

CONFLICTUL DRAMATIC ȘI CONEXIUNEA DRAMATURGIEI CU NOUA SOCIETATE

Cine se ocupă de teoria și practica dramaturgiei se preocupă, implicit, de problematica contradicției. Raport care este, de fapt, acela dintre dramaturgie și social, politic și etic, acestea din urmă luate în considerare, aici, ca posibile „surse de inspirație”, „albii” sau determinări ale dramaturgiei ori ca realități cu care dramaturgia se află în conexiune.

Subliniind faptul că și socialismului îi sînt proprii contradicțiile, secretarul general al partidului a adus, implicit, un imens serviciu dramaturgiei, pentru că nodul cardinal al teoriei și practicii dramaturgiei este problematica conflictului dramatic, iar aceasta se află în cea mai strînsă relație cu aceea a contradicțiilor.

Din păcate, studiul contradicțiilor proprii socialismului, denumirea lor cu numele lor adevărat (și, odată cu aceasta, „luarea lor în stăpînire”) este abia la început, iar studiul raporturilor dintre problematica contradicțiilor și aceea a dramaturgiei, respectiv a conflictului dramatic, este, practic, ca și inexistent.

Studiul problematicii contradicțiilor este nu numai la început, dar, uneori, se află pe căi marginale, dacă nu chiar eronate. Este adevărat că s-au întreprins eforturi pentru a se clarifica unele aspecte ale contradicțiilor reziduale și ale celor nereziduale, ca și ale raporturilor dintre aceste două tipuri de contradicții, problemă importantă, pentru că este important să descoperim dacă vechiul aparține doar fenomenelor pe care Marx le-ar reuni sub formula „amprenta capitalismului asupra socialismului” sau dacă există de acum un „vechi” nerezidual, în lumina scopului edificării socialismului multilateral dezvoltat și a comunismului, scop și țel care au, nu pot să nu aibă, și o latură critică la adresa a ceea ce este socialismul pînă acum. Totodată, nu e mai puțin adevărat că se manifestă o gravă sfîciune în clarificarea naturii contradicțiilor proprii socialismului, în sensul dacă lupta dintre nou și vechi este o luptă obiectivă, existențială, ontică și care determină lupta dintre nou și vechi în conștiințe și între acestea sau, dimpotrivă, se rezumă la aceasta din urmă. După cum, uneori, faptul că și socialismului îi sînt proprii contradicțiile este prezentat ca o înfirmîtare a socialismului (sub formulări de genul: „nici socialismul nu e scutit de contradicții”), ca și cum lupta obiectivă, ontică dintre nou și vechi, contradicțiile n-ar mai fi, în socialism, motorul progresului social, ca și cum ceea ce este sau ar fi pozitiv în socialism este sau ar fi absența (posibilă ?!) a contradicțiilor, ceea ce amintește de etapa istorică revolută pe care, pe bună dreptate, Ernst Fischer o încredința ca etapă a „perfectei sănătăți decretate” (Necesitatea artei).

Sarcina însemnărilor de față nu este studiul problematicii contradicțiilor decît în măsura în care acestea determină (sau nu) problematica

conflictului dramatic, circumscrierea cu atât mai necesar de precizat cu cât, pe parcursul acestor însemnări, nu va fi luată în considerare nici dramaturgia ca artă sau, mai exact spus, nu va fi luat în considerare ceea ce este artă în dramaturgie. Urmează, aşadar, a fi luată în considerare exclusiv problematica conflictului dramatic, în măsura în care acesta este determinat de acţiunea contradicţiilor aflate „în afara” dramaturgiei sau, altfel spus, în măsura în care conflictul dramatic se constituie ca atare, ca sine însuşi, pentru că reflectă contradicţiile real-obiective. De unde decurge şi prezumţia că nu mi se va reproşa o inexistenţă confuzie între categoriile estetice şi categoriile istoriei.

1. Afirmarea rolului conducător al regiei în viaţa teatrală românească, direcţionat spre „reteatralizarea” teatrului, din care aceasta a avut de câştigat, şi-a avut izvorul, printre altele, la o cercetare mai atentă, şi în demisia vremelnică a dramaturgiei ca gen specific; dramaturgia încearcă să se revitalizeze încorporându-şi influenţele altor arte, genuri şi specii, ca şi ale publicisticii, documentului, pamfletului, reportajului, anchetei sociale; se emite şi teza potrivit căreia sintem martorii unei translaţii de la „piesa-literatură” la „piesa-spectacol”; dar aceste influenţe şi această translaţie, utile şi prin ele însele, pot juca un rol pînă la capăt pozitiv numai cu condiţia de a fi asimilate esenţei specifice dramei şi nu aplicate; o parte a dramaturgiei suferă de o maladie cronică,* a cărei natură constă în faptul că nici nu se află pe un drum bun în căutarea domeniului propriu, nici nu-l prea caută pe acesta şi, ca urmare, rătăceşte în zone care nu-i sînt destinate. Nu pot să nu gîndesc că a trecut, într-adevăr, foarte multă vreme de cînd Aristotel scria că „...desfătarea pe care trebuie s-o cerem unei tragedii nu poate fi... orice fel de desfătare, ci numai cea care-i e proprie...” (*Poetica*, 1453, b. 9—11).

Dacă vorbim despre teatrul în ambianţa căruia cuvîntul e mijlocul principal de expresie, trebuie să arătăm că şi acesta nu e singura formă de teatru posibilă, că e şi acesta o categorie istorică, afirmată cu precădere în antichitatea elină şi în perioada modernă, iniţiată de Renaştere, ceea ce ne duce gîndul către un posibil flux şi reflux al ponderii cuvîntului în arsenalul mijloacelor de expresie ale teatrului; invit, deci, cititorul să ţină seama de acest lucru, întrucît obiectul acestor însemnări este dramaturgia, considerînd, deci, importante, pentru cele ce urmează, perioadele de flux ale ponderii cuvîntului şi omiţînd voită perioadele contrarii, întrucît nici una nu poate fi absolutizată ca unic timp al teatrului.

Este adevărat, totodată, că unii adversari ai „primatului regiei” şi ai reteatralizării se întemeiază pe prejudecata potrivit căreia ideologia s-ar afla numai în cuvînt. Pe de o parte, însă, chiar dacă cuvîntul este un

mijloc principal de expresie, totalitatea mijloacelor de expresie ale teatrului nu se reduce numai la cuvînt; pe de altă parte, dacă ideologia s-ar afla numai în cuvînt, toate artele care nu folosesc cuvîntul ar fi străine de ideologie, ceea ce, principal cel puţin, e inadmisibil.

Fapt este că dramaturgia naţională contemporană s-a situat nu rareori — prin ceea ce este cunoscut publicului — alături de epocă şi nu în epocă, deşi a însoţit-o şi o întovărăşeşte cu fidelitate mărturisită ritos, îndepărtare care a avantajat veleităţile exacerbate ale regiei, sciziunea dintre regie şi dramaturgie.

Nu sînt, însă, puţini dramaturgi care gîndesc că, dacă, în loc să scrie teatru, ar produce ode, imnuri, ar sculpta monumente, pe care virtuţile şi înfăptuirile contemporanilor noştri le merită, desigur, cu prisosinţă, drumul spre afirmare le-ar fi mai neted.

Ca un semn al respingerii teoriei de import a lipsei de conflict, s-au purtat în deceniul şapte, în coloanele presei, ample şi interminabile discuţii despre natura conflictului. S-a pledat pentru: conflicte spectaculoase, conflicte majore, conflicte „aparent minore, dar, în esenţa lor, majore”, conflicte „puternice”; n-au lipsit pledoariile pentru conflictele dintre concepţii, dintre mentalităţi, sau pentru conflictele „imanente conştiinţei”, ori pentru acelea produse în zonele cunoaşterii (cunoaşterea a ce ?); şi Camil Petrescu a fost chemat în ajutor, deşi „celebra frază” a lui Camil Petrescu, cel puţin în *Jocul ielelor*, nu este: „cîtă luciditate, atîta dramă”, ci „cîtă luciditate, atîta existenţă (subl. n.)” şi deci atît dramă, ceea ce e cu totul altceva, dar s-a omis că dispunutele „de idei”, singure, nu epuizează sfera noţiunii de conflict dramatic şi nici nu se reduce la aceasta. Aşa-zisele „piese de idei” sau acelea care înfăţişează sciziunea unei conştiinţe nu pot fi lipsite de suportul lor „fizic”, de conflictul dramatic real; ideologiile, concepţiile, morala, mentalităţile, aşa, pur şi simplu, în afara oamenilor vii, în afara existenţelor acestora şi a raporturilor dintre existente, n-au cum să realizeze conflictul dramatic; „...oricît ar zugrăvi ei (poetii dramatici — n.n.) suferinţa personală şi pasiunea sălbatică sau ruptura interioară neîmpă-

* Toate observaţiile critice se referă şi la autorul acestor însemnări.

cată a suflului (subl. n.), suflul cu adevărat omenesc este, totuși, mai puțin mișcat decât printr-un patos în care se dezvoltă, în același timp, și un *conținut obiectiv*" (subl. n.) (Hegel, *Estetica*, vol. 2, p. 572); deși, nu e mai puțin adevărat — și acesta e un suport al „dramelor de idei” și al pieselor „dezbateri” — că raporturile dintre persoane și idei, ideile altora sau ideile proprii, capătă, cînd și cum o capătă, și înfățișarea raporturilor dintre persoane: „propriile mele idei mă laudă, mă aprobă sau mă infirmă și mă disprețuiesc” (Nietzsche, *Călătorul și umbra lui*, vol. 2, ed. franceză).

În seria dezbaterilor pe marginea conceptului de conflict dramatic, Horia Lovinescu a formulat, într-o intervenție publicată de revista „Teatrul”, o întrebare esențială: eroii antichității intrau în conflict cu „destinul”, eroul societăților ulterioare intra în conflict cu societatea antiumană în esența ei; dar eroul societății socialiste cu cine intră în conflict? În legătură cu această întrebare, mă limitez, deocamdată, să menționez o formulare aparținînd lui Pogodin: am trăit conflictele dintre „noi” și „ei”, acum trăim conflictele dintre „ai noștri”. Să însemne aceasta că au dispărut conflictele social-politice din societate? Vom fi de acord că meditațiile cu privire la soarta dramaturgiei — ale cărei izvoare de inspirație au fost, cele mai importante, conflictele politice reale — capătă o semnificație de-a dreptul tulburătoare.

Dacă ar fi să numesc cîteva dintre principalele surse de inspirație care au „alimentat” dramaturgia pînă la victoria socialismului în politică și în economie, aș numi societatea însăși, divizată în clase antagoniste; luptele de clasă, luptele politice, pentru putere, pentru progres și împotriva progresului social, cu răsfrîngerile lor în mișcarea ideilor și a artelor și în destinele indivizilor, contradicțiile antagoniste, cu întreg cortegiul lor de drame, tragedii, crize ale existenței, înfrîngerile binelui și victoriile răului, cu însoțitoarele lor de neevitat: războaiele civile și între state, exploatarea omului de către om, dramele sociale, puterea creștîndă și nocivă a banului, și — mai presus de toate — procesul alienării, înstrăinării omului de propria sa esență umană; firesc să se fi desprins și năzuința fierbinte a celor mai luminate minți ale umanității spre descifrarea adevărului fiecărei împrejurări social-istorice, ca și tendințele care acționau și acționează în direcția asigurării libertății, demnității și umanizării omului. Dar ce importanță au sursele de inspirație? Este de presupus că dramelor de pe scenă le-au corespuns dramele reale, bineînțeles nu *tale-quale*. Mai precis, ponderea conținutului real-obiectiv al categoriilor estetice la tragicului și la dramaticului era în trecut cvasiuniversală; sfera acțiunii acestora era aproape suprapusă celei a umanității;

vechea societate, fiind o societate omenescă antiumană, era, prin excelență, tragică și dramatică. Lumea era o imensă scenă.

Este necesar, însă, și imperios necesar, să reținem și că: „...ceea ce se întîmplă (în cuprinsul unei piese — n.n.) nu apare ca fiind determinat de împrejurările exterioare, ci ca rezultat din voința interioară și din caracter, privind semnificația dramatică numai prin raportare la scopurile și la pasiunile subiective” (Hegel, *Estetica*, vol. 2, p. 559). *Imediat*, însă, marele dialectician continuă — ce-i drept, nu prea clar: „Dar în aceeași măsură (subl. n.) individul nu rămîne izolat în independența sa, ci, datorită felului împrejurărilor în care el face din caracterul și scopul său conținutul dorinței sale, precum și datorită naturii acestui scop individual, el este implicat în luptă contra altora” (subl. n.) (ibidem).

Reorganizarea comunistă a societății are drept scop reducerea cantității de nefericire din lume, înlăturarea principalelor discordii dintre națiuni și indivizi, constituirea unei societăți guvernate de regula: „toți pentru unul, unul pentru toți”, statornicirea libertății, echității și dreptății sociale, redarea omului propriei sale esențe umane, înflorirea maximă a personalității umane. Or, problematica fundamentală a marii dramaturgii presocialiste a fost aceea a *transferului de proprietate* și a *transferului de putere*. Ce-i spune solul lui Henric, regelui Franței? „Regele meu îți spune: Dă-mi tronul. Și Franța”. Simplu! Și ce așteaptă nevasta vardistului din *Azilul de noapte*? Evident, pîndește clipa cînd va deveni proprietara azilului. Și care e „centrul de greutate” în *Regele Lear* sau în *Livada cu vișini*? Același, transferul de proprietate și de putere. Care sînt, însă, în dramaturgia societății socialiste constituite, natura și ponderea tragicului și dramaticului? S-a modificat conținutul social-obiectiv al acestor categorii estetice, pînă la anulare? Și, odată cu respingerea, pe deplin îndreptățită, a teoriei obligativității ascuțirii luptei de clasă pe măsura înaintării spre socialism și comunism, să fi „dispărut” și încercătura teatrală a realității? Numai conflictele dintre „noi” și „ei” sînt producătoare de drame și tragedii? Iar conflictele dintre „ai noștri” nu produc drame sau tragedii, nici nu au drept „izvor” drame reale? Mai este lumea un imens teatru? Mai este omul actorul propriului său rol?

Dacă este adevărat că fiecare artă își are propriul ei domeniu de investigație, care-i determină particularitățile conținutului și formei, opțiunea subiectului creator pentru un gen sau altul, pentru o artă sau alta, nu e independentă de specificul surselelor inspirației, pentru că acestea au un caracter obiectiv, independent de arte, genuri și forme; nu înclin a fetișiza și absolutiza deosebiriile dintre epoci și societăți (și nici

deosebirile dintre arte), dar nici nu le ignor; ca urmare, cred că, dacă domeniul dramaturgiei care a precedat sau precede societatea socialistă constituită este cunoscut, rămâne de descoperit domeniul actual al dramaturgiei, care poate fi același sau deosebit, mai mult sau mai puțin, total sau parțial, categoric sau nu, de cel al dramaturgiei trecutului presocialist.

2. Ca și cum n-ar mai găsi nici un punct de sprijin în „fizica” lumii, o parte a dramaturgiei naționale contemporane s-a refugiat în „metafizica” * acesteia, sau în ceea ce și-a închipuit ea c-ar fi aceasta. Instinctul conservării îi dicta să părăsească un pământ ce se părea că-i fuge de sub picioare. Paradoxul este însă că tocmai acest instinct o poate duce la pierzanie.

Dramaturgia predecesorilor noștri își avea izvorul în neacceptarea și rezistența în fața unei vieți guvernate de principiile: „care pe care”, „nu-i loc sub soare pentru amindoi”, „homo homini lupus”. Rețin din piesa lui Lope de Vega, *Seaua Sevillei*, o replică ce sintetizează excelent întreg mecanismul „însușirii” lumii de către dramaturgie: „*Este în interesul regelui ca acest om să piară în noaptea aceasta*”. Replica stabilește diferența ierarhică dintre rege și omul care trebuie să piară; afirmă explicit OPOZIȚIA DE INTERESE dintre cei doi, opoziție care generează drama și conflictul; sugerează gravitatea primejdiei ce-l amenință pe omul care trebuie să piară, prin faptul că diferența ierarhică, de putere, dintre cei doi îl aruncă pe om la discreția regelui; sugerează inevitabilitatea și iminența primejdiei, indicând și termenul la care interesul regelui trebuie satisfăcut: „în noaptea aceasta”, determinând astfel concentrarea, concizia și tensiunea unei acțiuni ulterioare; trezește simpatie pentru eventuala victimă și antipatie pentru autorul moral al posibilei crime; provoacă maximum de tensiune, pentru că ne gândim imediat: oare cum ar mai putea omul să se salveze, ce forțe trebuie să-l ajute, sau de ce forțe trebuie să dispună înăluntrul său, pentru a fi în stare să se împotrivescă regelui?

O privire generală, chiar superficială, „din avion” cum ar spune Călinescu, asupra dramaturgiei primilor rînd, ne conduce către ideea că, în primul rînd, conflictele sociale, tensionate pînă la starea de criză, sînt acelea care solicită încordarea maximă a energiilor, dînd posibilități caracterelor și obligîndu-le chiar

să arunce în luptă totalitatea „armelor” care compun un caracter. Bineînțeles că, dacă ne referim în acest fel la conflictele sociale, nu considerăm că ele se află în piesele de teatru, așa cum nici peisajul obiectiv nu se află în tablou. Căci „literatura ne prezintă ca prezente, lucrurile absente” (Lessing).

Astăzi, însă, cam multe dintre piesele „însirate” de realitățile societății socialiste constituite ne oferă pseudoconflicte, ciocniri minore, certuri banale. În nu puține piese, conflictele dramatice par a se fi potolit, se confundă cu conflictele în formele lor cele mai generale și mai aplatizate, se pare că n-ar mai exista mari momente de tensiune dramatică, situații teatrale și caractere teatrale. În peisajul dramaturgiei noastre, în locul caracterelor teatrale, nu puține sînt personajele abulice sau, pur și simplu, fără funcție scenică. Soluționarea conflictelor apare a fi cât se poate de lesnicioasă. Despre vreun conflict nesoluționat „constructiv” pînă la căderea cortinei, greu să mai poată fi vorba. Trăim chiar într-o lume în care realul s-a contopit cu idealul? Nesolicitate de nimic grav, caracterele apar lipsite de consistență, nu au posibilitatea să-și afirme forța lăuntrică, să se definească. Să credem în afirmația potrivit căreia numai contradicțiile societăților presocialiste prilejuiau și prilejuiesc ciocniri fătîșe, violente, ascensiuni și prăbușiri spectaculoase? Este, am senzația, o afirmație superficială.

3. Marx afirma: „După cum un individ oarecare nu poate fi judecat după ceea ce gîndește despre sine, nici o asemenea epocă de revoluție nu poate fi judecată prin prisma conștiinței sale, ci, dimpotrivă, această conștiință trebuie explicată prin contradicțiile vieții materiale” (*Contribuții la critica economiei politice, Prefață, Opere alese, vol. I, p. 361—362*). Mi se pare că epoca, oricare, poate fi judecată și prin prisma conștiinței sale, ceea ce nu înseamnă, desigur, că trebuie să luăm de bună propria opinie a epocii despre sine. Dacă dramaturgia, de pildă, considerată, aici și doar acum, în calitatea ei de formă a conștiinței sociale (împreună cu celelalte arte), nu înfățișează ca prezente acele „lucruri absente” pe care ar trebui în modul cel mai propriu ei să le înfățișeze ca prezente, aceasta se poate datorita fie faptului că ea nu caută și, deci, nici nu descoperă ceea ce „în natură” îi este propriu, fie aceleia că e împiedicată de factori exteriori ei să întreprindă și să săvîrșească acest lucru.

* Utilizez termenul în sensul oferit de biblioteca din Alexandria.

Pentru Lessing, „*Othello* este cel mai complet manual despre această tristă nebulie

(gelozia — n.n.). De aici putem să învârtim tot ce se poate referi la gelozie, cum s-o ațităm, cum să ne ferim de ea" (*Dramaturgia de la Hamburg*, art. XV). Nu insist critic asupra acestei opinii, la care unii dintre dramaturgii noștri ar putea subscrie fără să clipească, pentru că alte interpretări în legătură cu această dramă a bunei-credințe înșelate, mai profunde și mai cuprinzătoare, sînt, de acum, loc comun. Simplificînd, desigur, notez numai că: Iago îl urăște cu ură de moarte pe Othello, îi dorește și-i urzește cele mai mari nenorociri, pentru că maulul l-a frustrat și de avantajele avansării sperate și de satisfacerea propriului orgoliu, propriei imagini pe care Iago o cultivă despre sine însuși, i-a răscolit, ca și cum i-ar fi împlîntat cuțitul într-o rană deschisă, arsura atotnămitoare a complexului de inferioritate căruia Iago, în nemăsuratul său orgoliu, îi este pradă, astfel că acesta din urmă, pentru sine, e îndreptățit să facă ceea ce face. Așadar, pe de o parte: „l'autre" nu se află numai în noi, ci și în afara noastră, lumea este și a „oamenilor dubli" (N. Sarraute), dar și „înfernul este celălalt" (Sartre); pe de altă parte, îmi apare evident că adevăratul conflict dramatic, nu cel născocit, confecționat, edulcorat, are drept izvor și rațiune de a fi opoziția dintre interese majore contrarii: „ceea ce este propriu-zis dramatic e exprimarea verbală a indivizilor, în lupta pentru interesele lor" (subl. n.), în conflictul dintre caracterele și pasiunile lor" (Hegel, *Estetica*, vol. 2, p. 570); și, în sfîrșit, dacă acțiunea și reacțiunea în teatru constituie „lupta scopurilor" opuse (ibidem), *suita subiectelor în teatru nu este altceva decît o îndelungată suită a eclipselor*.

Este cît se poate de adevărat că „Hamlet este Hamlet nu deoarece un zeu capricios l-a împins spre un deznodămînt tragic, ci pentru că se află în el o esență unică datorită căreia el e incapabil să se comporte altfel decît se comportă" (St. John Ervine, citat după Erich Auerbach, *Mimesis*); că, deci, „eroul tragic ajunge să cadă jertfă tocmai din pricina excelenței caracterului său" (Tudor Vianu, *Estetica*). Si poate că la astfel de ființe se gîndea Blaga cînd scria: „Greșelile unui om mare se deosebesc de greșelile unui om de rînd prin aceea că, de obicei, ele se pot explica prin însușirile lui bune" (*Pietre pentru templul meu. Zări și etape*, p. 19). Dar, în aceeași măsură, „intrucît acțiunea dramatică se bazează în mod esențial pe un conflict determinat, punctul ei adecvat de plecare (subl. n.) va rezida în acea situație din care trebuie (subl. n.) să se dezvolte acel conflict..." (Hegel, op. cit., vol. 2, p. 568). Există, totuși, un zeu, deloc capricios, în afara lui Hamlet; prințul danez intră în conflict cu lumea întreagă, pentru că ea l-a aruncat în dramă, pentru că ea „și-a ieșit din țîțini" și-i este dat, astfel, lui s-o îndrepte. Dacă „Danemarea" n-ar fi fost o închiisoare, excelența eroului nu s-ar fi exteriorizat așa

cum se exteriorizează; dacă lumea ar fi fost conformă rațiunii eroului și idealului său despre lume, geneza dramei nu s-ar fi produsă, deci, nici geneza conflictului dintre el și „ceilalți"; într-o lume irațională, el este raționalitatea lumii și de aceea trebuie să piară. Este preferabil și profitabil să ne raportăm mereu la Shakespeare, pentru că „shakespeareizarea", în sensul ce i-a fost acordat de Engels și Marx în celebrele lor epistole către Lassalle, rămîne un deziderat niciodată satisfăcut pe deplin al dramaturgiei. „Economia pieselor lui Shakespeare este de o generoasă prodigalitate, vădînd plăcerea sa de a prezenta cele mai diferite fenomene ale vieții, iar această plăcere este inspirată la rîndul ei de imaginea conexiunii universale a lumii, încît orice coardă a destinului omenesc, odată întinsă, declanșează o serie de voci care colaborează și se opun" (E. Auerbach, *Mimesis*, Prințul obosit, p. 353).

Așadar, relația real-obiectivă dintre dramă și conflictul dramatic e: *conflictul dramatic izvorăște din necesitate vitală a eroului de a ieși din dramă, necesitate care nu e și posibilitate și cu atît mai puțin aptă să transforme întotdeauna ieșirea eroului din dramă într-o realitate. Drama e izvorul conflictului dramatic*. Mi se pare limpede că nașterea conflictului dramatic nu poate fi independent de faptul dacă drama s-a constituit ca dramă sau nu; astfel că, între dramă și conflictul dramatic se stabilește relația definitorie pentru întreaga arhitectură a piesei; ea marchează diferența dintre *conflict* (care poate fi caracterizat, cred, drept luptă, și dramatic și epică, și „fizică" și „metafizică", dintre *tendințe* și *interdicții*, lăuntrice sau externe, justificate și necesare sau lipsite de necesitate și nejustificate) și *conflictul dramatic*, particularizează conflictul dramatic ca o specie (moment, treaptă) a conflictului. Drama poate fi caracterizată drept *primejdia iminentă sau suma primejdilor iminente care amenință valoarea sau drept situația în care valoarea este amenințată de un pericol iminent, contrariu naturii valorii*. Astfel că, altfel spus, și dacă mergem mai în adîncime, *conflictul dramatic este acea treaptă a conflictului identificabilă cu însăși drama*.

Mi se pare justificată definirea eroilor dramatici sau tragicilor printr-un singur cuvînt: valoarea, iar a adversarilor lor, tot printr-un singur cuvînt, de astă dată compus: nonvaloarea. Se cere a se adăuga, însă, că definițiile sînt nu numai mai sărace decît realitatea, pentru că adeseori valoarea coexistă cu nonvaloarea într-un același personaj, dar sînt și primejdioase prin absolutizare: ceea ce conferă unui individ calitatea valorii sau a nonvalorii stă sub semnul timpului și al relativității, iar adeseori opoziția dintre valoare și nonvaloarea nu e neapărat antagonică, dimpotrivă, nu rareori nonvaloarea sau, pur și simplu, limitele pregătesc definirea specifică și afirmarea valorii. Cu toate

astea, mențin aceste definiții și nu alte, nu numai pentru că ele mă conduc spre fondul problemei, cum se va proba ulterior, dar pentru că în piesă, pe parcursul ei, eroul trăiește, acționează ca valoare, iar adversarul său, ca nonvaloare. „Este necesar deci a spune că „tragică” este orice viziune a lumii care presupune o astfel de rânduială a lucrurilor încât purtătorii valorilor pe care le socotim mai prețioase (subl. n.) sînt sortii suferinții și nimicirii” (Tudor Vianu, *Filozofie și poezie*, 1943, p. 196).

Într-un fel, drama conține posibilitatea tragediei, poate fi preludiul acesteia. Deosebirea dintre dramă și tragedie depinde însă nu numai de soluția dramei, nici numai de gradul tensiunii, de gravitatea primejdiei care amenință valoarea, nici numai de dimensiunile valorii și nonvalorii așune în tragedie la potențarea lor maximă (toate acestea sînt implicate în deosebire), dar mai ales de *complementaritatea indisolubilă* a termenilor opuși. *Cvadratura cercului rămîne condiția tragediei*.

Așadar, „o pasiune și un obstacol, iată rezumatul oricărei tragedii moderne” (Musset, *Despre tragedie*).

Dacă necesitatea obiectivă impune, generează, *sine qua non*, drama și conflictul dramatic, acesta din urmă îmi pare a fi neapărat inevitabil, indiferent — deocamdată — dacă desfășurarea lui ia forma actelor consumate sau a conflictului de intenții; dacă nu apare în mod inevitabil, nu poate fi vorba de conflict dramatic.

Din toate acestea, decurge, în sfîrșit, o posibilă lege generală a conflictului dramatic, pe care o propun în termenii următori: *conflictul dramatic este o luptă inevitabilă între valoare și nonvaloare, impusă ambelor părți de o situație obiectivă și izvorită din necesitatea vitală a valorii de a ieși din dramă, luptă care exprimă opoziția de interese și care antrenează opoziția dintre concepții, caractere și structuri temperamentale*; evident, formularea rămîne deschisă și poate fi, oricînd, argumentată, corectată; se cere a se adăuga că atît valoarea cît și nonvaloarea au ca trăsătură definitorie *comună*, ca rațiune de a fi comună, vocația de a se afirma drept nouă unitate de măsură și drept criteriu de comparație între oameni și, astfel, de a se anula reciproc. Oricare dintre ele, dacă nu-și știe satisfăcută această ambiție, pierе; așa se și explică de ce valoarea și nonvaloarea pot fi lesne confundate și dificil definite.

Îmi apare, cu oarecare limpezime, că particularizarea conflictului dramatic ca specie a conflictului în general constă în reținerea de către teatru a unor perioade ale acestui conflict; în viața indivizilor sau a colectivităților, nu orice perioadă și nu orice conflict sînt încărcate cu atribute teatrale; astfel că ideea potrivit căreia nu e nevoie să ducem conflictul pînă la stadiul actelor consumate, ci e suficient să-l reducem la nivelul conflictului de intenții, nu este o idee care să ser-

vească în vreun fel unui teatru al acțiunii revoluționare. Dimpotrivă, sfera conceptului de conflict dramatic contemporan, care cuprinde o perioadă sau alta a conflictului, și anume, aceea care începe cu intrarea eroului în dramă și sfîrșește cu ieșirea acestuia din dramă, ori cu pieirea lui, sau capătă o soluție incertă, lăsînd deschisă orice perspectivă, nu poate să nu-și încorporeze ideea *activismului* eroului dramatic.

4. Dar multe dintre acestea sînt, dealtfel, cunoscute. De-abia aici intrăm, însă, în fondul problemei.

Ca să iasă din dramă, sau numai să vrea să iasă, ca să pornească lupta cu scopul de a ieși din dramă, eroul trebuie să intre în dramă și să treacă prin dramă. *Cineva sau ceva trebuie să-l arunce în dramă*. Soluția cea mai la îndemînă pentru dramaturgia contemporană este, se înțelege, aceea ca eroul să se arunce pe sine în dramă, ca urmare a propriilor erori, pe care, apoi, cu sprijinul mediului, întotdeauna gata să sară la nevoie, întotdeauna în cunoștință de cauză și excelent educator, le depășește și, astfel, eroul iese din dramă, eventual purificat prin autocritică. De aici, pînă la ideea mîntuirii prin ispășire, drumul nu e lung deloc. Și ideea potrivit căreia individul e totdeauna și pretutindeni răspunzător, mediul — niciodată și nicăieri, împodobește dramaturgia contemporană ca o luminare un pom de Crăciun care s-a și vestejit. Astfel că, se înțelege iar de la sine, dramaturgia este în drept să exercite critica indivizilor, dar niciodată critica mediului, deci, perfecționarea și autoperfecționarea reală a mediului este o întreprindere de la care dramaturgia se autoexclue, ei rămînîndu-i sarcina de a contribui la perfecționarea indivizilor, ignorînd faptul că deși e adevărat că indivizii produc mediul, nu e mai puțin adevărat și că mediul îi determină pe indivizi.

S-a ajuns la asemenea idei și la „ilustra-re” lor în practica creației, pentru că, într-adevăr, întrebările sînt evidente și nu pot fi ocolite, astfel că cea mai confortabilă atitudine a fost să le ocolim. Iată întrebările: *ce primejdii mai pîndesc valoarea în societatea socialistă constituită*? Mai poate fi împiedicată valoarea să pășească pe drumul afirmării ei justificate și necesare? Mai mult, ne putem imagina — atenție! — nu în perioada imediat următoare cuceririi puterii de către proletariat, nu în întreaga perioadă, de dinaintea sau de după cucerirea puterii de către acesta, a luptei de clasă pentru socialism, ci în *societatea socialistă constituită* — o situație în care pieirea tragică a valorii s-a devinut fapt consumat? Și ce fel de opoziție de interese se poate naște între indivizi, în societatea

societății constituie împingându-l pe erou în dramă? Căci, societatea noastră, fiind o societate a comunității intereselor fundamentale, tinde să fie o societate a armoniei. *Dar teatrul este arta discordiei. Când se restabilește armonia, cortina trebuie să cadă.* Să fi intrat dramaturgia în contradicție cu epoca?

Așadar, ce forțe pot primejdi valorile umane socialiste, în condițiile în care pe steagul societății socialiste constituite sînt înscrise, tocmai ca justificare și supremă rațiune a ei de a fi, idealurile afirmării și valorificării maxime a capacităților creatoare ale personalității umane, în condiții de libertate și demnitate, iar omul nu e numai „cel mai prețios capital”, deci nu e numai nealta, mijlocul — pentru care scop? — dar este „suprema valoare a societății”, îi este, deci, acestea mijloc și scop suprem, în același timp?

Forțele ostile socialismului? Evident, dar a le lua în considerare, și aici nu se poate a nu le lua în considerare în cadrul unei dramaturgii serioase, înseamnă a ne „întoarce” la dramaturgia anterioară — istoricește, nu cronologic — aceea care este produsă și urmează să fie produsă în coordonatele societății socialiste constituite. De fapt, lupta împotriva adversarilor de clasă ai socialismului este dusă pentru ca ea însăși să ajungă lipsită de propriul ei obiect, deci este o etapă într-un proces care o depășește. Perseverez, deci, să rămîn în sfera cercetării dramaturgiei care investighează societatea socialistă constituită, cu toate că, repet, posibilitatea acțiunilor adversarilor socialismului nu poate fi exclusă din câmpul acestei investigații.

S-a afirmat adeseori că dramele și, mai ales, tragediile sînt, în societatea socialistă, dacă apar, rezultate *numai* ale unor factori străini de socialism sau ale excepționalului, întâmplătorului, deci „netipicului”. De aici, însă, pînă la reînvierea teoriei lipsei de conflict nu mai e decît un pas, pentru că dacă drama e rezultatul numai al factorilor străini de socialism sau excepționali, atunci și conflictele dramatice, ale căror izvoare — așa cum sper că s-a probat — sînt dramele, ori care pot fi chiar identificate cu acestea din urmă, sînt sau întâmplătoare, excepționale, deci „netipice” (rămîne de văzut în ce măsură „tipicul” include numai necesitatea, concepută ca absolută, și exclude întâmplarea și excepționalul), sau opun numai pe apărătorii socialismului adversarilor acestuia, *niciodată pe adepții socialismului între ei*, și așa va fi în vecii vecilor.

Elaborarea noțiunii de *bază subiectivă* a dramaticului și a tragicului (noțiune cu care m-am întîlnit citind manualul lui Borev, *Estetica marxist-leninistă*) mi se pare a fi un progres deosebit al esteticii marxiste, în raport direct cu progresul afirmării idealurilor umanismului socialist. Devenim mai sensibili și mai intoleranți față de tot ce e încă neomenes în om. Ceea ce ieri părea un fapt probabil, dar de mică gravitate, mîine sau

azi, chiar, poate lua proporțiile unei drame, unei tragedii, unei crime. Cu toate că, din păcate, nu-și pierde actualitatea, cred, nici constatările lui Aristotel cu privire la faptul că, față de nenorocirea întâmplată unui amic sau unui necunoscut, rămînem mai mult sau mai puțin indiferenți, ceea ce nu e cazul față de nenorocirea proprie sau întâmplată mamei, fiului, soțului; indicație care, în plus, ne cenzurează și astăzi, cînd sîntem înclinați să absolutizăm prezența maselor — adică a necunoscuților! — ca erou dramatic pe scenă drept o cucerire estetică. Dar, nu putem face abstracție nici de categoriile psihologice sociale; sînt stări de spirit colective care, cînd apar, de pildă, în momentele de gravă primejdie care amenință un întreg popor sau o clasă socială progresistă, se constituie nu numai pe planul civismului și al moralei, dar, printr-o anume vibrație și răsfrîngere, se încarcă și cu un coeficient estetic de netăgduit.

În orice caz, baza subiectivă nu poate înlocui baza obiectivă. Orice proporții ia lucrul în mintea noastră, proporțiile lui reale sînt cele care sînt.

Și, astfel, nu ne mai rămîne decît soluția cea mai la îndemînă, aceea ca eroul să se arunce pe sine în dramă, ca urmare a propriilor erori, și să iasă din dramă, depășindu-și erorile, prin autocritică.

Am afirmat că declanșarea dramei presupune, obligatoriu, predominarea vremelnică a nonvalorii asupra valorii. Dar pot acționa în direcția generării dramei nu numai nonvaloarea și neacceptarea acesteia de către valoare, dar și anumite condiții obiective, împrejurări produse, așadar, nu de valoarea și nonvaloarea în prezent în acțiune, ci în cuprinsul cărora acestea s-au născut, le-au moștenit, deci, și de care sînt determinate, deci, care acționează ca nonvaloare revolută, dar cu ecou actual.

În orice caz, realitate înainte sau după ridicarea cortinei, dominația vremelnică a factorilor care determină intrarea eroului în dramă, care fac, astfel, drama inevitabilă, este condiția *sine qua non* a conflictului dramatic. „Fără sărutul lui Iuda, n-ar fi existat învierea” (Leibnitz). Nu mă îndoiesc nici o clipă de eficacitatea medicinei sociale preventive. Dar situațiile care-l pot inspira pe dramaturg sînt serie teatru sînt, cred, tocmai acelea care rezultă din faptul că factorii obiectivi ce ar fi trebuit să apere valoarea n-au reușit s-o facă, astfel că valoarea e silită să se apere cu propriile ei forțe și căutîndu-și aliați. Numai maladia declanșată și lupta împotriva contaminării sînt obiect al dramaturgiei. Deși, și a trăi acceptînd maladia, într-o dulce complicitate cu ea, rămîne o temă seducătoare pentru dramaturgie.

După cum văd, treptat, dramaturgia îmi apare a nu fi o formă a conștiinței sociale chemată — și, probabil, nu numai ea, dar și alte arte — să „reflecte artistic” alte forme

conștiinței sociale, numai procesele conștiinței, lupta dintre nou și vechi pe plan spiritual, psihologia eroilor. După ce va „scăpa” de „cătușele” psihologiei, dramaturgia își poate căpăta libertatea doar revenind pe pământ. „Vorbăria despre conștiință încetează, locul ei trebuie să-l ia cunoașterea reală” (Marx-Engels, *Ideologia germană*, citat după *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 7). Pentru că „...deciziile supreme privind regnul uman se iau prin lupta pe pământ, nu în sferele eterice; în «exterior» nu în «capete»” (Brecht, *Mic organon despre teatru*) și pentru că marea tradiție a literaturii europene ne spune, printre altele, și că: „...Montaigne împrumută de la lucruri (subl. n.) vivacitatea lor care îl apără de o psihologie abstractă sau de o analiză în sine lipsită de substanță...” (Erich Auerbach, *Mimesis*, p. 318).

Prin extensie, și despre dramaturgie poate fi vorba în următorul fragment scris de Max Klinger (citat aici după Tudor Vianu, *Estetica*, p. 88—89): „Fiecare material stăpânește prin înfățișarea și facultatea lui de a fi prelucrat un spirit personal, o poezie proprie care hotărăște caracterul plămuirii artistice într-un fel care nu poate fi înlocuit... Când concepția și execuția nu sînt raportate la acest spirit al materialului sau cînd un material este tratat în spiritul altuia, unitatea artistică a impresiei este de la început sfărîmată”.

„Izgonită” din vechile sale domenii, dramaturgia caută noile sale domenii, pe care să se statornicească, pentru a se regăsi.

5. Pentru a se ajunge, sau reajunge, la formulările de însemnătate istorică: „socialismul și democrația sînt de nedespărțit” și „omul e suprema valoare a societății socialiste”, a fost nevoie de parcurgerea unei experiențe de peste o jumătate de secol într-o singură țară socialistă și de peste un sfert de veac în celelalte țări socialiste. Problema — pentru dramaturgi și nu numai pentru ei — este aceea de a descoperi, pretutindeni și în fiecare clipă, dacă aceste formulări aparțin numai idealului, sau și realului, cel puțin sub forma tendințelor, dominante sau nu, în fiecare împrejurare susceptibilă de a fi convertită teatral.

În societatea socialistă constituită, oamenii dispun de posibilități egale, de drepturi egale și de realități generale egale, dar nu de capacități egale, nici de situații particulare și împrejurări egale. Fiecare ascensiune individuală presupune un proces de selecție. Munca nu a devenit prima necesitate vitală a

omului, ci este încă mijlocul de câștigare a existenței, prăpastia între muncă și „împetriul hedonicului” este încă mare. Exploatarea omului de către om a fost lichidată, dar persistă dependența omului de om, chiar dacă omul nu mai e la discreția regelui. Omul nu e eliberat de presiunea nevoilor economice. Unitatea socială și moral-politică a poporului nu poate fi contestată ca realitate evidentă, dar nu poate fi considerată nici ca fiind statică, nici că prezintă în permanență același grad de coeziune moleculară, nici structurată nedialectic, ci ca un proces continuu, care cunoaște și flux și reflux, și compunere și descompunere parțială și relativă, și recompunere pe o treaptă superioară.

Toate acestea mă determină să nu cred că zonele dramatice ale contemporaneității socialiste ar fi „cazuri”, să nu cred că societatea socialistă ar fi lipsită de o substanță dramatică mai generală, convertibilă teatral. Dimpotrivă, mi se pare că acționează un anumit cîmp necesar și suficient opoziției de interese, primejdurii valorii de către nonvaloare; în interiorul unor relații de efectivă egalitate chiar, se constituie „subteran” un anumit cîmp de forțe și un anumit raport de forțe interumane, determinat, e adevărat, nu numai de deosebirile exterioare dintre oameni, dar și de deosebirile pornite din interiorul fiecăruia, și mă refer și la competențe și grad de cultură și civilizație, și la trăsături de caracter, și la tensiunea stărilor volitionale, și la afinități și respingeri reciproce, ceea ce nu înseamnă că neg funcția progresistă și fortificatoare a relațiilor interumane de cooperare. Doar că acestea, singure, nu sînt teren al dramaturgiei.

Lupta pentru rezolvarea fiecărei probleme impuse ca problemă de practica socială, în sensul realizării acordului între real și necesar, între cunoaștere și realitate, este sfera de manifestare a raporturilor actuale dintre valoare și nonvaloare.

Or, în unele piese, unii dramaturgi par a nu lua în considerare rolul pe care-l joacă și pot să-l joace, în constituirea dramelor ca drame contemporane, contradicțiile reale, evidente, din însuși interiorul societății socialiste constituite, raporturile nu întotdeauna netede, nu întotdeauna de acord comun deplin, nu întotdeauna lipsite de presiuni reciproce, dintre conduși și conducători, la diverse niveluri, dintre o clasă și alta, aliate și prietene, dar aflate și în contradicție, dintre oraș și sat, dintre producție și administrație, dintre producătorii bunurilor materiale și cei ce lucrează în suprastructură, dintre muncitori și intelectuali, dintre cei cărora li se repartizează averea socială pe care ei o produc și cei ce-o repartizează, dintre starea de libertate și democrație și necesitatea coerciției și a disciplinei etc., etc. Pentru unii dramaturgi, dificultățile reale în calea expansiunii

economice generale, în calea selecției necesare și întemeiate pe criteriul meritului, pe criterii axiologice ferme, ca și dificultățile traiului zilnic, sau investigarea raporturilor dintre planificare, legea valorii și acțiunea pieței, situația forței de muncă, problemele salarizării, evoluției social-demografice, abordarea într-un mod sau altul a funcțiilor statului, investigarea raporturilor interioare ale dublei calități a celor ce muncesc : de coproprietari socialiști și producători etc., pot constitui, cel mult, „fundalul” literaturii și dramaturgiei, rareori, *substanța existențială* a dramei și dramaturgiei contemporane. În sfârșit, nu puțini dramaturgi ignorază — în creația lor — cu desăvârșire imensa rețea de instituții care s-au creat și se recrează, ignorază întreg ansamblul relațiilor instituționalizate, faptul că s-a creat și se creează o vastă legislație, care condiționează, efectiv, viața indivizilor ; ignorază raporturile actuale dintre relațiile instituționalizate și relațiile neinstituționalizate, faptul că acestea din urmă se constituie în interiorul și în afara celor dintii și, dacă ele exprimă aspirații juste și necesități obiective, pot fi motorul modificării raționale a relațiilor instituționalizate (a se vedea articolul lui A. Roth, pe această temă, publicat în „Revista de filozofie”).

Dar ce teme aride sînt propuse aici și cit de prielnică creației este explozia lirică în afara realității exterioare, autoexprimarea singulară a personalității creatoare ! Și de ce s-ar preocupa dramaturgii de existența socială a diferitelor grupuri sociale și categorii, cînd psihologia individuală oferă un teren atît de favorabil libertății de creație ? ! Într-adevăr, „un fapt social se recunoaște după puterea de constrîngere externă pe care o exercită sau este capabil s-o exercite asupra indivizilor...” (Durkheim) !

Astfel că, unui dramaturgi nu participă decît parțial la acel „război serios, necruțător, cu adevărat revoluționar (subl. n.), împotriva purtătorilor concreți ai răului”, la care chema Lenin, decît pe planul apelurilor la auto-perfecționarea individului ; astfel că „războiul” pe care o parte a dramaturgiei se prefacă că-l duce nu e nici serios, nici necruțător, nici cu adevărat revoluționar. Și, aceasta, în timp ce revoluția noastră (a se citi și reciti cel puțin principalele cuvîntări, expuneri și rapoarte ale secretarului general al partidului nostru) se comportă asemenea tuturor revoluțiilor autentice, veritabile, care „se critică ele însele în mod constant, își întrerup întruna propriul lor curs, revin asupra a ceea ce pare gata înfăptuit pentru a o lua de la capăt, batjocoresc necruțător și temeinic jumătățile de măsuri...” (Marx).

Toate basmele durează cit timp eroii înfruntă obstacolele ridicate în fața lor de adversari ; odată țelul atins, basmul se ter-

mină, „am încălecat pe-o șa etc.”. „Fiericirea n-are istorie” (Balzac), ceea ce e cit se poate de adevărat. Dar, pentru unii dramaturgi români, istoria nu mai produce nefericiri nejustificate, nici nu mai comite erori, de fapt, nici nu mai există nici un fel de istorie, timpul s-a oprit în loc.

E cunoscută, desigur, teza lui Marx despre „amprenta capitalismului asupra socialismului”. Se presupune, tacit, că e vorba de o amprentă numai spirituală, ceea ce e fals.

Iată cum enunță Marx „analiza concretă a condițiilor de viață ale unei societăți în care nu va mai exista capitalism” (Lenin) : „Avem de-a face aici nu cu o societate comunistă așa cum s-a dezvoltat pe propria-i bază, ci, dimpotrivă, cu una care abia se naște din societatea capitalistă, care, așadar, din toate punctele de vedere — economic, moral, spiritual (subl. n.) — mai poartă pecetea vechii societăți din care a luat naștere” (Critica programului de la Gotha).

Aplicarea multilaterală a principiilor co-interesării materiale și constrîngerii administrative reprezintă — în esențial — această amprentă reală. Dificultatea abordării acestei probleme constă în faptul că principiile sus-amintite sînt, în același timp, în fondul lor, instrumente socialiste ale construcției socialiste. Criticînd orice alterare ne-socialistă a acestor principii, militînd ne-conținut, așa cum face partidul nostru comunist, pentru o tot mai reală echitate socială, criticînd încercările nonvalorii de a beneficia fără merit de avantajele individuale ale aplicării acestor principii, criticînd erorile care pot permite dominația vremelnică, într-un loc sau altul, a nonvalorii asupra valorii, dramaturgul e obligat, în același timp, pentru a respecta adevărul vieții și a contribui la accelerarea mersului înainte al societății, să nu facă abstracție de justificarea istorică a principiilor socialiste ale co-interesării materiale și constrîngerii administrative.

Pe acest teren al contradicțiilor reale interne, intervin : incapacitatea, incompetența, invidia, ura, orgoliul, amorul propriu, instinctul de conservare, impostura, complexele de inferioritate și corolarul acestora — instinctul dominației, refulările și sublimările de tot felul, spiritul de intrigă, calomnia, subiectivismul, voluntarismul, suficiența, mistificarea, ipocrizia, disimularea, absența oricărui ideal, robia față de obiecte și exacerbarea instinctului de proprietate, dezumanizarea ; a avea il desființează pe a fi ; dar tot aici intervin capacitatea, inteligența, competența, forța de pătrundere, înțelepciunea și candoarea, cinstea, tenacitatea și echilibrul, abnegația, dăruirea în slujba unui ideal superior, prietenia dezinteresată, activitatea

creatoare pur „hedonică”, liberă de orice interese material; *a fi* renaște în deplină lui fermitate nemijlocită și frumusețe; aici intervin pasiunile contrarii, care dau carne și singe unei piese de teatru; aici este tema fundamentală a dramaturgiei contemporane: *raporturile de luptă dintre creație și inerție, dintre creație și parazitism, dintre valoare și impostură*.

A ocoli aceste probleme echivalează cu pierirea funcțiilor esențiale ale dramaturgiei, *funcția critică și funcția formativă*, echivalează, pentru dramaturg, cu acceptarea unei condiții inferioare chiar aceleia a corespondențelor voluntari ai presei, echivalează cu pierirea teatrului autentic politic.

Terenul posibilității apariției dramelor și tragediilor contemporane îl oferă, deci, faptul că „guvernarea oamenilor” nu a cedat încă locul „administrării lucrurilor” (Engels). Izvorul posibil și nemijlocit al constituirii dramelor ca drame se află în activitatea practică socială. Dezacordul dintre *ordinea existentă a realului*, într-un loc sau altul, circumscris sieși sau mai cuprinzător, și *ordinea necesară* a acestuia, dezacord care produce consecințe firești în destinele și psihologia erorilor, *dintre care nu ultimele sînt suferința, teama și protestul*, iată, cred, sursa principală a crizelor de existență, a dramelor și tragediilor contemporane. Iar eroarea se constituie ca eroare *în fapt, vis-à-vis* de necesitate, de „ideal”, nu numai în conștiință.

Marx prevedea că eroarea va juca încă vreme îndelungată acest rol: „Ignoranța (eroarea) este un demon care — așa ne temem — va mai pricinui multe tragedii”. Dar eroarea și contrariul ei, rezistența față de ea, căutarea și afirmarea adevărului, au constituit și o temă fundamentală a dramaturgiei presocialiste. Dacă acceptăm că eroarea în ordinea lucrurilor e sursa principală a dramelor și tragediilor contemporane, nu cumva împingem dramaturgia în atemporalitate?

Mi se pare că tocmai în societatea socialistă constituită problema raportului dintre adevăr și eroare devine acută, căci dezvoltarea socială aduce societatea din ce în ce „mai aproape” de trecerea din „imperiul necesității în acela al libertății”, ceea ce nu presupune deloc, cum au lăsat a se înțelege unii vulgarizatori, desemnarea, ci, dimpotrivă, e un apel la activism creator, deci, la *ruptura radicală, permanentă, cu aprioricul automistificată ca ideal*; e vorba, deci, despre faptul că oamenii vor ajunge ca, punînd în mișcare cauzele necesare, să producă conștient „efectele dorite” (Engels). În „apropiere” de acest salt, necesitatea unei corespondențe cit mai depline între real și necesar, ca și între ordinea gîndirii și ordinea lucrurilor, capătă o pondere cu totul deosebită.

Dar, nu cumva exagerez rolul conflictului dintre adevăr și eroare, dintre *ordinea rațională a lucrurilor și iraționalitatea încă existentă în ordinea lucrurilor*, cînd, de fapt, în realitate, ponderea principală o are conflictul dintre forțele noului socialist și rămășițele capitalismului din conștiința oamenilor?

Socialismul și conștiința socialistă, în absența tendințelor de apropiere a realului de necesar, în absența tendințelor de perfecționare a însuși idealului socialist, pe măsura apariției noilor probleme și nevoi reale ale societății, și în absența corespondenței dintre logic și ontic, ar fi sau ar deveni un nonsens. Cunoașterea adevărului obiectiv și transformarea lumii în sensul impus de necesitatea înțeleasă sînt condițiile triumfului deplin al conștiinței socialiste. Iar eroarea în procesul de cunoaștere și stagnarea în procesul de transformare a lumii reprezintă condiția persistenței rămășițelor capitalismului în conștiință și în comportamentul oamenilor, după cum și acestea întrețin în viață erorile. Dar suma erorilor contemporane reale nu se reduce la suma rămășițelor capitalismului în conștiința oamenilor.

Realizarea acordului între real și necesar, între cunoaștere și realitate, fără intrarea și trecerea prin dramă, este un act și posibil și real. Dar nu oferă teren dramaturgiei. Dramaturgia are menirea de a descoperi și recrea dramele reale, atîtea cîte sînt, ale cui sînt, acelea care sînt, natura lor contemporană; asemenea unor noi Columbi, dramaturgii pășesc pe un pămînt puțin destelenit, astfel că erorile lor nu sînt numai vina lor; stă, însă, în puterea artei lor să descopere substanța dramatică reală a societății socialiste constituite, zona dramaticului contemporan, care, prin înseși dezvoltarea și soluțiile dramelor contemporane, indică rezolvările comuniste ale acestora, și (de ce nu?) chiar să sugereze și să indice astfel de soluții; iar dacă nu pot pași atît de departe, în orice caz, să formuleze datele reale ale problemelor reale care-și așteaptă soluționarea, nu să povestească numai cum alte drame, *înainte de scrierea piesei*, au fost soluționate în practică.

Raportul dialectic dintre acțiunea unității social-politice a poporului și acțiunea contradicțiilor proprii societății socialiste, *raport care, pe plan filozofic și practic, nu e altul decît acela dintre acțiunea momentului de „repaos relativ” care conferă socialismului calitatea de socialism, de primă fază a comunismului, și acțiunea mișcării absolute, care împinge societatea socialistă spre comunism* („...totul există numai întrucît se transformă, așadar, întrucît se află cu sine însuși în dezacord...”, Brecht *Mic organon despre teatru*); raportul dintre „viața în mișcare și formele care tind s-o fixeze” este terenul real-obiectiv al posibilității apariției dramei. Lupta între idei este inoperantă pentru dra-

maturgia contemporană, în absența suportului ei „fizic”, ciocnirea dintre interesele contrarii și pasiunile indivizilor. E de așteptat, așadar, acea dramaturgie care să nu oglindească, pur și simplu, lupta de idei împotriva rămășițelor capitalismului din conștiința oamenilor, numai critica ideologică a acestora, ci să *exprime teatral procesul determinării conștiinței sociale de către existența socială socialistă* și, pe această bază, procesul redării omului esenței sale umane.

Pledez, așadar, pentru o *dramaturgie a caracterelor teatrale și a situațiilor teatrale, pentru o dramaturgie care să exprime nu numai „metafizica” societății socialiste conștuite, dar și „fizica” acesteia.*

În societatea socialistă constituită, nu puține probleme majore care-și cer soluțiile antrenează interese contrarii, pasiuni contrarii, generează stări conflictuale. Aduă, la aceasta, faptul că, nu întâmplător, în literatura străină, tipul omului de știință, al fizicianului atomist — de pildă — a captat atenția a numeroși scriitori. Atomistii au căpătat, în virtutea dezvoltării forțelor de producție și a tehnicii militare, o mare putere și, deci, o mare răspundere. Dar, cu atât mai mult, în societatea socialistă constituită, raportul dintre putere și responsabilitate, dintre putere și adevăr, capătă semnificații tulburătoare. Eroarea unui acar poate avea consecințe tragice; dar — enunț doar o preferință — mă interesează mai mult, din punct de vedere teatral și discutînd la nivelul termenilor polari, modul în care un ministru organizează ofensiva împotriva erorilor și a iraționalității unor împrejurări obiective, decît greșeala unei bucătărese de cantină de a fi pus mai multă sare în supă decît se cuvine. (Dacă nu mă înșel, Camil Petrescu — la vremea lui — era de aceeași părere.) Cît despre faptul că „tragicul și comicul sînt la egală distanță de adevăr” (Teodor Mazilu), presupun că această admirabilă formulare implică o distanță reală, în fapt, în lucruri și în raporturile dintre lucruri, în însăși condiția și existența umană, și nu numai în gîndire, nu numai în raporturile dintre gîndire și realitate. Aduă esențialul: *rezistența față de eroare și ofensiva împotriva erorii sînt dimensiunile morale principale ale eroului dramatic contemporan.*

Mereu de veghe, scriitorul este cenzorul neînduplecat al realului, în numele ordinii necesare. Acesta este, de fapt, și unicul ajutor autentic pe care literatura îl poate aduce poporului și partidului comunist în opera de edificare a noii societăți.

Confuziile întreținute în jurul acestor probleme aparțin unui soi de „socialism utopic întîrziat” (Aragon — *Discurs la Universitatea din Praga*). De aici a decurs, în dramaturgie, concepția eronată potrivit căreia de-

clanșarea conflictului dramatic este posibilă în absența dramei, deci, în absența primejdiei reale care amenință valoarea. În practica socială, consecințele acestei erori pot fi foarte grave. Dacă nu recunoaștem existența nici unei primejdii care, într-un loc sau altul, într-un moment sau altul, amenință valoarea, nu are nici un rost să apărăm valoarea, care ar rămîne, astfel, dezarmată, la bunul plac al nonvalorii agresive, înarmată pînă în dinți; pentru că, ceea ce este tipic nonvalorii în societatea socialistă constituită este tendința ei de a soluționa conflictul care o opune valorii, de a soluționa contradicțiile interioare societății socialiste, fie prin metodele necesare soluționării conflictelor dintre clase antagoniste, fie prin încălcarea normelor fundamentale ale democrației socialiste, prin exacerbară birocrăției și centralismului, prin respingerea necesității ca ierarhia socială și administrativă să corespundă ierarhiei reale a valorilor, prin exacerbară conținutului „misterios” al birocrăției: „.....misterul — iată natura birocrăției”. (Marx). În timp ce valoarea respinge această provocare și, în măsura în care voiește să nu se autoanuleze, nu acceptă soluționarea conflictelor ce o opun nonvalorii decît prin metode proprii democrației socialiste, umanismului socialist, prin politică și cunoaștere.

Viziunea „socialismului utopic întîrziat” în literatură și artă este cauza faptului că s-au scris atît de puține drame, că nu se scriu aproape deloc tragedii de inspirație contemporană, că se scriu atîtea piese care nu aduc nici o contribuție la dezvoltarea mecanismului real al luptei dintre nou și vechi în societatea contemporană; scriitorii care sînt victimele acestei viziuni se mulțumesc să substituie realului, idealul, și astfel transformă o bună parte a literaturii în utopie. Astfel se manifestă, însă, *tendința aprioricului de a se autoprezenta drept ideal!* Dar, odată ce sîntem adepții socialismului științific, odată ce acesta s-a transformat dintr-o teorie într-o realitate vie, utopia, dacă se substituie realității, dacă substituie iluzile despre realitate acțiunii reale de transformare comunistă a lumii, nu e mai puțin dăunătoare decît conservatorismul declarat.

Ceea ce nu înseamnă, desigur, că scriitorul nu are dreptul de a încerca să întrevadă viitorul, dacă nu substituie, însă, viitorul întrevăzut, deci, viziunea subiectivă a scriitorului, prezentului real, cert obiectiv.

Se pare, așadar, că dramaturgia nu poate și nu trebuie să fie utopia desore om; să fie ea oare „știință despre om”? Poate că da, dar numai pentru că și numai în măsura în care arta începe unde sfîrșește știința, unde știința, mărturisindu-și relativa neputință, își declină, vremelnic, răspunderea.

În orice caz, dacă vrea să rămână ea însăși și să nu devină orice altceva, dramaturgia nu poate fi, pur și simplu, laudă, ci laudă prin dramă.

6. Cititorul a avut, desigur, prilejul să constate, parcurgînd aceste însemnări, că ele sînt străbătute de la un capăt la altul de o idee-pretenție, și anume, de cerința ca *dramaturgia națională contemporană să-și ocupe, în fine, în totalitate, fără excepții, domeniul ce-i aparține în mod firesc, să se instaleze, deci, în zonele dramaticului și tragicului contemporan*. La formularea acestei pretenții am ajuns în urma examinării, și aderente și critice, a celor două direcții principale constituite ale dramaturgiei autohtone actuale, aceea care, într-un fel sau altul, se reclamă de la restituirea și comentarea teatrală a istoriei și aceea a dramaturgiei subordonate telurilor pedagogiei morale, așa-zisa dramaturgie a „dezbaterei etice”. Satisfacerea acestei pretenții, deloc subiectivă, ci formulată doar ca o constatare a înseși cerințelor interne finale ale dramaturgiei, reocuparea de către întreaga dramaturgie națională a zonelor dramaticului și tragicului, ar echivala, după opinia mea, cu un act de deplină onestitate profesională, care ar fi, în același timp, un act de deplină onestitate politică.

Politica este esențializarea ansamblului relațiilor interumane. *Politica comunistă autentică este procesul umanizării relațiilor interumane*. Astfel că teatrul politic este și teatru etic, dacă acordăm eticului un sens atotcuprinzător. Ca urmare, departe de a fi doar un transportor de informații — nu neg, desigur, nici funcția formativă a informației —, arta comunistă nu poate fi subordonată decît politicii comuniste, în ansamblul acesteia, este componentă de prim ordin a politicii comuniste.

Fără a absolutiza aceste concepte, fără a omite farmecul unui teatru de idei, cînd acestea sînt tensionate la maximum, fără, deci, să reducem la o singură culoare policromia necesară a teatrului modern, voi considera, totuși, că virful de lance al acesteia este teatrul politic; renașterea acestuia stă în dramaturgia situațiilor dramatice, situațiilor teatrale, căci-nu mai situația și nu dezbateră — deși raporturile dintre acestea nu sînt antinomice — e de natură să exprime concretețea raporturilor de forță dintre personaje, iar raporturile de forță și modificarea acestora sînt însăși esența teatrului. Nu trebuie, însă, omis nici faptul că raporturile de cooperare predomină pe latura esențială a societății socialiste constituite; dar

acestea, după părerea mea, sînt în afara raporturilor teatrale; mai exact spus, lumea teatrului de inspirație contemporană e lumea relațiunii dialectice a raporturilor de cooperare cu acelea de forță.

Funcției gnoseologice a artei, ca și cunoașterii, în general, nu i se poate acorda o accepție tautologică; de cînd e lumea, a cunoaște nu înseamnă a cunoaște ce cunoaștem, ci a afla ce nu știm; eu cred că spectatorii autentici vin la teatru și ca să afle adevăruri neștiute pînă în seara spectacolului, nu numai să se recunoască, dar să se și descopere; dacă, însă, a cunoaște este a cunoaște ce cunoaștem, triumful în literatură va fi al ilustrativismului, al descriptivismului, jalnic triumf! Așadar, arta și literatura, inclusiv dramaturgia, dezghioacă din știut neștiutul și propun diverse posibilități ale acestuia; propun, deci, variate și schimbătoare idealuri; dar, pentru noi, ceea ce nu știm, neștiutul (netrăitul) este comunismul; iar comunismul e negarea dialectică, critică și constructivă, în același timp, a societății socialiste constituite, luată în considerare ca primă fază, inferioară, a comunismului.

Dezvoltarea completă a socialismului implică critica prezentului în numele idealului comunist, pentru că ceea ce ne lipsește este comunismul.

O cercetare mai atentă a unora dintre piețele scrise în ultimii ani ne-ar vădi că acestea se autoarhitecturează — piesă cu piesă — mai degrabă orizontal, circular, decît spiralat. Ceea ce ne vorbește și despre absența unei viziuni diacronice asupra dezvoltării sociale.

Făurirea socialismului multilateral dezvoltat, epocă inaugurată de Congresul al X-lea al P.C.R. și fundamentată teoretic exhaustiv în Programul P.C.R. de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism adoptat de Congresul al XI-lea, se întemeiază, desigur, pe realizările și transformările revoluționare anterioare, pe care le continuă, dezvoltă și aprofundează. Continuitatea este evidentă, după cum nu mai puțin evidentă este, însă, și (relativa) discontinuitate, faptul că însuși conceptul de societate socialistă multilateral dezvoltată conține un coeficient de critică la adresa a ceea ce este socialismul pînă acum. Programul partidului subliniază, totodată, faptul că între socialism și comunism nu va exista un zid despărțitor, ceea ce nu înseamnă, desigur, că socialismul și comunismul sînt, întru totul, unul și același lucru. Dimpotrivă, cred că nu poate fi ignorată ipoteza lui Lenin potrivit căreia: „...din punct de vedere politic, distanța dintre socialism și comunism va fi, probabil, cu timpul, uriașă” (*Statul și revoluția*). Este,

aici, un teren necinvestigat de către dramaturgie și, probabil, marea ei șansă.

Și, trebuie să adaug că nu gîndesc deloc că ar fi de dorit dramaturgiei să fie piatra evocată de Blaga, în a sa *Filozofie a stilului* (p. 54), care, odată „azvirlită, recade la pămînt în năzuința de a ajunge în centrul său, în năzuința de a fi piatră tipică“ : dar nu i-ar fi de dorit să fie nici porumbelul, care, neștiind că o realitate materială, aerul, îi susține zborul, trăia cu iluzia că ar putea zbura mai ușor în vid (Kant) ; îi este de dorit dramaturgiei să fie, mai degrabă, asemenea păsărilor care, în zborul lor avîntat

către țintă, se orientează după magnetismul terestru. Pentru că și dramaturgului i se potrivește, întru totul, cuvintele lui Fichte : „Trebuie să te comporți astfel, ca și cum de tine și de fapta ta ar depinde soarta întregului popor.“

Doar astfel dramaturgia va participa deplin la înfăptuirea idealului marxist de reorganizare a lumii potrivit legilor frumuseții, ținînd totuși seama, totodată — și acesta e ultimul paradox pe care îmi place să-l introduc aici — că, după Marx, „comunismul nu e un ideal, ci însăși mișcarea naturală a societății“.

Puncte de suspensie...

AL. MIRODAN

Cum

Regizorul francez Claude Bernard Aubert a început, săptămînile trecute, să lucreze la un spectacol a cărui temă sună, pe scurt, cam așa : Cum poate fi confecționat un Adolf Hitler.

Acest poate indică limpede că n-avem de-a face cu o lucrare istorică, ci cu o operă înscrisă la prezent : cîțiva cetățeni europeni, cu avere și ambiții, și — mai ales — cu dorința de a impune o nouă dictatură de tip nazist, se străduiesc să înfăptuiască ceea ce, în definitiv, au reușit predecesorii lor germani din concurențele 1920—30, adică să arunce pe piața politicii un necesar, pentru asemenea regimuri, dictator. De clasă. Și succes. Adică, o persoană cu datele viscereale, cu îndemnarea și, îndeosebi, cu „charisma“ indispensabilă a lui Hitler.

În acest scop, ei recrutează, probabil după testele de rigoare (sau, poate, avizul unui computer?), un candidat plauzibil, numit Herbert, îl instalează într-un „bunker“ subteran amenajat după modelul cla-

sic de la Berlin, îl pun în medii, relații (inclusiv erotice) și împrejurări similare cu acelea trăite de „führer“ la vremea respectivă, îl — cum se zice — condiționează pentru a acționa și reacționa precum modelul și — încrezători în teorema (sau măcar teoria) care zice că aceleași cauze provoacă aceleași efecte — așteaptă coacerea, în acest laborator bio-psiho-sociologic, a unui satrap de înaltă calificare.

Mai mult decît atîta nu știm despre spectacolul lui Aubert. Nici nu-i nevoie. Regretînd (Tolstoi spune undeva că ne hrănim din regrete) că asemenea lucrare n-a fost cu puțință ceva mai devreme (prin 1929, de pildă), vom suspina un „mai bine mai tîrziu decît niciodată“ și vom admite că punerea în imagini a felului cum este sau poate fi confecționat un führer în veacul nostru științific este categoric de natură a-l ajuta pe spectator să vadă fabricarea mitului. Și — deci (sperăm) — să prevadă. Și — deci — să examineze, în cunoștință de cauză și cu

răceală, producția contemporană de supraoameni, care, de la șefi de secte vizionari în Rolls la teroriști stîrnind frisoane tainice duduilor avute din fața televizorului în culori, proliferază — cam — pe continente.

Acestea fiind spuse, vreau să cred că, după succesul pe care-l doresc sincer spectacolului în cauză, Claude Bernard Aubert va îndrăzni să meargă mai departe, să-și propună o sarcină mai dificilă, să preia ștafeta lui Brecht și să ne dea o lucrare mult mai necesară încă decît aceea pe care o elaborează acum : Cum poate fi împiedicată confecționarea unui Adolf Hitler.

