

opune recitativul dramatic al unui Chor alegoric de soldați și țărani români, vorbind și acționând ca un personaj colectiv. Cum s-a mai spus, Tepeș este mereu prezent în replicile acestor emisari cu o onomastică generică. Doi căpitani de oaste, un văcar și două țărânci pun întrebări și elaborează răspunsuri, care alcătuiesc, la un loc, *punctul de vedere* al Domnitorului, ca semn major al unei colectivități. *Răceala* se dezvoltă, astfel (din păcate, nu fără discontinuități și excese), pledând, în ambianța istoriei naționale, pentru dreptul popoarelor la libertate și execrând antiumanismul Forței.

Cu *Descăpătinarea* de Alexandru Sever ne aflăm pe un alt versant al dramaturgiei istorice actuale. Regăsim, în această dramă, câteva dintre atributele romantice ale speciei: conflictul dominat de lupta pentru putere, o galerie de complotiști și de intriganți înfruntându-se în jurul Domnitorului, într-un dialog cu irizări arhaice, care trece, cu virtuozitate, de la armoniile solemne către truculența limbajului „de epocă”. Toate aceste elemente ale compoziției tradiționale sînt, însă, absorbite în dialectica filozofică, care organizează situațiilor dramatice. Ciocnirile dintre domnitor (Constantin Cantemir) și complotiștii din jurul vornicului Velișco nu fac decît să înconjure, să pună accente suplimentare *situației-cheie*, cuprinsă în relația tragică dintre Miron Costin, adevăratul erou al piesei, și epoca sa. Marele cronicar devine, astfel, personajul care susține momentele de conflictualitate înaltă, ca deținător al unei înțelegeri ce-l așază deasupra luptelor trecătoare, neesențiale, dintre facțiunile boieresti. Dramaturgul a încredințat rolul *vizionarului lucid* unui intim al istoriografiei, care a învățat, din documentele vremurilor, să se ridice la esențe, refuzînd sclavia satisfacțiilor efemere. Cînd i se propune să ia Domnia prin răsturnarea altui Domnitor, el respinge tentația Puterii cu o liniște care derivă din conștiința valorii unei Opere ce va dăinui. Retragerea sa din cercul ambițiilor egocentrice nu comportă, însă, o izolare de mersul viu al istoriei, ci o considerare superioară a acestuia.

Esencial pentru înțelegerea poziției logofătului Miron față de raportul dintre idei și acțiune, dintre studiul experiențelor trecute și întrebările prezentului, este schimbul de replici în care-l angajează cutezanța juvenilă a lui Dumitrașco Cantemir și în cursul căruia cronicarul îi smulge tînărului interlocutor formularea principiului după care „nu numai sabia face puterea, ci și chibzuala”. Dialogul acesta simbolic dintre doi cărturari români aflați pe trepte succesive ale istoriei opune dihonniilor individualiste noblețea unui patriotism care-și trage temeiurile din cunoaștere și adîncă meditație.

Cu *Descăpătinarea* ne aflăm, astfel, în fața unei drame care, conturînd situațiile secunde ale unei epoci, menține în primul plan comunicația cu controversa de idei.

Jocul ideilor nu se desfășoară, însă, în sfera coloevii. Acțiunea colorată, imagistica grăitoare a faptelor, numai rareori împinse către digresivitatea parazită, dau dilematicii conceptuale scenicitate și grație.

Romanticitatea inerentă dramaturgiei lui Alexandru Sever, pentru care drumul către generalizare trece prin coridoarele poeziei, recheamă, și în această ultimă creație, sprijinul „spectrelor” strindbergiene. Umbre care transmit mesaje ale destinului, apariții enigmatice, care pun la încercare conștiința eroului sau îl previn asupra primejdiilor, intervin pe parcursul dramei, fără să-i tulbure liminozitatea. Miraculosul însoțește, firese, mișcările unui personaj care și-a dobîndit înțelepciunea printr-o tenace muncă de forțare a marilor taine. Seninătatea lui Miron Costin în fața morții găsește sprijin, pe de o parte, în sentimentul unei existențe împlinite prin patriotismul rezistent al Operei, pe de alta, în continuarea logică a fervorii sale de tălmăcitor al enigmelor istoriografiei omului. În moarte, eroul acestei piese vede prilejul de a duce pînă pe ultimul său prag înțelegerea „vieții lumii”.

■ LEONIDA
TEODORESCU

Dramă
și
comedie

Se vorbește periodic și nostalgic despre starea comediei și se constată cu regularitate că ea, starea comediei, este, vai, din nou nesatisfăcătoare. Acest „din nou” se repetă, obsesiv, la orice discuție despre starea sau nivelul sau calitatea comediei; prin urmare, concluzia normală, care țîșnește din aserțiunea tristă de mai sus, este cea a unei crize a comediei. O criză perpetuă, cu o implicată trimitere la zăpezile de altădată ale comediei. Care zăpezi? Pentru că, luînd un oarecare „altădată” al comediei, vom constata

că și contemporanii aceluia „altădată” vorbeau tot despre o criză a comediei și gîndeau tot cu nostalgie, tot la zăpezile de altădată, care zăpezi par, însă, a nu fi existat nicicînd. Chiar așa o fi? Chiar să nu fi fost niciodată omenirea satisfăcută de comediografii pe care i-a avut la îndemină? Dacă e să luăm cunoștință de *opinia publică scrisă*, lucrurile par să fi fost chiar așa. Dar aceeași *opinie publică scrisă* vorbește cu multă umilință despre comediele și comediografii din trecut. Prin urmare, comedia n-a avut decît trecut, n-a avut niciodată prezent, iar viitorul, ce să mai vorbim despre el...

Există, oare, o explicație a acestei stări de lucruri? Există chiar mai multe, poate, chiar foarte multe, dar majoritatea țin de sociologia artei și de psihologia ei, iar cele mai puține, de estetică.

De primele două categorii ține o anume atitudine generală față de comedie. Aristotel, încă, ierarhizînd genurile, a plasat tragedia pe locul cel mai înalt. În primul rînd, pentru că e ceva grav, unde se suferă, unde se consumă catharsis-ul etc., etc. Tragedia este ceva serios, la care te duci odihnit, apt pentru a asimila lucruri elevate, iar la comedie te duci ca să te mai destinzi, să te binedispui, să petreci o seară agreabilă și fără prea mare bătaie de cap. Întîi să rîdem și pe urmă să filosofăm, deci. Astfel, comedia devine un fel de pauză între două tragedii, sau două drame, sau două „piese”. Cînd nu avem ceva mai bun de făcut, sau nu sîntem în stare de ceva mai bun, mergem la o comedie. Astfel, atitudinea față de comedie, față de orice fel de comedie, față de comedie, în principiu, repetă atitudinea față de literatura de consum. Marele păcat al comediei pare a fi, din acest punct de vedere, imensul ei succes de public. Pentru foarte multă lume, pentru mult mai multă lume decît pare la prima vedere, un succes de public *exagerat* denotă, aprioric, lipsa unor calități serioase, în orice caz, lipsa unei autentice preocupări de profunzime. Chiar și cei care scriu și vorbesc despre „marele nostru public”, ca despre „arbitrul nostru suprem”, devin circumspecți în fața unui imens succes de casă. Sub aspect axiologic, oricît ar suna de ciudat, un autentic succes de public poate să și compromită o lucrare, și nu numai în ochii „avizaților”, dar și în ochii celor mai puțin avizați.

Iar succesul comediei ține de o categorie specială, compromițătoare prin ea însăși. Te duci la Labiche, nu pentru că Labiche scrie mai bine decît Ibsen, te duci la Labiche, pentru că Labiche scrie comedii. Este un succes al genului, și nu al unei valori anume, al unui prestigiu anume, al unei tendințe (estetice, politice, psihologice etc.) anume. Succesul de public este asigurat, uneori, în egală măsură, și de o comedie genială și de una extrem de proastă, despre care se spune, cu dezinvoltură, că mai rău nu se

poate. E o eroare. Întotdeauna e loc de mai rău. Este exact tipul de succes pe care l-a avut sau îl arc romanul de senzație, de aventuri, poliștii, cînd se consumă în primul rînd genul, iar abia în al doilea sau în al cincilea rînd autorul, opera și așa mai departe.

Tipul acesta de succes compromite și nu poate să nu compromită: nu un autor anume (din trecut), nu o piesă anume (din trecut). Compromis e genul, în ansamblul său, genul, în principiu. Îi iubim pe marii clasici ai comediei, dar disprețuim comedia și pe comediografi. Iată unde sînt zăpezile de altădată. Dar de unde vin ?

Vin, în primul rînd, dintr-o lipsă de siguranță. Instrumentele de lucru sînt, într-un fol, buimăcite de succesul de public, un succes așteptat, asigurat, predestinat. Sînt ca niște barometre date peste cap. E vorba de un tip de naștere. Dacă o prințesă naște un copil, copilul va fi, inevitabil, prinț sau prințesă. Un anume succes (de nume, de situație etc.) îi este asigurat. Mai rămîn, însă, niște incertitudini: ce va ieși din acest copil? Un geniu sau un medioceru, o frumoasă sau o slută? Ca să dăm răspuns acestor întrebări, nu trebuie un singur lucru: timp. După douăzeci, treizeci de ani, le vom ști pe toate. Evident, *aceste* lucruri se vor ști despre *orice copil*, după *aceeași perioadă* de timp. Dar, în primul caz, un anume succes social este asigurat din naștere, iar în cel de-al doilea, de activitatea de mai tîrziu. În cazul unor eșecuri egale, prințul va rămîne tot prinț, iar anonimul, tot anonim. Prințul n-are de cîștigat decît niște galoane în plus, anonimul trebuie să cîștige totul, chiar și un nume. Pentru că nu-l are.

O dramă trebuie să-și cîștige publicul în urma unui efort, trebuie să-și constituie publicul propriu; o comedie își are publicul înainte de a se naște. Dar, printr-o ciudată evoluție a unor situații asemănătoare, comedia n-a devenit o aristocrată a dramaturgiei, ci o plebe a acesteia. Aproximativ tipul de succes al comediei de tipul de succes al literaturii de consum ne face neîncredători, nu în primul rînd față de comedie, ci în primul rînd față de propriile noastre posibilități de analiză și de apreciere. Și pentru că am fi înclinați să apreciem nejustificat comedia (am petrecut o seară agreabilă, am ris), dar și pentru că am fi înclinați să depreciez în mod nejustificat comedia (am petrecut o seară agreabilă, am ris, și atît). Și, atunci, prima tentație este cea a expectativei, care, în cazul de față, are un dublu sens: al neîncrederii explicite față de gen și al neîncrederii implicite față de noi înșine, față de capacitatea noastră de a disocia ce *este* paradramaturgia, de ceea ce *pare* a fi paradramaturgia, de a disocia ceea ce *este* literatura de consum, de ceea ce *are* doar *semnele* literaturii de consum. Și nu ne rămîne decît să așteptăm. Zece, douăzeci,

cincizeci de ani. Până vor apărea zăpezile de altădată.

Intervine, însă, și un complicat factor estetic, mult mai complicat decât pare el la prima vedere.

Una dintre opozițiile dintre tragedie și comedie se exprimă astfel: tragedia este ceea ce începe bine și se termină rău, iar comedia este ceea ce începe rău și se termină bine. Avem de-a face cu un punct de vedere estetic lipsit de orice dubiu. Pentru că tragedia ar însemna, astfel, o amplificare a începutului (datele inițiale devin din ce în ce mai grave, mai dramatice, mai „rele“), pe când comedia ar presupune o diminuare a datelor inițiale (care vor deveni din ce în ce *aparent dramatice*, deci, din ce în ce mai puțin grave, până când gravitatea lor va deveni minimă).

La începutul *Bărbierului din Sevilla*, Rosina și Almaviva, care se iubesc, nu se pot căsători, pentru că există un obstacol. În final, obstacolul va fi înlăturat. Datele inițiale au fost diminuate?

În tragedia *Romeo și Julieta*, la început, sînt doi tineri care se iubesc, care însă nu

se pot căsători, pentru că există un obstacol. În final, obstacolul va determina moartea celor doi tineri. Datele inițiale au fost amplificate.

Comedia *Revizorul*. În primul act, aflăm despre toate matrapazficurile protagoniștilor. Unele dintre matrapazficuri sînt sumbre. În final, rîdend de toți, mai mult, se pare că justiția va triumfa (celebra scenă mută). Datele inițiale au fost diminuate?

Hamlet. Actul I. Aflăm toate matrapazficurile protagoniștilor. Unele sînt sumbre. În final, mor toți protagoniștii. Datele inițiale au fost amplificate.

Nora. Actul I. O familie. În jurul familiei bîntuie niște drame. Finalul: moare un om și se prăbușește un univers. Datele inițiale au fost amplificate.

Conu Leonida față cu reacțiunea. O familie. În jurul familiei bîntuie o dramă. Finalul: falsă alarmă. Totul nu e decât o fan-dacsie. Datele inițiale se diminuează?

Se diminuează?

La această întrebare vom căuta să răspundem în numărul viitor al revistei.

CONCURS DE CREAȚIE ÎN DOMENIUL COMEDIEI

În vederea stimulării creației de comedii, îmbogățirii repertoriului teatrelor cu noi lucrări de acest gen, Teatrul de Comedie și revista „Teatrul” organizează, sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste, un concurs de comedii.

La concurs pot fi prezentate lucrări într-un act și în mai multe acte aparținînd speciei comediei (satiră, farsă, comedie lirică, muzicală etc.), care reflectă, cu mijloacele specifice, lupta dintre nou și vechi, în societate și în mentalitatea oamenilor, afirmarea spiritului nou, socialist, în gândire și în comportament, promovarea noului în gândire, în muncă, în relațiile sociale, combaterea individualismului, a manifestărilor de parazitism, inerției, rutinei și conservatorismului, afirmarea, în întreaga viață socială a principiilor eticii și echității socialiste.

Pot participa atît membri ai Uniunii Scriitorilor, cît și autori debutanți, membri ai cercurilor și-ai cenaclurilor literare.

Lucrările pot fi trimise prin poștă, pe adresa: Teatrul de Comedie, secretariatul literar, Str. Măndinești 2, pînă la 1 septembrie a.c. Lucrările vor fi semnate cu un motto, iar într-un plic închis, pe care va fi scris același motto, vor fi menționate numele și adresa autorului.

Pentru cele mai bune comedii, juriul, numit de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, va acorda premii, separat pentru piesele într-un act și pentru piesele în mai multe acte.

Lucrările premiate vor fi totodată achiziționate și incluse în repertoriul teatrelor. Lucrările nepremiate, dar dovedind calități artistice, vor fi recomandate teatrelor, în vederea îmbunătățirii și promovării lor pe scenă.

Rezultatul concursului va fi anunțat la 1 noiembrie a.c.