

Alina Rece

CONFLICTUL INTERIOR ÎN TEATRU


EDITURA UNIVERSITARIA
Craiova, 2013

Copyright © 2013 Editura Universitară
Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitară

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
RECE, ALINA

Conflictul interior în teatru / Alina Rece. - Craiova :
Universitară, 2013
Bibliogr.
ISBN 978-606-14-0794-1

792

CUPRINS

Introducere.....	9
Capitolul I. Conceptul de conflict.....	25
Capitolul II. Călătorie în miezul ființei. Conceptul de conflict interior	71
Capitolul III. Antichitatea și intrarea în scenă a conflictului interior	100
Capitolul IV. Evul Mediu. Conflictul interior în teatrul medieval. Drama liturgică.....	110
Capitolul V. Conflictul interior în Renaștere.....	118
Capitolul V.1. Renașterea engleză. <i>Hamlet</i> de William Shakespeare. Studiu de conflict interior exemplar.....	122
Capitolul V.2. Renașterea spaniolă. Tirso de Molina și conflictul interior al lui Don Juan.....	144
Capitolul VI. Conflictul interior în plan metafizic. Studiu de caz: <i>Faust</i> de Goethe	153
Capitolul VII. Conflictul interior în teatrul modern	166
VII.1. Apariția dramei. Abordarea psihologică	166
VII. 2. Drama. Redimensionarea conflictului psihologic.....	174
VII. 3. Abordarea psihanalitică: Conflictul interior în termeni psihanalitici. Studiu de caz: Oedip de Sofocle	183
VII. 4. Realismul. Conflict dramatic realist. Studii de caz: Nora versus Hedda Gabler de Henrik Ibsen.....	191
VII. 5. Conflictul psihologic și conflictul interior. Momentul de grație Cehov.....	206

Meșterul Manole de Lucian Blaga	211
VII. 7. Aspecte ale conflictului interior la personajul secolului XX	218
Capitolul VIII. Conflictul interior în teatrul contemporan.	
Studiu de caz: <i>Hoții</i> , Dea Loher	232
Concluzii	248
Rezumat.....	255
Bibliografie selectivă.....	257

PREFĂTĂ

Lucrarea *Conflictul interior în teatru*, la origine teză de doctorat susținută sub coordonarea științifică a subsemnatului, este o lucrare de teatrologie și morfologie a culturii. Este o lucrare de teatrologie în măsura în care își propune să surprindă esența teatrului și, totodată, de morfologie a culturii, atâtă vreme cât încearcă să urmărească evoluția conflictului dramatic de-a lungul timpului, trecându-l prin principalele curente și stiluri literar-artistice.

Inițial, Tânără și talentată regizoare Alina Rece s-a ocupat, în teza sa de doctorat, de conflictul dramatic în general. Chintesația teatrului o formează conflictul dramatic. Nu există teatru fără conflict dramatic, pentru că însăși viața este, în esență ei, conflict, ciocnire, luptă, polemică (gr. *polemos* înseamnă *război*). În forma actuală, autoarea a renunțat la conflictul exterior și și-a axat discursul critic pe conflictul interior, recuperându-l chiar din antichitate. Cu timpul, în evoluția teatrului universal se produce o interiorizare a conflictului dramatic. Conflictul exterior, dintre personaje, cedează tot mai mult locul în fața conflictului interior. Această interiorizare a conflictului dramatic se produce cu intensitate, odată cu renascentismul englez, în frunte cu *Hamlet*, capodopera fără echivalent a teatrului universal, despre care Camil Petrescu spunea că „sporește conștiința în cuprinsul lumii.” Conflictul interior ocupă mai ales scena teatrului modern, începând cu alți autori de marcă, reprezentanți ai realismului, precum Ibsen sau Cehov, culminând în dramaturgia noastră cu Camil Petrescu, teoreticianul teatrului absolut și al dramei de idei. De altfel, lucrarea Alinei Rece ne reamintește, întrucâtva, păstrând proporțiile de rigoare, prin patosul și febrilitatea demonstrației de *Modalitatea estetică a teatrului* (1936), teza de doctorat a lui Camil Petrescu, după care, în teatrul modern, conflictul se mută din exterior în interior, iar piesele sale se transformă în adevărate dezbateri, pasionate confruntări de teze și antiteze.

Conflictul interior în teatru de Alina Rece este o lucrare de referință, ce se impune prin ținută intelectuală și acuratețea argumentației.

Prof. univ. dr. Ovidiu Ghidirmic

Funcția conflictului este urmărită, apoi, în următoarele capitole, pe structura consacrată de cercetarea și istoria dramaturgiei și a teatrului. Se va putea urmări modul în care se configurează și acționează creator conceptual de conflict interior în teatru, pornind de la Antichitatea greacă, pe parcursul etapelor esențiale din istoria teatrului european, până în anii 2000. Studiul se constituie într-o succesiune de abordări teoretice și conceptuale, până la nivelul tangențial al analizei aplicate textului, prin studiile de caz și referirile la artele spectacolului. Studiile de caz sunt chemate să susțină și să îmbogățească construcția argumentativă și să confirme utilitatea aplicării criteriului de gen în configurarea sensurilor conflictului interior și în mijloacele sale de manifestare și expresie scenică. Concluziile lucrării sunt urmate de un *Rezumat* și de o *Bibliografie selectivă* bogată, dat fiind caracterul complex al temei, care depășește domeniul strict al teatrologiei, istoriei teatrului și criticii literare, pentru a se regăsi, optimal, în abordarea pluridisciplinară și a se încadra în domeniul artelor spectacolului.

Citatele vizuale din spectacolele montate în decursul anilor, pornind de la valorizarea, în limbaj scenic, a căilor de acces spre sens oferite de abordarea hermeneutică a textelor, infuzată în artele spectacolului, vor depune mărturie și despre relația strânsă ce se poate crea între textul dramatic și spectacol, ca act cultural organic unitar. Teatrul este o artă osmotică și proteică, iar conflictul interior poate fi reconsiderat dintr-o altă perspectivă, de data aceasta, *à rebours*, dinspre viața scenei – captată în imagini – înspre textul primordial, privire ce se poate dovedi, la rândul său, un impuls generator de vitalitate semantică și diversitate interpretativă viitoare. Imaginile își propun să comenteze vizual și să susțină aplicabilitatea demersului hermeneutic de acest tip în domeniul regiei de teatru, al artelor spectacolului și îndeosebi al învățământului teatral.

Capitolul I. Conceptul de conflict

Aspectul de iminentă realizare scenică *virtuală* sau *reală* al teatrului reprezintă una din diferențele specifice ale genului dramatic. Considerăm ca fiind unanim acceptată teza conform căreia textul de teatru, încă de la lectură, se plasează într-un context virtual, într-un spațiu scenic al lumii, amintind sau recreând lumea, iar personajele prind viață în imaginația și conștiința receptorului, după ce au cutreierat imaginația și conștiința eului auctorial. Unul din deliciile recunoscute ale lecturii pieselor de teatru: libertatea plenar imaginativă a lectorului – face din receptor un partener de dialog scenic, cu atât mai mult atunci când este vorba despre o scenă virtuală, unde câmpul posibilităților pare infinit. Regia de teatru și spectacolul scot la lumină, grație unor demersuri hermeneutice complexe, exprimându-se în limbajul artelor spectacolului, una singură – sau un număr, necesarmente, limitat – din potențele semantice ale textului, descoperind uneori alte noi direcții fundamentale de interpretare. Iar textul, oricât de paradoxal ar părea, nu își pierde fecunda polisemie inițială în acest proces, ci se bucură de noile perspective în a fi recreat.

Teatrul a fost definit în multiple moduri, din perspective multiple. Vom invoca, în sensul revalorificării fertile, câteva definiri și poziții importante, în ceea ce privește teatrul ca text și/sau spectacol și conceptual de conflict, recuperate din tezaurul teatrului european.

Cercetătorii și istoricii au descoperit filiații certi de geneză și cauzalitate între ritualul primitiv, ceremonial, ritul magic și primele manifestări teatrale ale civilizației europene. Ileana Berlogea afirmă, în *Istoria teatrului universal*, teza conform căreia originea conflictului este legată de ceremoniile egiptene și grecești de rit agrar, exprimând:

„lupta dintre elementele contrare din natură sau schimbarea anotimpurilor /.../ antinomia viață-moarte, lumină-întuneric, iarnă-vară, secetă-ploaie”.¹³

Sursă arhetipală inepuizabilă, cultura greacă își răsfrângă spre prezent temele, motivele, imaginile emblematicе, tipurile de conflict și tipurile caracteriale monumentale, subiectele și structurile violent conflictuale la capătul căror regăsim, invariabil, pacea și serenitatea. Un echilibru spiritual definiitoriu pentru stilul clasic, uimitor și poate vexant pentru receptorul actual, obișnuit îndeosebi cu pesimismul, nihilismul sau indiferentismul spiritual duse la extrem de manifestările artelor contemporane, postmoderne.

Teatrul grec se intemeiază pe conflict exemplar, cu desfășurare dinamică, accidentată, obstaculară, cu răsturnări spectaculoase, tulburătoare pentru suflet și minte. Și totuși avansează spre un deznodământ ce ridică omul din planul conflictului interior sfâșietor și necesar în planul evoluției sale spirituale și conferă morții și tragicismului o strălucire *reală*, o autentică monumentalitate. Conceptul de *catharsis*, teoretizat de către Aristotel pe baza a ceea ce îi oferea textele lui Eschil și Sofocle, ne arată și o pildă de trasare posibilă a regulilor dogmei, pornind de la capodoperă (*Orestia*, îndeosebi), îndreptar de reguli și recomandări devenit un principiu ideal la care au aspirat – dar de la care s-au abătut, întotdeauna, în aventura lor teatrală a căutării propriei viziuni, majoritatea creatorilor de teatru care i-au urmat.

Poetica lui Aristotel (384-322 î. Hr.) este primul document canonic, deși recuperat fragmentar de istoria literară, care consemnează și teoreteizează apariția și consolidarea speciilor majore ale genului dramatic: tragedia și comedia. Definițiile aristotelice se limpezesc și prin punerea în contrast comparativ cu epopeea. Pentru teatrul european, definiția lui Aristotel a devenit axiomatică:

„Tragedia e, aşadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în

¹³ Berlogea, Ileana, *Istoria teatrului universal*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981, p. 21

acțiune, ci nu povestită, și care, stârnind mila și frica, săvârșește curățirea acestor patimi.”¹⁴

Conceptul de *mimesis* a fost multă vreme asociat artei, iar aici Aristotel are în vedere însăși esența teatrului, o imitație a lumii prin transfigurare poetică, am spune, întrucât se vorbește clar de o acțiune aleasă. *Mimesis*-ul aristotelic nu se referă la copierea sau redarea naturalistă a unor felii din lume. Istoria teatrului consemnează o multitudine de raportări și interpretări diverse, cum este firesc, a conceptului definiitoriu de *mimesis*, care suferă mutații și redefiniri succesive, în funcție de viziunea fiecărui mare autor sau epoci despre teatrul său.

Pe de altă parte, ce putem desprinde în mod esențial din definiția aristotelică este accentul pus pe latura comprehensivă și înalt emoțională a teatrului tragic. *Catharsis*-ul aristotelic, ca emoție profundă, cu efect purificator, eliberator rămâne, totuși, pentru epocile ulterioare, o taină, întrucât, în mod cert, impactul tragic se împletea, în epocă, în receptarea sincronică, cu sentimentul religios. Este dificil de cuantificat emoția resimțită la o tragedie greacă jucată în circumstanțele ei originare, ea se poate doar aproxima; cu toate acestea, știm că toate liniile de fugă ale textului și ale reprezentării scenice convergeau spre *catharsis*. Plăcerea estetică, înnobilarea, empatia, elevarea spirituală, topirea zgurii sentimentelor nefaste într-o renaștere a speranței și reclădirea afectivă a seninătății și împăcării cosmice finale evocă, în esență, scopul primordial, intenționalitatea ultimă a artistului tragic. Legat organic de aceste deziderate, aspectul și forța expresivă a conflictului străbat și ordonează momentele subiectului, secvențial, cauzal, cu întoarceri radicale, implozii, ritmuri și răsuciri (cunoscutele *peripetii*), într-un șuvoi al energiei îndreptat spre telul ultim al eliberării și renașterii interioare. În tragedia greacă, ieșirea din conflict este ca o scară spre cer, are un sens ascensional conferit prin *catharsis*.

Aristotel recomandă ca opera, în ce privește conținutul subiectului, să respecte standardele de verosimil, mergând până la a afirma:

«Decât întâmplări posibile anevoie de crezut, trebuie preferate mai curând întâmplările imposibile cu înfățișarea de a fi adevărate».¹⁵

¹⁴ Aristotel, *Poetica*, ed. IRI, București, 1998, pp. 71-72

Prin aplicarea acestui procedeu aristotelic, posibilitățile de empatizare sunt mărite, iar comprehensiunea este stimulată, nefiind blocată de întrebări și solicitări de explicații în plus, legate de verosimilitate, ceea ce ar îngreuna activitatea cerebrală și imaginația receptorului cu operații inutile, neesențiale. Accentele de neverosimil pot doar șoca, ele însă pot parazita, într-adevăr, actul receptării, discursul subteran și fulgurațiile semantice primordiale fiind împiedicate să se producă. Discontinuitatea de sens este nocivă pentru scopul *catharsis*-ului; de altfel, limpezimea evoluției tragicе în ansamblul său spre *climax*-ul revelator poate avea de suferit, datorită infiltrării neverosimilului. Neverosimilul nu înseamnă însă, în spațiul cultural grec, repudierea miracolului, sau negarea zeilor, ci se referă la fracturi de sens ale momentelor subiectului, la gustul – ce întotdeauna amenință arta – pentru senzaționalul nesemnificativ sau pentru exotismul incomprehensibil, șocant și atât. Conflictul limpede va să înglobeze și să reflecte, să îmbrace situații și acțiuni verosimile. Există un cod al bunelor practici ale verosimilității ce se poate desprinde din studiul textelor antice; neverosimilul riscă să contamineze conflictul și să-l transforme în nonsens, să îndepărteze piesa de esența umanității pe care dorește să o surprindă în arhetipurile consacrate, sedimentate de secole, reevaluate și recreate în teatrul grec.

Un alt concept important introdus de Aristotel este regula celor trei unități, extrem de dezbatută în istoria teatrului: fie aplicată cu măsură, responsabil, fie excesiv dogmatizată, în mod „fundamentalist”, fie încălcată cu grație, fie dinamitată, fie aplicată parțial, trunchiat, fie ignorată de dramaturgii veacurilor.

Unitatea de timp este legiferată destul de îngăduitor de către Aristotel:

«tragedia năzuiește să se petreacă, pe cât se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui». ¹⁶ (s.n.)

Această regulă a produs efecte pozitive în dramaturgie, și atunci când a fost aplicată, și atunci când a fost nesocotită. Un aspect specific teatrului este, cu toate acestea, concentrarea în timp a subiectului tratat, altfel conflictul se diluează și își pierde din

voracitate și eficiență tensională, riscând să altereze forța de semnificare a textului, care ar năzui să ofere o lume concentrată. Excepții fericite sunt multiple în istoria teatrului, prin exploatarea virtușilor epicului în sistemul de valori al dramaticului, susținute de nevoia de a se povesti a omului, de a-și dramatiza în episoade firul vieții și istoria, de a capta timpul în salturile lui semnificative.

Unitatea de loc nu pare a fi reglementată în mod expres, aplicabilitatea ei fiind legată de forma subiectului, frecvent inspirat din mituri și legende, a căror extindere spațială nu este limitată. Considerând *Orestia* lui Eschil text canonic, Aristotel nu ar fi putut legifera cu prea multă strictețe această unitate de loc. (În 1674, Boileau va dogmatiza unitatea de loc cu o rigoare demnă de cauze mai bune, în *Arta poetică*, dând autorilor direcții prea puțin fertile.)

Aristotel definește pentru prima oară teatrul ca dramă, în sensul primar din limba greacă al termenului, cel de *acțiune*:

«imită oameni ce stau să săvârșească ceva». ¹⁷

Iminența declansării conflictului este implicită în această variantă expresivă a definiției aristotelice. Se surprinde aici tehnica amânării, ca principiu creator în scrierea dramatică, sporind tensiunea și acumulând toți vectorii atenției spre momentul – în mod frecvent cu funcție dublă, ritualică –, al acțiunii în sine, care poate să nici nu se producă, sau să se producă *extra muros*, în culise, efectul vizat fiind încordarea maximă a tensiunii și stimularea imaginației receptorului, considerat partener al creației.

Unitatea de acțiune este cea mai dezbatută dintre regulile aristotelice; majoritatea dramaturgilor o au în vedere, considerând-o model infailibil și perfect definitoriu pentru genul dramatic în totalitatea sa. Conflictul este indisolubil legat de acțiune, ca purtător și principiu supraordonator al acțiunilor în arhitectura lor complicată adeseori, iar prin respectarea unității de acțiune se credea că se asigură degajarea cu limpezime a sferei semantice a întregii opere. Acțiunea are preponderent structuri arborescente simple ce revin într-un punct nodal de maxim tensional al conflictului, o limpezime benefică tragediei.

¹⁵ idem, *op. cit.*, p. 101

¹⁶ idem, *op. cit.*, p. 71

¹⁷ idem, *op. cit.*, p. 67

Conceptul aristotelic de recunoaștere, prezent în *Poetica*, a deschis perspective multiple în evoluția ulterioară a conflictului:

„recunoașterea e o trecere de la neștiință la știință, în stare să împingă fie la dragoste, fie la dușmănie personajele sortite fericirii ori nefericirii”¹⁸

Mijloc de expresie cu potențial maxim de impresionare și semantizare, recunoașterea funcționează ca un arc de resort, este şocul declanșator al acțiunilor viitoare ce vor conduce, în funcție de ipostaza recunoașterii, la un anumit tip, necesar, așteptat de deznodământ. Procedeul a fost utilizat cu succes, uneori până la epuijare (mai ales în perioada de declin a *commedie dell'arte* el devine artificios). În tragedia greacă, însă, la Shakespeare, Goldoni etc., ideea de recunoaștere este încă plină de conținut.

Aristotel intuieste importanța conflictului exterior, legându-l, în mod firesc, de subiect:

„principalele mijloace cu care tragedia înrâurește sufletele – peripețiile sau răsturnările de situații și scenele de recunoaștere – sunt părți ale subiectului”¹⁹,

Prin această formulare, Aristotel avansează conceptul de deznodământ, esențial pentru definirea și configurarea conceptuală și funcțională a conflictului:

„Numesc simplă acțiunea al cărei deznodământ se realizează fără răsturnări de situații și fără recunoașteri, după o desfășurare neîntreruptă și unitară /.../ și complexă, pe cea al cărei deznodământ e determinat de o recunoaștere, de o răsturnare de situație sau de amândouă. Și recunoașterea și răsturnarea de situație trebuie să rezulte însă din alcătuirea subiectului /.../, să decurgă din faptele petrecute înainte, fie în chip necesar, fie verosimil”²⁰

Procedeele compozitionale clasice de inspirație aristotelică s-au dovedit, în timp, infailibile; ele sunt detectabile inclusiv în dramaturgia actuală, cu toate că principiile par uneori a ține seama doar de alcătuirea exterioară, a formei teatrale, devenită în timp matrice pentru speciile genului dramatic.

¹⁸ idem, *op. cit.*, p. 79

¹⁹ idem, *op. cit.*, p. 73

²⁰ idem, *op. cit.*, p. 78

Cu următorul text canonic, se poate considera că Aristotel realizează și impune posterității o definire posibilă a conflictului, în cele două componente constitutive ale sale, în planul reprezentării exterioare, în raport de însumare creatoare a elementelor subiectului:

„În fiecare tragedie o parte e constituită din intrigă și o parte din deznodământ. Întâmplările petrecute în afara acțiunii – de multe ori chiar unele din cadrul ei – alcătuiesc intriga; restul e deznodământ. Înțeleg, prin urmare, prin intrigă, partea de la începutul acțiunii până unde soarta personajelor se schimbă în bine sau în rău; iar prin deznodământ, partea de la începutul schimbării până la sfârșit.”²¹

Deși ne poate părea astăzi o operație mecanică de delimitare, ea clarifică elementele care compun, prin suflul vital care le străbate, conflictul ca totalitate, asemeni sevei care împinge copacul să crească spre cer, sau asemenei coloanei vertebrale care încheagă, ține împreună, toate celelalte componente ale piesei. Prințipiuul alcăturirii tragediei este descris în mod succint de către Aristotel, el poate fi comparat cu principiul de funcționare al unui motor al acțiunii tragicice în două trepte: intrigă și deznodământul, ce include aici și *climax*-ul. Pe de altă parte, se poate afirma că, aşa cum reiese din *Poetica*, importanța și valoarea conflictului în provocarea *catharsis*-ului este indiscutabilă.

O contribuție esențială în definirea conceptului de teatru o aduce, în mod firesc, peste veacuri, William Shakespeare (1564-1616). Din punctul de vedere al hermeneuticii aplicate conflictului ca element vital al teatrului, intervenția shakespeareană se dovedește extrem de valoroasă. Teatrul este, pentru Shakespeare, o oglindă oferită, uneori impusă viații; *teatrul îi pune lumii oglinda în față*, cu o formulare de tip hamletian. Shakespeare, prin vocea lui Hamlet, definește astfel teatrul în care crede:

„oglinda faptei este vorba, și oglinda vorbei nu e decât fapta; urmând așa, vei împlini întocmai cuviința firii, pentru că, decât umflarea goală-n glas și-n gest, nimic nu este mai nepotrivit cu rostul scenei, al cărei scop, pe vremuri cât și azi, a fost și este să

²¹ idem, *op. cit.*, p. 89

ridice, cum s-ar zice, oglinda-n fața firii; să arate virtuții chipul, iar vremii vârsta, forma și-ngustimea.”²²

Lumea își reflectă nodurile de contradicții și stările conflictuale constitutive, definitorii, în oglinda teatrului, cu o franchețe dureroasă și o luciditate amară, fără să piardă, totuși, în totalitate, speranța comprehensiunii și armoniei (cum, de pildă, mizantropului și scepticului fără leac Timon îi supraviețuiește Alcibiade, care poartă în sine valorile onoarei și ale umanismului optimist de tip renascentist și continuă să țină în viață lumea).

Studiind conflictul în piesele lui Shakespeare, ne frapează un prim aspect determinant: putem urmări felul cum conflictele majore: principal – secundar sunt împăiate, montate, decupate într-un stil profund original (principiul este utilizat și dezvoltat astăzi în montajul alternanței de planuri ale acțiunii din cinematografie și arta teatrală). Shakespeare utilizează în genere două linii situaționale, angrenând două conflicte exterioare tocmai pentru a raporta și a oglindi un conflict în celălalt. Se relaționează profund, prin contrast, idei, relații esențiale inter-umane, concepții despre viață, caractere, supra-sensuri, viziuni ale lumii, lumi aflate în contrast relațional. Shakespeare este valoros și prin modul uimitor în care intriga paralelă, secundară, declanșată de conflictul *de fond*, secundar, o luminează pe cea principală și face să strălucească lamele ascuțite, la propriu și mai ales în sens figurat, ale protagonistilor conflictului major. Este o constantă compozițională a pieselor sale, ce le sporește valoarea și potențialul. Conflictul principal este tratat în cheie majoră, în tușe ferme, se dezvoltă, ia amploare și suflu scenic, în paralel cu un conflict minor, secundar, care reflectă în mod organic tema majoră, cu valoarea și menirea unei substanțe de contrast în sfera semantică și a conceptelor încarnate în imagini și rezolvări concrete. Jocul de oglinzi al celor două planuri ale acțiunii reflectă o ambiguitate studiată, dozată, menită să-i sporească bogăția de sensuri captate ca în mișcarea apelor oglinzilor și în alternanța secvențelor, pe o scară ce ne sugerează ritmul spiralei în avansarea spre *climax*. Conflictul se instalează, astfel, în interiorul unui plan secund, al unei structuri dramatice, avansând în paralel cu conflictul principal, în

contrast cu acesta, alternativ, formând în cele din urmă un aliaj shakespearean specific, unic ce se transformă într-un adevărat torrent dramatic gata să asalteze imaginația afectivă a receptorului și să-l conducă, împreună cu personajele implicate, în momentul de maximă tensiune dramatică al *descoperirii*. Pasul următor al creației, printr-o coborâre abruptă a energiei, rezidă în crearea unui adevărat debușeu energetic, o ușurare a tensiunii într-un flux eliberator ce are în marile texte forța de irumpere a revelației. Abia acum poate avea loc, ca pe un fundal ca de mare liniștită, desfășurarea ultimei etape a conflictului, în sens aristotelic, a deznodământului revelator, prin care Shakespeare reușește să ne înalțe iar, în plan spiritual, prin forță sa poetică, depășind realitatea faptică și destinul personajelor, în sfera ideilor și adevărurilor pure.

În ceea ce privește conflictul pur exterior shakespearean, cel mai frecvent acesta se constituie fie între două comunități aristocratice, fie între regalitatea engleză și usurpatorii străini, fie între promotorii valorilor etice, cu fond creștin, și promotorii machiavelicului blazon „scopul scuză mijloacele” – cu setul său de strategii demonstate cu strălucire de către Shakespeare –, fie între ideile și credințele reprezentate de personaje vii în acțiune. Alte tipuri fecunde de conflict, preluate de către Shakespeare din bazinul de inspirație antică și recreate total prin vitalitatea sa dramatică sunt conflictul dintre generații, conflictul dintre concepții ireductibile asupra vieții și a valorilor, conflictul fratricid, conflictul dintre eu și lumea apăsătoare, decăzută, conflictul rivalităților pe o Miză concretă a conflictului etc. Shakespeare redefinește, în opera sa, conflictul tragic și conflictul comic și le integrează surprinzător într-o vizionare globalizatoare complexă, inspirată de viața însăși. Ceea ce se poate afirma cu certitudine este faptul că, în piesele sale, Shakespeare rezolvă totul, conform unui model al unei judecăți limpezi, fără rest a conflictului, asimilabilă am spune unei oglindiri a Judecății divine, fără să pară că eul auctorial este judecător, atât timp cât îl simțim implicat fratern și absolut discret în viața personajelor sale. Scara valorilor este întotdeauna repusă în drepturile ei, odată cu refacerea, din temelii uneori, a lumii.

Prin aceste abordări ale conflictului, definitorii operei shakespeareiene, se vor deschide noi perspective și direcții înnoitoare în tehnica dramatică și în exprimarea viziunii despre lume, semnalate

²² Shakespeare, William, *Tragedia lui Hamlet*, print de Danemarca, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 173

masiv în creațiile ulterioare, consemnate de istoria teatrului și a artelor spectacolului european.

Privind diacronic, termenii conflictului, semnificația și expresia lor se dovedesc reprezentative pentru situația și peisajul sufletesc al omului european al fiecărei etape culturale parcuse.

Salvatore Battaglia afirmă despre personajul din spațiul cultural european un aspect esențial:

„*Personae* aspira să se propună ca o paradigmă.”²³

Studiul istoriei teatrului și al capodoperelor dramaturgiei ne îndreptășește să atribuim și conflictului, ca principiu ordonator al acțiunii și sensurilor operei, aceeași tendință. În cazul marilor creatori, nu putem vorbi de accidente, greșeli de construcție ideatică sau elemente de arbitrar în creație. Semnificația poate fi revelată sau interpretată în diverse moduri, paradaigma este însă o prezență constantă, evidentă în cazul tuturor operelor consacrate. Teatrul a fost mereu o artă vie în pasul vremii, implicată în diverse grade și îndreptată spre receptorul individual și deopotrivă dedicată unor comunități receptoare, oglindind aspecte esențiale ale lumii, paradigmă a adevărului.

În ceea ce privește implicarea declarată, uneori tangentă creației, (inspirația/contaminarea teatrului cu doctrinele politice, sociale, în diverse grădări și proporții) se poate remarcă și în prezent o puternică alonjă critică socială în noua dramaturgie. De asemenea, odată cu modernismul și postmodernismul se atacă în mod constant tema sfârșitului lumii și a eșecului capitalismului și liberalismului, după eșecul – parafat deja, deși neacceptat oficial cu fermitate – al socialismului. Poate că acest tematism constant constatat în istoria teatrului modern și contemporan năzuiște să provoace momentul unei analize serioase, al întoarcerii omului spre valorile perene, pe urmele pașilor Fiului Risipitor contemporan, spre refacerea, din temelii, a eului sfâșiat și a unei comunități umane autentice, active. Perspectiva, prezentă și activă în dramaturgie, revelă însă diverse universuri utopice. Sevele realități concrete, considerate frecvent imunde, cu otrava conflictelor ce izbucnesc mereu în lume, sunt, în mod cert, surse ale inspirației dramaturgilor contemporani. Teatrul

acesta folosește programatic, pentru recrea aceste conflicte, tehnici de soc și se construiesc, dramatic vorbind, prin tactici de cultivare a șocului înăuntru și în afara sinelui, iar receptorul este provocat și confruntat cu o nouă viziune și cu o altă percepție a realității, care îi vorbește tot despre sine, în fond, dar cu un efect radical, uneori exprimat subliminal, asupra sa.

Privind în urmă, istoria teatrului dovedește că teatrul, dacă nu a asumat dintotdeauna o *misiune spirituală* declarată, s-a situat, totuși, în centrul aventurii spiritului omului european și i-a sublimat angoasa și fracturile interioare, defectele și derapajele, căutările, întrebările, neliniștea perpetuă în texte emblematici și fapte estetice. Cu toate acestea, ceea ce remarcă Lessing este și astăzi perfect adevărat și poate căpăta, într-un sens al interpretării, caracter de generalitate:

„*Avarul* lui Molière n-a îndreptat niciodată un zgârcit /.../ comedia îi întărește pe cei nevinovați în sănătatea lor.”²⁴

Pe de altă parte, știm, în ce privește drama și tragedia, există mărturii și relatari despre cazuri grave, reale, de recunoaștere efectivă a unei crime, după vizionarea unui spectacol, de „contaminare” a conflictului interior și tranșare a lui în acest fel, al mărturisirii și asumării vinei, pornind de la un *model* înfățișat scenic. Faptul este sintetizat încă de Shakespeare, în *Hamlet*:

„Se spune că, la teatru, vinovații,
Sub farmecul și-ndemânarea scenei,
Se simt atât de zdruncinați, că-ndată
Își dau neleguiurile-n vileag”.²⁵

Acest lucru este confirmat de realitatea istorică și din altă perspectivă. Ne referim la prigoana și atacarea continuă a autorilor dramatici incomozii exercitată de către autorități rigide, oameni puternici social, persoane bigote cu funcții eccluziale sau înalți aristocrați coruși, snobi etc. care se recunoșteau în piesele de teatru, cu tot ce aveau mai hidos în ei își și reacționau agresiv, ca ripostă. Sunt realități constant consemnată de istoria teatrului. Să amintim

²⁴ Lessing, Gotthold Ephraim, *Dramaturgia de la Hamburg*, în *Opere*, I, ESPLA, 1958, p. 60.

²⁵ Shakespeare, William, *Tragedia lui Hamlet, prinț de Danemarca*, Ed. pt. Literatură, București, 1965, p. 151

²³ Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, ed. Univers, București, 1976, p. 40