

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

VII. 6. Conflictul interior integrat în parabolă. Drama artistului. Tratare expresionistă. Studiu de caz: 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>Hoși</i> , Dea Loher	232
Concluzii	248
Rezumat.....	255
Bibliografie selectivă.....	257

Alina Rece

CONFLICTUL INTERIOR ÎN TEATRU



EDITURA UNIVERSITARIA
Craiova, 2013

PREFAȚĂ

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, atâta vreme cât încearcă să urmărească evoluția conflictului dramatic de-a lungul timpului, trecându-l prin principalele curente și stiluri literar-artistice.

Inițial, tânăra și talentata regizoare Alina Rece s-a ocupat, în teza sa de doctorat, de conflictul dramatic în general. Chintesența teatrului o formează conflictul dramatic. Nu există teatru fără conflict dramatic, pentru că însăși viața este, în esența 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 renașterismul 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, pasionante 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

INTRODUCERE

Lucrarea de față își propune să ofere o perspectivă asupra conflictului interior în dramaturgie, adâncind reflecția teoretică asupra conceptului prin analize aplicate la un repertoriu ideal, piese de teatru omologate de canonul estetic european (studii de caz).

Ne dorim să aducem astfel o contribuție în câmpul cercetării istoriei dramaturgiei. Dată fiind dubla specializare, Litere și Regie de teatru, a doua reprezentând profesia curentă, asumăm lectura ca pe o *mizanscenă virtuală*. Structura lucrării a luat naștere în urma studiului în domeniul teoriei teatrului, a studiului dramaturgiei și istoriei teatrului, cât și în urma exersării regiei de teatru ca practician. Motivul hotărâtor în abordarea temei conflictului a fost conștientizarea nevoii a de construi un itinerar interpretativ propriu, pe o hartă de problematici extrem de vastă.

Punct nevralgic al textului dramatic, la intersecția vectorilor de sens, conflictul trebuie elucidat și re-elucidat, pe parcursul fiecărei etape de elaborare a concepției regizorale (elaborarea conceptului de spectacol implică realizarea proiectului de spectacol și a caietului de regie, alcătuirea distribuției, pregătirea preliminară a actorilor, lecturile de text, repetițiile la scenă, elaborarea mizanscenei, a conceptului de imagine scenică și transpunerea sa, având în vedere actorii, decorul, costumele, lumina, sunetul, atmosfera, înglobarea, unde este cazul, a principiilor artelor conexe, ca filmul, coregrafia, arta plastică etc.), ca și a mizanscenelor virtuale, implicate de orice lectură vie și avizată.

În exegeza istorico-literară, conflictul unui text dramatic apare, adesea, doar enunțat, fără o focalizare conceptuală, semn că nu este resimțit de interpret ca element fundamental al structurii piesei de teatru. Bibliografia de estetică teatrală și teatrologie, dimpotrivă, este centrată pe conceptul de conflict, dar și aceasta are neajunsul de a rămâne pur teoretică, fără studiu aplicat mai substanțial. Vom încerca, în cele ce urmează, să valorificăm tradițiile interpretative ale celor două domenii, recuperând, în același timp, lărgind limitele specifice ale câmpurilor lor

de investigare. Experiența în domeniul transpunerii scenice ne îndreptățește să considerăm ca o etapă esențială explorarea sensurilor și semnificațiilor profunde conținute și dezvoltate în și prin conflict. Fără a circumscrie, a interpreta și a vizualiza clar termenii majori ai conflictului, spectacolul lecturii sau spectacolul ca manifestare culturală de sine stătătoare riscă să obtureze sensul global și semnificațiile complexe ale textului. În absența acestei *temelii* hermeneutice a abordării fenomenului teatral, celelalte componente implicate: ideea, personajul, atmosfera, situația, sau secvențele evenimentiale apar ca micro-structuri izolate și nu pot surprinde în mod esențial *weltanschauung*-ul operei. Datorită tratării cu superficialitate a conflictului, se poate pierde din vedere viziunea unitară intenționată de autor, suflul ei vital. În acest caz, întregul eșafodaj regizoral sau hermeneutic se poate dezechilibra, iar spectacolul, în loc să ne ofere o viziune unitară transpusă scenic, ne înfățișează o aglomerare de sensuri fracturate, imposibil de legat organic, din elementele compoziționale disparate și izolate de sensul global.

Ne vom strădui să ne încadrăm în orizontul metodologic și operațional specific al cercetării istorico-literare și teatrologice. Abordarea va fi de tip hermeneutic (*hermenéneien*, gr., a interpreta), înclinând mai mult spre latura comprehensiv creatoare a interpretării, pe care o considerăm mai fertilă decât hipertehnicismul analitic. În sprijinul acestei abordări, invocăm demonstrația lui Paul Ricoeur din *Eseuri de hermeneutică*. Revalorizând contribuția a lui Wilhelm Dilthey în definirea hermeneuticii, Paul Ricoeur lămurește termenii opoziției și delimitează cele două mari arii de cercetare:

„Opoziția inițială, la Dilthey, nu este exact între explicație și interpretare, ci între explicație și comprehensiune, interpretarea fiind o sferă particulară a comprehensiunii.”¹

S-ar separa, așadar, domeniul științelor exacte, bazat pe explicație și rigoare tehnică, de domeniul științelor care au ca obiect spiritul uman însuși și se întemeiază pe conceptul de comprehensibil. Științele care țin de sondarea universului omenesc, numite încă și acum, în anumite medii universitare, și *umanoare*, pot fi considerate ca reprezentând o interfață

¹ Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, ed. Humanitas, București, 1995, p. 116

a artelor – iar împreună, prin dialogul lor, se pot crea punți și trepte spre telul vizat: înțelegerea omului și a lumii.

Abordarea hermeneutică, în cazul lucrării de față, se cuvine delimitată, de altfel, deopotrivă de abordarea strictă a științelor exacte, ca și de cea a unui subiectivism liber speculațiilor de natură filosofică. În creionarea traseelor hermeneutice posibil adecvabile temei noastre – conflictul interior în sfera dramaturgiei europene –, putem invoca o altă distincție esențială a domeniilor, așa cum a fost formulată, în modul cel mai limpede, de către Ioan Pânzaru, în *Practici ale interpretării de text*:

„Interpretarea este crearea unor ipoteze analogice despre sensul textelor. E o tehnică intelectuală ce ține de întreg, nu de parte: a subsuma, prin puterea unui gând integrator, toate detaliile obiectului într-o ochire măiastră, într-o perspectivă înaltă, de unde exegetul descrie, explică și convinge. Prin urmare, această activitate se distinge de știință, care se ocupă cu testarea și falsificarea ipotezelor, dar și de hermeneutica filosofică, o disciplină care se întreabă asupra naturii sensului.”²

Cele două mari direcții consacrate, tehnicismul și interpretarea liberă pot fi asociate, la rândul lor, cu principiul obiectivității științelor experimentale, privite în opoziție cu intersubiectivitatea, ceea ce ne-a îndemnat să elaborăm lucrarea de față utilizând metode cu caracter științific, nu însă metode științifice în sens tare, metode extrem de riguroase, cu rezultate certe ca ale unor demonstrații în laborator. Modalitatea studiilor de caz nu poate fi asimilată operațiilor de verificare și testare ale unui laborator științific – partea de teorie nefiind, în cazul dramaturgiei și teatrologiei, perfect vivisectionabilă de partea de aplicație. Cu toate acestea, studiile de caz își dovedesc eficiența în procesul de susținere argumentativă în ceea ce privește conflictul interior și, mai ales, în perspectiva conturării unor universuri comprehensive, utile abordării regizorale.

Explicația va fi, așadar, o componentă prezentă în demersul hermeneutic, în procesul de elaborare a studiului de față, un argument esențial pentru aceasta oferind Paul Ricoeur, care descoperă, în abordarea sa, valențe de comunicare subterană și

² Pânzaru, Ioan, *Practici ale interpretării de text*, ed. Polirom, Iași, 1999, pp 7-8

complementaritate a termenilor opoziției enunțate mai sus, între explicație și comprehensiune:

„Explicația a fost restrânsă în câmpul științelor naturale; renaște însă, în chiar natura lăuntrică a conceptului de interpretare, conflictul între caracterul intuitiv neverificabil pe care îl deține de la conceptul psihologizant de comprehensiune căruia i se subordonează, pe de o parte, și exigența de obiectivitate asociată noțiunii înseși de știință a spiritului, de cealaltă parte.”³

Intenționăm ca suma demersurilor hermeneutice utilizate și valorificarea acestora să fie încadrabile, în cazul lucrării de față, în această sferă de interpretare definită de către Paul Ricoeur.

Vom dezvolta unele sugestii disponibile în bibliografia temei și problematicii, într-o direcție, sperăm, originală, folosind instrumentarul specific (reflecția teoretică, definirea de concepte, stabilirea unor tipologii, ordonarea, clasificarea, pe de o parte; pe de altă parte, studiul diacronic, studiul comparativ, contextualizarea, explorarea universului axiologic). La fel de utile se vor dovedi sugestiile interpretative preluate din disciplinele conexe ca filosofia, filosofia culturii, psihologia și psihanaliza, teologia, istoria artei, studiul doctrinelor regizorale etc., învăluind obiectul cercetării într-un halou interdisciplinar. Experiența cercetării active în domeniul teatrului a reconfirmat, în cazul acestei teme de cercetare axată pe conflictul interior și pe cel dramatic, o lege fundamentală, demnă de a se situa la temelia abordării noastre interpretative, lege exprimată, în mod limpede și inspirat, de către Ovidiu Ghidirmic în studiul său *Hermeneutica literară românească*:

„orice discurs hermeneutic implică o anume „transcendere”; „trecere dincolo” de subiect și o revelație în același timp.”⁴

Putem recunoaște în această abordare un traseu critic și interpretativ comun și benefic atât criticului literar, cercetătorului, cât și regizorului și omului de teatru. *Transcenderea* și *revelarea* evocă figura lui Hermes, zeul inițiator și protector al hermeneuticii care avea, se știe, misiunea de a interpreta voința zeilor. Studiul textelor marii dramaturgii, universal consacrate, de la începuturile culturii

³ Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, ed. Humanitas, București, 1995, p. 117

⁴ Ghidirmic, Ovidiu *Hermeneutica literară românească*, ed. Scrisul românesc, Craiova, 1994, p. 6

teatrale antice și până în prezent, se bazează pe demersul hermeneutic, în sensul său cel mai înalt, am spune, al interpretării modurilor de manifestare a voinței zeilor asupra pământenilor și, mai târziu, cum vom vedea, al interpretării conceptelor gândirii creștine și moderne manifestate în câmpul creației teatrale.

Vom urmări consecințele de aplicabilitate a hermeneuticii văzute dintr-o perspectivă integratoare, o perspectivă care invită la lărgirea orizontului comprehensiunii și, implicit, la revenirea perpetuă, continuă la textul de interpretat, singurul care poate indica stabilirea unor trasee exploratorii specifice și care poate ordona aceste operații. Valorificarea cuceririlor disciplinelor auxiliare hermeneuticii, istoriei și criticii literare este benefică, în cazul de față, opera de artă – piesa de teatru – fiind ea însăși un sistem complex care funcționează și respiră ca un univers de sine stătător. Complexul de sensuri și semnificații se cuvine explorat cu metodele consacrate conjugate, pentru a se reconstitui și recrea *weltanschauung*-ul conținut de operă și a-l transpune, reinterpretat, evocat, criticat, reevaluat – într-un sens, recreat, în limbajul specific literaturii dramatice și artei spectacolului. Artele spectacolului integrează, la rândul lor, o sumă de limbaje extrem de complexe, întrucât înglobează, într-un interval de timp limitat, înnobilat însă de prezența actorului și de șansa comunicării vii cu receptorul, toate aspectele și principiile de funcționare comparabile vieții înseși, subsumabile conceptului de *mimesis* mereu reevaluat. Acest gând al asocierii artei teatrului cu captarea esenței vieții ne va indica o reîntoarcere spre izvoarele spiritului. Considerăm astfel că, în ce privește capodoperele dramaturgiei, principiul critic enunțat de către Adrian Marino este esențial:

„Dacă *weltanschauung*-ul constituie o realitate, acțiunea sa nu poate fi decât *abisală, arhetipală*”.⁵

Principiu confirmat de descoperirile concentrice care s-au desprins din analiza vectorilor de sens ai conflictului interior în raport cu *weltanschauung*-ul eului auctorial și cu cel intuit și desprins din text. Teatrul se naște, își concentrează energia și irumpe, dezvoltă diverse inflorescențe creatoare de sens, pornind și repornind de la

⁵ Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, ed. Aius, Craiova, 2007, p. 242.

arhetipuri, iar cele mai multe arhetipuri active și fertile provin din moștenirea vie a iudeo-creștinismului european, care se pare că a revalorizat, în sens înnoitor, în domeniul artei și culturii, moștenirea arhetipală și spirituală a antichității grecești și romane. Privind diacronic, putem constata că sensul global al operei este, integrând fenomenul teatral al tuturor epocilor, întotdeauna legat, în cel mai profund mod, de însuși sensul existenței.

În demersul interpretativ privitor la conflictul interior, am descoperit eficiența efortului integrator și complex al depășirii contrariilor, prin paradoxala lor îmbinare, înmănunchere, până la întrepătrunderea lor osmotică. Se poate astfel observa trecerea conceptelor într-un plan spiritual superior al analizei, depășirea contradicțiilor având drept consecință avansarea în alt plan, aerat, al sensurilor ultime. Conflictul interior poate fi analizat numai ținând seamă de conceptul de paradox care operează în fibra sa interioară și de aplicabilitatea creatoare a conceptului de *coincidentia oppositorum*.

Conceptul a fost intuit și teoretizat pentru prima oară de către Nicolaus Cusanus (1401-1464), legat de definirea esenței Identicalului;

„chiar Identicalul este cauza tuturor lucrurilor care sunt atât de diverse și de opuse. Căci strădania cercetării mele se îndreaptă spre geneza tuturor lucrurilor. /.../așa este Cel despre care vorbește proorocul, fiindcă este însuși Identicalul absolut, înălțat deasupra oricărei diversități și opoziții, fiind identic.”⁶

Gânditorul Evului Mediu a definit, astfel, *coincidentia oppositorum* ca o topirea contrariilor într-o sinteză superioară, revelatoare de sens, de sorginte divină. Prin translație la domeniul artei, *coincidentia oppositorum* poate deveni un concept operant, necesar și uneori suficient pentru definirea sensului conflictului interior, dintr-o perspectivă hermeneutică integratoare, singura capabilă să determine o viziune complexă. Abordarea regizorală și cea a actorului în construcția de rol preiau și adoptă acest concept de *coincidentia oppositorum*, translatându-l în mod fertil în câmpul scenei și al prezenței vii înglobate imaginii scenice. Este singurul mod prin care se poate evita o interpretare unilaterală, simplistă și simplificatoare a conflictului interior și a esenței sale de o complexitate tulburătoare pentru om. Astfel că, în

⁶ Cusanus, Nicolaus, *Coincidentia oppositorum*, 2 vol, ed. Polirom, Iași, 2008 p. 131 și urm.