şi intru în atelier, ele par- înviind sub clarul razelor

n mijlocul statuilor pe care magician înconjurat de zei- pare un univers de forme iatră cu migală de maestru lei elite de statuari pe cale multuoasele Montmartre şi icioase în alegerea idolilor. ief cu bucuria de a întîlni . ci şi un om născut pe me-

— Terzief pare amuzat de e aventură care a însemnat ipat la Olimpiada din 1921. ergat, am boxat, am luat ci- poi să pozez ca model unor cat eu însumi de sculptură... e Brâncuşi ; locuia retras, mulţi clienţi americani... Îmi a în care am copilărit, de n mai văzut de atîta vreme. prima tinereţe. Mă leagă o ea. Aş fi fericit să pot face ntru a revedea cu ocazia a- care mă simt aproape...".

la Salonul Artiştilor Fran- Salonul Artei Libere, cu me- făcînd parte din numeroase preşedintele Salonului Inde- mai are un titlu de glorie al lui Laurent Terzief, exce- cu premiul Gérard Philipe, ţilor celebri de copii celebri, ul Belmondo, tatăl lui Jean-

ean Terzief a călătorit îm- însuşi iubitor de artă — în nte de vechi biserici şi icoa- tă de ţara sculpturii divine ui de cizelor de la tatăl său, orul artist la concepţia sculp-



turii statuare în care perfecţiunea corpului uman ocupă primul loc.

„Cizelam, cu tatăl meu, modelam, pictam. Am făcut apoi Belle-arte şi am început să sculptez la 17 ani. Am lucrat cu mai mulţi maeştri dar n-am zăbovit mult fiindcă am observat că intrînd într-un atelier, ca elev, erai puternic influenţat de factura profesorului tău. Cred că cel mai mult am învăţat de la Bourdelle. „Hercule" şi „Apollo", pe care i-am sculptat, erau puţin în spiritul său. Maioll m-a influenţat de asemenea. Ca şi el, preferam sculptura de mari dimensiuni. Dar, cel mai mult m-a inspirat corpul uman, şi mai ales cel feminin. Poate că dacă nu existau femeile n-aş fi devenit sculptor... Corpul femeii oferă plasticitate, cel masculin — vigoare, ritm. Astăzi, sculptorii redau rareori corpul masculin. Odinioară erau eroii sportivi. Liniile ample şi voluptoase ale femeii sînt mai proprii inspiraţiei actuale".

Pentru artist, femeia este deopotrivă o fiinţă de carne şi de spirit. Curbele unui corp îl interesează, dar dincolo de ele, în perfecţiunea alcătuirii lor carnalitatea se spiritualizează.

„Este imposibil să defineşti frumuseţea în absolut, fiecare tip feminin sau uman îţi oferă o latură atrăgătoare. Dacă îţi fixezi un canon, devii rigid, forma sculptată îngheaţă, se transformă în materie brută. Lăsînd frîu liber imaginaţiei, creezi mereu, insufli viaţă fiecărei particule de materie".

Sculptorul atacă piatra sau marmura direct, fără schiţe premergătoare. Forma se descoperă, în interiorul blocului, piatra gîndeşte alături de artist, îl ajută să înlăture, aşa cum făcea altădată Michelangelo, doar surplusul. Acest „plus" care trebuie eliminat pentru a elibera sculptura din învelişul blocului său iniţial, este de fapt secretul artei lui Terzief dar, după cum mărturiseşte sculptorul, nu numai al său, ci secretul întregii sculpturi. Uşa atelierului se închide, lăsînd în urmă o lume secretă, unde noaptea, sub razele de lună statuile învie, frumoase, ca altădată zeităţile păgîne, în oaza aceea pe cale de dispariţie a statuarilor în viaţă, din capricioasele Montmartre şi Montparnasse...

I. B.

ALFRED JARRY ŞI FARSA ENORMĂ

În „muzeul imaginar" al literaturii sînt frecvente cazurile scriitorilor cărora posteritatea critică, într-o anumită conjunctură favorabilă, le-a conferit o valoare deosebită de aceea care le-a fost acordată de contemporani. Comentariile lungi şi plicticoase din romanele lui Balzac, de pildă, au fost apreciate printr-o altă viziune, după ce Proust a făcut din tehnica digresiunii un procedeu artistic de mare eficienţă.

Pe asemenea coordonate a evoluat şi destinul literar al lui Alfred Jarry. Cînd în decembrie 1896 a fost prezentat pentru prima dată Ubu Roi, s-a produs un succes de scandal, la care au contribuit, desigur, aglomerările de cruditǎţi verbale, scenele bufe şi episoadele absurde. Martor ocular, Laurent Taillrade apreciază semnificativ spectacolul ca „o adevărată bătălie a lui Hernani" între tinerele şcoli literare şi critica burgheză. Dar entuziasmul acesta s-a stins repede, iar Alfred Jarry a beneficiat multă vreme doar de gloria unui erou de scandal, care ameţit de absint şi lihnit de foame se juca cu revolverul prin saloanele Parisului, imaginea aceasta a scriitorului fiind consemnată de A. Gide.

Evidente în pictură, muzică şi poezie, tendinţele inovatoare erau aproape absente în teatru, unde dominau piesele lui George de Porto-Riche, François Curel, George Courteline şi alţii.

Într-o asemenea ambianţă artistică înseşi eseurile lui Jarry despre teatru pun în lumină un efect sistematic şi lucid de înnoire a artei dramatice în totalitatea ei, ca spectacol. Jarry pleacă şi el de la premisa că opera de artă trebuie să exprime adevărul, dar scriitorul pornit în expediţia după adevăr trebuie să-l detecteze într-o realitate contradictorie, din care să reţină aspectele eterne. Pornind de aici, Jarry se declară adeptul unui teatru abstract, apt să surprindă conflicte tragice de mituri eterne, în maniera lui Shakespeare şi Marlowe, fiind partizanul unei arte sobre, care să evite sistematic efectele iluzioniste.

Contemporan cu Ibsen şi Strindberg, Alfred Jarry îşi propune astfel să realizeze un teatru comic antiiluzionist, îndrumat spre surprinderea unor permanenţe umane. Cea mai izbutită „farsă enormă" a lui Jarry, în care comicul şi grotescul fuzionează în mod ingenios, este Ubu Roi. Dar deosebirea dintre farsele enorme ale lui Jarry şi farsa clasică este imensă. Sorgintea comicului în farsele clasice, de genul celor create de Molière, rezultă din antinomia dintre esenţă şi aparenţă. Intenţiile moralizatoare ale acestor opere sînt întotdeauna evidente, esenţa instructivă rezultînd chiar şi în cele mai bune comedii moliereşti dintr-o anumită simetrie a personajelor, care au un destin exemplificator. Risul reconfortant al spectatorului exprimă aici sentimentul superiorităţii faţă de personajele de pe scenă. La Jarry, ca şi mai tîrziu, la Ionescu sau Beckett, întregul univers este obscur şi comic, personajele fiind prin esenţa lor simboluri ale unei condiţii umane tragice.

În Ubu Roi, preferinţa pentru mediul haotic, în care se cristalizează imaginea societăţii ca junglă, ca şi monstruosul şi surpriza, sînt evidente. Père Ubu, vechiul rege al Aragonului, ajuns, după detronare, ofiţer de încredere al regelui Venceslas, pare mulţumit de destinul său. Lecţia de arivism vine din partea doamnei Ubu, o Vidră deromantizată, construită din esenţe tari, care-l îndeamnă să ia locul regelui. Acefal, Père Ubu este sensibil la argumente palpabile cu efecte imediate. Ca rege, el ştie că ar putea mînca mereu caltaboş, ar avea trăsură la scară, glugă, dulamă şi umbrelă.

De la început este evident faptul că Jarry nu creează personaje cu psihologie abisală. Eroii lui nu au psihologie, sînt mecanisme acţionate prin impulsuri elementare. De aceea, personajele care populează universul de viaţă, realizat de Jarry sînt simple marionete-simboluri, care creează o atmosferă hilară prin comportament, prin replicile bazate pe cunoscutul paroxism al logicii ilogice, sau prin mutaţiile existenţiale neaşteptate.

Asasinîndu-l pe Venceslav, Père Ubu ajunge rege al Poloniei.

Imaginea lumii ca junglă abia acum începe să se definească. Fiecare gest al lui Père Ubu sugerează haosul şi instaurarea arbitrarului. Graniţa dintre bine şi rău dispare, totul fiind permis. Ca într-un film cu secvenţe accelerate, Père Ubu începe să ucidă în masă pe nobili şi pe oamenii de finanţe pentru a se îmbogăţi el însuşi. Scena uciderii nobililor este asemănată de istoricii literari cu unele episoade din piesa lui Camus, Caligula. Cele două personaje au însă o structură net diferită. Père Ubu ucide din instinct, este un infraom. Caligula înfăptuieşte crimele lucid, provocat de disperare, actul crimei reprezintă în opera lui Camus o iniţiere violentă într-un univers absurd. Dar atît Ubu, tiranul imbecil, cît şi Caligula, monarhul — filozof, sugerează aceeaşi putere nefastă a tiraniei.

Trăind mereu la marginea unei existenţe-limită, Père Ubu supravieţuieşte şi o dată cu el răul proliferează mereu. Într-un anume fel, farsa enormă Ubu Roi reia motivul clasic al păcălitorului păcălit, cu stilizarea evidentă adusă de Jarry. Criminal şi impostor, Ubu se alienează în ţara unde domneşte. Înfrînt de adversarii săi, odiosul tiran este victima prostiei sale, salvîndu-se prin fugă din ţara jefuită şi navigînd, după multe peripeţii, optimist spre Franţa.

Aici, aparent, superlativul existenţei lui Père Ubu se răstoarnă fundamental. În Franţa, sîngerosul tiran din Polonia doreşte să devină sclav şi să trăiască ca un slujitor al oamenilor. Dar noua ipostază de existenţă a lui Père Ubu nu-i modifică perspectiva mai veche asupra lumii, nici finalitatea. Argumentul metamorfozei sale este limpede. „Ţinînd seama că mi-e totuna şi egal că sînt egal cu toată lumea, fiindcă pînă la urmă tot eu am să-i omor pe toţi, am să mă fac sclav, „madam Ubu". Dedicîndu-se în Ubu înlănţuit văcsuitului ghetelor, odiosul rege detronat va tortura oamenii prin uneltele sclaviei. Parabola lui Ubu încătuşat este semnificativă. „Am s-o ferec în cătuşele servicilor mele de fiecare clipă, spune el despre stăpîna sa... Vivat sclavia". Dar drumul lui Père Ubu spre existenţa-limită capătă din nou un ritm precipitat. Ancorarea în închisoarea care colecţiona deţinuţi pentru galerele lui Soliman, pare să reprezinte punctul final.

Dar în ţara unde „cetăţenii liberi" fac exerciţii de nesupunere, acolo unde Père Ubu se simte fericit la ocnă, raporturile umane se inversează, cei de afară dorind să ia locul celor de după gratii. Parabola despre libertate şi egalitate este grăitoare. Într-o epocă de relativism tragic, totul se poate converti în contrariul său. Prin dilatarea excesivă, personajele devin arhetipuri, simboluri ale lumii răsturnate. Reducţia la esenţe umane eterne are valenţe tragicomice, ubuismul fiind aici o parodie incisivă a liberalismului anarhic. Întregul episod al schimbului de locuri între deţinuţi şi „oamenii liberi" constituie un act de teatru absurd de maximă concentrare.

Reprezentativ pentru arta literară a lui Jarry rămîn aceste două opere. Alte scrieri ale sale ca Ubu încornorat sau Almanahul lui Père Ubu constituie o autopastişe supărătoare, un manierism steril pe care scriitorul nu l-a mai putut depăşi.

Prin ceea ce arta lui Jarry are semnificativ şi valoros, ea va intra atît în recuzita literaturii suprarealiste, cît şi în aceea a teatrului absurd, de genul celui cultivat de Eugen Ionescu. Adept al patafizicii, Jarry dislocă realitatea prin arta unui mare caricaturist, umorul lui negru demolînd o lume la care scriitorul nu poate să adere.

Ingenios în crearea de situaţii comice, capabil să dea o bogată culoare lexicală replicilor, uneori evasitrivial, Jarry nu are în farsele sale enorme profunzimea lui Beckett sau Ionescu. Anticipator al „demonilor absurdului", cum îl numeşte Rachilde, Alfred Jarry iese la suprafaţă, mai ales în acele epoci care văd în el un anticipator.

ROMUL MUNTEANU

tot mai insis- merican. Dra- rthur Kopit, nneth Brown e „off Broad- teatre (pre- , *Billy Rose)* elodramatism cene centrale. ost încadraţi ordonaţi unei oblemele spe- ciuda clima- ta dramatur- nsplantare a are ni-l pro-

eatrul absur- n al condiţiei; Sartre, care gerii, fertili- şi noul val

ia din urmă ii, deşi mulţi bilii revoltaţi sînt totuşi eroii după ii noului val abstracţii ale etăţeni", oa- njunctura so- de azi.

e avangardă, Brown, Gel- init de *Look* Prizonierul) ea unei lumi afka decît de i unei conti- nai unul sin- n nume, dar seama de la u este aprio-

rică — aşa cum e în cazul lui Beckett sau Ionescu ci se operează prin violenţă socială ; condamnarea omului nu e ontologică.

Şi în piesa de debut a lui Albee — *Zoo Story* (1958) izolarea omului apare ca o negaţie a necesităţii lui de a iubi, de a comunica. Jerry n-are niciodată sentimentul că celălalt e infernul, el încearcă disperat o cale de comunicare şi e obligat s-o găsească printre animale.

Inerţiei, anchilozării societăţii, Jack Gelber le opune ideea generală de mişcare, aruncînd mănuşa comodităţii intelectuale, îndemnînd violent la schimbare, acţiune. În *The Apple* (1961) sau *Square in the eye* (1965) se simte nevoia unui sistem, dar se apelează vag la „oarecari valori absolute de care n-aţi auzi niciodată vorbindu-se". *The Connection* (1961) înscenează o aşteptare — aproape beckettiană — a unui furnizor de droguri, drogul conţinînd aici o tentativă de comunicare, dar şi o ascunsă prăbuşire prin autodistrugere.

În *Death of Bessie Smith* (1959) Albee înţelege chiar că imposibilitatea contactului între oameni are cauze profund sociale : rasismul, problema numărul unu a Americii.

Cu Arthur Kopit începem să întrezărim un motiv specific noului val. În singura lui piesă, dar care l-a făcut celebru, *Oh dad poor dad mamma's hung you in the closet and I'm feelin' so sad (1960)* (O, tată sărman, tată, mama te-a-nchis în dulap şi eu mă simt aşa trist) Kopit aduce pe scenă o ciudată familie. Mama, doamna Rosepettle, un monstru represiv, un fel de Moby Dick anti-sex, femeia americană ce devoră omul — „reprezentanta matriarhatului", cum spun criticii — şi fiul ei Jonathan, poposesc într-un hotel. Sub tirania mamei, Jonathan şi-a pierdut nu numai orice iniţiativă, dar şi graiul, numele. Sechestrat în cameră, Jonathan primeşte vizita unei fete, Rosalie — „the baby sitter" — fata model a gustului american, care — aparent — se oferă să-l salveze. Din încercările Rosaliei de a-l acapara numai pentru ea se vede însă clar : ajunsă soţie, Rosalie va deveni dubletul doamnei Rosepettle. Iar în clipa cînd Jonathan părea capabil să scape de teroare, uşa dulapului se deschide şi cadavrul împăiat al tatălui, pe care mama îl transporta prin toate hotelurile, cade jos. Devine evident că Jonathan nu are nici o salvare, că, pătruns de agresivitatea mediului, o va strangula pe Rosalie. Iar în final mama îl va întreba, înspăimîntată : „Ce semnifică toate astea ?" (What is the meaning of this ?) — întrebarea găseşte ecou în public. Tema familiei americane, cu nota specifică a matroanei, femeia-monstru, există şi la Albee ; în *The Death of Bessie Smith* gardianul brutal al opiniei oficiale era sora de spital. În *The american dream* (1960), într-o familie condusă de „Mammy", se operează uciderea fiului adoptiv în domnia absolută a sadismului moral.

Manifestarea violent negativistă la Kopit, Gelber, Brown ne poate părea epigonică, dar să nu uităm că ea e menită să submineze piesele tip Tennessee Williams care, ca finalitate, sînt identice cu teatrul absurd — e acelaşi teatru „al străzilor fără ieşire şi al răului absolut", burghez — în sensul dat de Sartre. Dacă noul val s-ar limita numai la negaţie n-am fi scris acest articol.

Piesa lui Jack Richardson, *The prodigal* (1960), reia tema Agamemnon-Oreste în care Agamemnon, convins de utilitatea războiului „ca formă a iubirii de oameni" (teorie nu departe de ideile cu care se sprijină războiul din Vietnam), încearcă să-i demonstreze lui Oreste că un individualism nu e posibil, vrea în fond să-i anihileze personalitatea. Oreste, prizonier al unei incertitudini oarecum americane faţă de morală şi justiţie, refuză la început să-i răzbune uciderea, dar societatea pretinde împlinirea răzbunării, căci toţi consideră drama determinată de mitul istoric şi „nu e posibil alt public". Şi Oreste, scîrbit, îl ucide pe Egist spre a redeveni eroul legendar ; asasinatul e impus şi autorizat de o opinie publică.

Ideea se reia în *Gallows Humour* (Umor de spînzurătoare) (1961).

În celulă, condamnatul la moarte Walter aşteaptă cu resemnare, convins de soliditatea legilor, eliberat de orice complex pînă la renunţarea la viaţă înainte de supliciu. Iluzia ordinii îl reduce la automat, îl desfiinţează ca individ.

Philip, călăul, se află într-o situaţie opusă. El îşi simte „personalitatea" anchilozată de rutină, viaţa indiferentă — simbol al societăţii superorganizate ; dar ca şi Garcin, eroul lui Sartre din *Huis clos*, nu poate deschide uşa pentru a fugi. Martha, soţia lui, îl convinge să prefere „pacea certitudinii că există o singură lume şi un singur mod de a trăi", îl readuce la conformismul iniţial.

Imposibilitatea de a sfida ordinea prestabilită printr-o acţiune individuală o încearcă şi Giorgio, eroul ultimei piese a lui Richardson, *Lorenzo*. Silit să trăiască într-o realitate falsificată (figurată prin trupa de actori a tatălui său) el reuşeşte totuşi să fugă spre o integritate în acţiune.

Există în America — o spun mulţi autori — minciuni de stat, minciuni de sex şi minciuni de „ego", există minciuni sociale menite să facă viaţa „trăibilă". Implicit, ele transformă lumea într-o farsă, într-o fraudă proliferată. E marea problemă a teatrului american şi o găsim în O'Neill (Viaţa e minciună — Life is a lie — replică bazată şi pe fericita apropiere de termeni, pe care o repetă şi eroina lui Kopit), Clifford Odetts, Tennessee Williams, Arthur Miller.

Aceasta a devenit şi principala problemă a noului val american, găsindu-şi cea mai complexă tratare sub pana lui Albee. În *Who's afraid of Virginia Woolf* (1962), două perechi de intelectuali petrec împreună o noapte stranie. Martha şi George „joacă propria lor dramă, scoţînd la iveală un univers haotic compus din cinism, sexualitate, arivism, neputinţă spirituală, cruzime morală şi fizică. Leit-motivul „fiului fictiv" apare ca singurul lucru sigur într-o lume „de nefericire şi pierzanie". E un fel de vivisecţie a „cancerului social", al unei supercivilizaţii din care izvorăşte pericolul pierderii individualităţii şi omenescului. George e o figură clasică a teatrului american, intelectualul sardonic, omul micii nesupuneri, care cunoaşte răul dar e inactiv prin definiţie. Dimineaţa, cînd demonii sînt exorcizaţi, George îşi va conduce soţia, apelînd la rămăşiţele raţiunii sfărîmate, spre o iubire conştientă de imposibilitatea speranţei.

Din păcate, ultima piesă a lui Albee, *Tiny Alice* (1964), intră în climatul metafizic familiar literaturii apusene : iluzia, opoziţia existenţă-esenţă, limita realităţii. E în fond o metaforă a lipsei de finalitate şi a nerealizării : oamenii sînt reduşi la abstracţii, locul esenţei e vid.

Albee nu face totuşi teatru absurd, în măsura în care nu face nici Dürrenmatt — căci nu se plasează în interiorul lumii înfăţişate ; ceea ce-i permite să spună : „Vă place această lume ; dacă nu vă place, schimbaţi-o!" Dar numai atît, ceea ce, din păcate, e puţin. Ca şi o serie de dramaturgi europeni (Mrozek, Hochwalder) noii autori americani încearcă să depăşească impasul teatrului absurd care, de altfel, e de ordinul consecvenţei.

Plecînd de la absurd ca entitate, teatrul absurdului ar fi trebuit să tindă spre un teatru complet aneantizat, ajungînd la ceea ce de fapt face lettrismul — absurdul integral, anti-teatrul veritabil, dar dramaturgii „absurzi" n-au făcut decît o înlocuire de forme, reîntorcîndu-se inevitabil spre expresionism şi realism. Din punct de vedere al conţinutului „absurzii" au epuizat o singură latură : alienarea definitivă, divorţul implacabil om-lume ; socotind situaţia iremediabilă ei au ajuns la un pesimism al condiţiei care nu mai poate genera opere decît în măsura în care-l repetă cu altă fabulaţie. Absurdul — spune Robbe-Grillet — „e o ceartă de dragoste ce duce la crima pasională".

Apelînd la expresionism şi la teatrul de situaţii sartreian, „noul val american" poartă şi el în sine un pericol ce l-ar putea distruge. Absolutizînd metoda lui Gelber s-ar putea ajunge la vechea tezǎ bernsteiniană : „mişcarea e totul, ţelul nu e nimic".

EUGEN PATRICHE

Paul Cornel Chitic este un neliniștit, voind să descopere și să dea vibrații noi cuvintelor, așternînd pe neobservate o atmosferă cețoasă în care pătrund metafore... făclii care te cheamă și le urmezi. Căutarea-i febrilă — desfășurarea domoală. Se înfruntă personaje simbolice, într-un joc ciudat de oglindă jucînd petecul de lumină pe un zid umbrit. Într-un limbaj emoționat parcă de gravitatea problemelor abordate, piesa se adresează unei generații întregi.

„Să te știe toată lumea" e un titlu strigăt, o ieșire din muțenie, aruncînd, una după alta, lașitatea, timiditatea, candoarea adolescenței, îngrijorîndu-se de undeva de sus de soarta planetei verzi, rotitoare printre sori și stele.

COMAN ȘOVA

SEPSE : E o dupăamiază luminoasă. După ploaie. Cred că e șase.
ULI : N-are importanță. Poate e șapte. E zăpușală.
SEPSE : Ei s-au trezit abea acum. Mai stau încă în pat.
ULI : Da, în patul de acolo. (Se îndreaptă spre pat amîndoi). Se așează, își scot pantofii.
ULI : Uli îl întreabă încă ghemuit în pat : (Se ghemuiește în pat). Cît să fie ceasul, Sepse ? apoi cască (cască).
SEPSE : N-are importanță.
E șase. Poate e șapte. E frig ?
ULI (mirîndu-se) : Frig? De ce?
SEPSE (încă în pat) : Așa, mă gîndeam. Plouă ?
ULI : N-ai spus la început ? E o dupăamiază luminoasă după ploaie.
SEPSE : Nu mai luăm povestea de la capăt.
(Intră Irma. Irma merge la dulap, ia cămășile pentru călcat. În acest timp Uli se întinde după o țigare, caută, o aprinde și relaxat oriental suflă primul fum.)
IRMA : A plouat atîta azi. Aș fi vrut să văd altceva.
(Sepse pune radio — buletin de știri — schimbă enervat).
ULI : Ce-ai pățit ?
IRMA (făcînd treabă) : Cînd eram mică, maică-mea ... la înfloritul liliacului... Cît timp a trecut (se apucă de călcat. Sepse fluieră din „Grădina cu fauni").
SEPSE : Ce dracu' citeai tu înainte ?

lală, să știi ! (Citește) : „Vai, ele nu pot ieși decît din morminte, căci toți care mă iubeau sînt de multă vreme sub pămînt". Maculatură ieftină. Asta n-a scuipat niciodată pe fundă roz. Și nici tu n-ai fi în stare. (Înghite sec, respiră ușurat oarecum). Asta, ca de altfel și tu, ar fi trebuit să taie niște bazalt întîi și după aceea să scrie... asta. Lucrurile care ni se dau nouă sînt colțoase și noi purtîndu-le le rotunjim cumva pe pielea noastră și în loc să ne închinăm nouă, ne închinăm rotunjimilor — după ce uităm zgîrieturile, și, minunați în sinea noastră le caligrafiem pentru... hibrizi. Păcat de noi, păcat de noi.
ULI : E Anatole France.
SEPSE : Bine, dar.., nu mă interesează. La urma urmei, cum să-ți spun eu, merge în urma mea. Și cu toate că e Anatole France... Adică nu, totuși ... Dece se întîmplă mereu așa ? Asta înseamnă că cineva mă condamnă. Mai mulți deodată. Și ar fi ca o încolțire din atîtea părți, mai multe decît trebuiesc ca să scap, și am picioarele legate.
ULI : Nu știu dece tu, Sep, ești mereu furios ca un taur. Vezi peste tot mantia roșie. Eu nu sînt atît de furios, dar mă sperie și pe mine cîteodată...
SEPSE : Pe mine nu mă sperie nimic (pauză mică)

SEPSE : Da, și ? (Tăcere între ei).
ULI : Cîteodată aș vrea să cînt. Un glas ciudat se ascunde în mine și mă podidește că aș vrea să zbor ca o pasăre și să cînt pentru toți. Ar fi ceva, să știi.
SEPSE : Pasărea asta trebuie să dispară.
ULI : E singurul lucru bun din mine.
SEPSE : Ei și ? Apare fără să vrei ! Dresează-o !
ULI : Ca pe un patefon ? E stupid.
SEPSE : Dă-le dracului de glume.
ULI : Și cînd iese din mine, mi-ar trebui niște mîini lungi. Dar n-aș ști ce să fac cu ele... Hm ! Dresează-o !?
SEPSE : Asta nu-i cine știe ce... ... Adu niște apă. (Uli aduce apă).
ULI : Glasul acela din mine nu-i al meu, n-are rost să-l țin în mine. Poate că oamenii au nevoie de el.
SEPSE : N-are nimeni nevoie de el, îți spun eu.
ULI : Dece nu ?
SEPSE : Nu te-ai autorizat ! Nimeni nu știe ce poți. Trebuie să faci ceva ca să te știe toată lumea, și după aceea faci ce vrei tu.
ULI : Cîte odată aș vrea să cînt. Atunci cînd voi simți dorința să cînt, voi cînta să-mi risipesc trupul în cîntec. Ce zici ? Și asta îi va mulțumi.

ca să faci ceva mare, să te știe toată lumea, trebuie să te schimbi complet. Să fii altul, un altul străin de tine și care să ți se supună.
ULI (rămîne pe gînduri. Pauză) : Și unde vrei să faci tu toată povestea asta ?
SEPSE : Poate aici nu este locul cel mai fericit. Ar trebui să plec în altă parte, acolo aș fi privit cu alți ochi, și nici acolo n-ar fi bine. (Se plimbă și se așează pe vine). Într-un loc unde să fie totul de la început.
ULI : Ce să faci acolo ?
SEPSE : E, mersi ! De multe ori mă simt caraghios stînd de vorbă cu voi, și gîndindu-mă să fac ceva grandios. Nu știu de ce naiba nu mă apuc să mut un munte din loc, sau în sfîrșit, altceva.
ULI : Pentru cine ?
SEPSE (stă un moment și apoi ridicîndu-se, spune) : Pentru mine.
ULI : Tu nu iubești pe nimeni, Sep, niciun om !
SEPSE : Lasă prostiile și muierismele astea Uli !
ULI : Sep, dar atunci nu mai înțeleg nimic.
SEPSE : Nu e nimic de înțeles. Totul e foarte simplu.
ULI : Ba nu, chiar așa : pentru cine ? Pentru tine ? Pentru tine ? adică dece numai pentru tine ? Și vrea ca toată lumea ... ? O-oh-oh-ho-ho ! toată lumea vrei să te admire pentru ceva așa, făcut numai ca să vorbească de tine ?
SEPSE (se uită la soarele orei 18,30) : Singurul pe care îl admir. Iar tu îi furi cu nerușinare căldura și lumina ca să trăiești iar el habar n-are de tine.
ULI : Dar el nu gîndește Sep, el nu gîndește, și fii sigur că dacă ar fi gîndit nici n-ar fi vrut să lumineze, dacă noi n-am fi existat.
SEPSE : Mă enervezi cu tîmpeniile tale (tace).
ULI : Nu e nicio tîmpenie. Poate n-am spus cum trebuie dar așa e (tace).
SEPSE : E ceva peste noi de care ție ți-e frică (tace).
ULI : Mie nu mi-e frică de nimeni (tace).
SEPSE : Ba da ; ți-e frică de tot ce se află dincolo de tine.
ULI : Mi-e frică doar atunci cînd oamenii tac și sînt prin-

ULI : Las-o Sep, e o privighetoare.
SEPSE : N-am chef să cînte acum !
ULI : Bine, dar ce-ți face ?
SEPSE : Nu vreau, n-auzi ! nu vreau să cînte ! U-u--u-u-us !! Pleacă ! du-te dracului de pasăre ! (Privighetoarea cîntă. Privighetoarea cîntă. Privighetoarea cîntă).
SEPSE : Trebuie să fac ceva să tacă. (Tace).
ULI : Dar cîntă frumos ! Dece ??
SEPSE : Fii și tu odată om cu voință. Încearcă și tu să vrei ceva ! Un lucru de nimic. Poftim încearcă !
ULI : Da ! Bine. Pleacă, privighetoareo ! Pleacă !
SEPSE : Nu așa, Uli, nu așa ! Eu arunc cu o piatră iar tu fă un zgomot puternic ca de pușcă, ca de tun, ca o bombă, ca o bombă atomică, da, da, ca o bombă atomică.
ULI : Nu ți-a făcut nimic, Sep !
SEPSE : Și voința ! Unde ți-e voința ! Hai odată !
ULI : Nu pot !
SEPSE : Încearcă !
ULI (bate odată din palme) : Nu pot !
SEPSE : Hai, om de cîrpă, încearcă-ți voința !
ULI (bate încă o dată din palme, murmură, Nu pot ! (Se concentrează, se ridică pe vîrfurile picioarelor și deschide odată brațele în aer ca într-o răspîntie și se aude o explozie atomică care-l încremenește răstignit. Explozia se consumă și umbra de pasăre cu aripile desfășurate se coboară departe pînă în adînc. Sep nu mai aruncase cu piatra. Liniște. Toți tac. Se apropie Irma).
IRMA : Uli, Sep, ce-ați făcut ?
ULI : Nu știu ... n-am vrut.
IRMA : Unde-i privighetoarea ? N-o mai aud. (Toți tac). Cine a omorît-o ?
SEPSE : N-a omorît nimeni nimic.
IRMA : Dar cine a omorît-o Uli, tu ?
ULI : Nu, a lovit-o cu piatra.
SEPSE : Trebuia să plece. Eu am gonit-o.
IRMA : Dece-ai omorît-o, Sep? Cînta frumos, cînta foarte frumos !
SEPSE : Țiamspussălașimuierismeleînpacecîndstaidevorbăcu mineșiacumgataamterminat !

lurat cu gingășie inimile și gîndurile ca petalele unui trandafir viu să-și făurească o viață frumoasă în care totul să privească spre fericire și viitorul tuturor.
ULI : Ce-i cu tine, Sep ?
SEPSE : Aștept cu nerăbdare clipa izbucnirii luminii în toate casele, în sufletul tuturor oamenilor.
ULI : Sep !
SEPSE : E frumos să-ți iubești semenii, părinții, soția, copiii, prietenii. Ce e mai gingaș decît o rază de soare aninată în părul bălai al unui copil de cinci ani ?
ULI : Sep termină !
SEPSE : Ce e mai nemuritor ca un bătrîn cu o chelie apostolică tremurînd gelatinos cînd urcă în tramvai cerîndu-ți locul pe care i-l dai pentru simplul motiv că a trăit pînă la această vîrstă uitată de dumnezeu ?
ULI : Sep, termină îți spun !
SEPSE : Sau ce e mai minunat decît să scuipi o broască aproape uscată conștient că-i ajuți să-și facă respirația cutanată.
ULI : Sep ! Nu-ți bate joc, Sep !
SEPSE : Ce simți tu, iubitorule de oameni, în fața unui apus de soare pe marginea lacului ? (Uli tace). Eu, Sep, care-ți vorbește acum... Ce mai, astea le simți oricine ai fi, oricum ai fi : dacă ești țăran spui despre soare că e un lan copt, dacă ești miner spui că-i un bulgăre de aur viu, iar dacă scrii, le spui pe toate și ceva în plus. Impersonal, Uli, sentimente impersonale ! Ești incapabil să faci ceva să te știe toată lumea. Nu te poți ridica peste toate astea.
ULI : Sep, te rog o singură dată ceva, înțelegi, o singură dată auzi, te rog foarte mult, să-nu-mă-calci în picioare (Sep tace ; îl privește lung). M-ai călcat în picioare.
SEPSE : Ai mai spus asta pînă acum.
ULI : N-am să ți-o iert. Trebuia să nu vorbești ; trebuia să nu-ți bați joc de mine... N-am să ți-o iert.
SEPSE : E gravă repetarea asta a ta.
ULI : Ți-ai bătut joc și de părinții tăi, și de prietenii tăi.
SEPSE : Ai mai spus asta pînă

Copilaș, am suferit prea mult.
COPILAȘ : Fleacuri. (Își scoate chitara și o controlează atent și se așează pe bancă). N-ai suferit nimic.
SEPSE : Lasă tîmpeniile astea, Copilaș. Știi destule despre mine. Am plecat de la lucru pentru că oamenii erau goi pe dinăuntru.
COPILAȘ : Ai picioarele și mîinile întregi. Uită-te la ele. Ce-ai suferit mă rog !
SEPSE : Dar am ...
COPILAȘ : Iar începi ? Potolește-te și așază-te puțin.
SEPSE : Bine, stau.
COPILAȘ : Ia o țigare ; și să nu mai spui nimănui că ai suferit. N-ai murit încă, așa că...
SEPSE : Ei, lasă asta.
COPILAȘ : Cum vrei. (Cîteva acorduri din „Grădina cu fauni"). La ce te gîndești ?
SEPSE : Cînți frumos să știi. Tu ai talent.
COPILAȘ : La ce te gîndești cînd ești singur ? La tine ? La Irma ?
SEPSE : Mă gîndesc că dacă aș face ceva așa ca să știe toată lumea aș putea să ... aș face lucruri minunate.
COPILAȘ : Și la altceva ? Mai serios ? (Cîntă iarăși).
SEPSE : Dar e foarte serios. Și tu te gîndești la asta.
COPILAȘ (se oprește din cîntat) : Poate, dar nu ca tine (cîntă iar).
SEPSE : Fiecare gîndește cum vrea.
COPILAȘ : Spuneai că te simți singur.
SEPSE : Vreau să fac ceva să nu să mai simtă singur unul ca mine.
COPILAȘ : Și asta vrei s-o faci singur ?
SEPSE : Să încerc .
COPILAȘ : N-ai să poți.
SEPSE : Fiindcă spui tu ?
COPILAȘ : O să fie o epavă lucrul acela făcu de tine.
SEPSE : Sînt prea slab ?
COPILAȘ : Și ... un om foarte curios.
SEPSE : Hai să facem împreună munca asta.
COPILAȘ : Te gîndești și la Irma ?
SEPSE : Hai să lucrăm amîndoi, vrei ?
COPILAȘ (cîntă, neatent la ce spune Sepse) Ce zici ?

PAUL-CORNEL CHITIC

Să te știe toată lumea

piesă într-un act

ULI : Cînd înainte ?
SEPSE : Înainte să începem (Irma calcă).
ULI : Era o carte.
SEPSE : Ce carte ?
ULI : Era o carte.
SEPSE : Ce carte ?
ULI : Fără coperți.
SEPSE : Dă-mi-o și mie. Unde e ? (Uli se ridică ; ironie, umor în sinea lui. Fluieră din „Grădina cu fauni" se dă jos din pat — fluieră — caută în buzunar — o găsește).
ULI : Na-ți-o. (Fluieră. Se întoarce în pat).
SEPSE : N-ai și o țigare pe acolo ?
ULI : Întinde-te. Mai sînt. (Irma calcă).
SEPSE : Un foc ! (Răsfoiește prin carte. Uli-i aprinde o țigare).
ULI : Dă-mi să trag și eu. (Sepse îi dă țigarea. E atras de carte. O răsfoiește. Uli, relaxat, suflă fumul. Irma calcă. Uli cască). Cît mai ai de călcat ? (Evident s-a plictisit. Irma calcă. Ia ultima cămașe).
SEPSE : Cine-i idiotul care a scris asta ?
ULI : De ce ?
SEPSE : Vreau să știu cine e !
ULI : Vrei să fii mai deștept ?
SEPSE : Ești tu mai tîmpit că nu-mi răspunzi !
ULI : Mie mi-a plăcut.
SEPSE : Ce ! Miorlăielile astea !?
ULI : Cum naiba Sep, poți să vorbești așa ?
SEPSE — Despre cine ? Despre ăsta cu gura pungă ? Vezi ce spune aici ? Na · (citește) „Tereza nu-mi răspunde. Stă la sfat în odăița portăresei. Asta e sigur. Așadar aceasta e urarea pe care o faci bătrînului tău stăpîn, de ziua lui ? Mă lași singur în ajunul sfîntului Silvestru ! Dacă e să-mi sosească astăzi urări călduroase, vai, ele nu pot ieși decît din morminte, căci toți care mă iubeau sînt de multă vreme sub pămînt. Nu prea știu ce caut în lumea asta."
ULI : Și ce vrei să spui cu „bucățica" asta ?
SEPSE : Totuși, ești tîmpit.
ULI : Bine, Sep, acum mi-ai demonstrat.
SEPSE : Uite ce, să n-o faci pe judecătorul de pace. Ce-i asta ! I-am zis bine miorlă-

ULI : Dece plîngi Irma ?
IRMA : Nu plîng !
ULI : Ce-i cu tine ?
IRMA : Voi dece vă certați ?
SEPSE : Noi nu ne certăm. (Sepse se așază comod dar enervat. Uli se domolește cumva. Privește dincolo de Irma și fluieră).
ULI : Știi Sep, ești foarte curios ca om, așa, mi-e un fel de frică de tine, la urma urmei. Am în mine, poate, un suflet de femeie, dar ascuns destul de bine. Cînd se abat nemulțumirile iese ca buruiana după ploaie : puțină frică, puțină durere, răscolire și neliniște, și atunci mă întreb cum să fac să exist cu adevărat. Însă o știu numai eu și mă doare că trebuie să-i întreb și pe alții despre mine. Tu simți așa ceva ? Ce să fac ?
SEPSE : Întîi și întîi să fii mai deștept. Ar trebui să-ți rîzi de tine în fiecare zi cîte o oră. Tu simți cît ești de caraghios ?
ULI : Mai lasă la o parte îngîmfarea asta.
SEPSE : Mă lași să vorbesc ? Dacă nu mă lași, tac (se uită la Uli. Uli înfruntat tace. Pauza, puțin penibilă, îl mulțumește pe Sep care continuă). În al doilea rînd, trebuie să ieși din tine, ca un picior telescopic, ca cel de la trepied și să-ți dirijezi absolut fiecare cuvînt, fiecare mișcare. Nu-ți permiți altceva decît ceea ce e absolut necesar.
ULI : Nici să cînți pentru tine, Sep ? Și asta e absolut, necesar ?
SEPSE : Uită-te la el, ori cîte i-ai spune, tot Uli rămîne. (Pauză de durată. Sep îl urmărește cu privirea pe Uli care deja stînjenit, acum cade pe gînduri). La ce te gîndeai acum ?
ULI : Nu știu ce căutăm noi împreună.
SEPSE : Iar ai tras o concluzie.
ULI : De cînd mă știu, trag concluzii.
SEPSE : Pentru început e bine.
ULI : Naiba știe de unde-mi vin așa brusc.
SEPSE : Mi s-a făcut foame (către Irma). E pîine ?
IRMA (caută) : Nu mai e.
SEPSE : Te duci să iei ?
IRMA : Bine. (Iese)

SEPSE : Lasă păsărismul de o parte.
ULI : Sep !?
SEPSE : Mi-e silă de chestiile astea. Mi-e silă !
ULI : Dece ?
SEPSE : Copilării ! Trebuie să faci ce ți-am spus și-ai să vezi că e bine.
ULI : Dacă mă ridic din mine, cred că am să stau după aceea cu mîinile în sîn. S-ar putea să-mi pară caraghios și că exist.
SEPSE : Vezi ? E nevoie să faci ceva, să te știe toată lumea.
ULI : Ești teribilist !
SEPSE : Nu-ți permit să vorbești așa cu mine !
ULI : Ești îngîmfat ! Stupid ! Îngîmfat stupid !
SEPSE : Ieși afară ! (Uli tace și se ridică). Ori îți ții gura, ori ieși afară.
ULI : Ești teribilist și îngîmfat. La revedere. (Iese, Sep așteaptă. Pauză. Uli se reîntoarce).
SEPSE : Dă-mi o țigare.
ULI : Bine Sep, chiar în așa hal ai ajuns ? Atît de ... atît de grozav ești ?
SEPSE (liniștit) : Stai jos.
ULI : Să știi că mă simt scîrbit. (Se așează, scoate țigările. Sepse ia una). Nu te-am crezut chiar așa.
SEPSE : Cum „așa" ?
ULI : Așa cum ești. Totuși, ca toată lumea.
SEPSE : Stai acolo unde ești. Tu ai nevoie de mine, știu asta foarte bine. Și la urma urmei și tu mi-ai putea folosi.
ULI : Lasă Sep, nu mai e nevoie de atîta vorbărie.
SEPSE : Gata, las-o moartă !
ULI : Ce să las moartă ?!
SEPSE : Gata, am spus.
ULI : Vezi, eu nu pot avea aceleași gînduri cu tine.
SEPSE : E normal.
ULI : Tu vrei să faci ceva, să te știe toată lumea.
SEPSE : Și tu vrei asta !
ULI : Da, și ?
SEPSE : Și va trebui să omorîm glasul ăsta din tine care se vrea cînd pasăre, cînd naiba știe ce !
ULI : Nu, asta niciodată.
SEPSE : Ba ai s-o omori. Tu singur. Și tu n-ai să știi cînd și cum.
ULI : De ce ?
SEPSE : Pricepe odată omule,

tre ei (tace). Eu îi iubesc mult (tace).
SEPSE : Ți-e frică de tot ce ai putea face și nu faci. Ți-e frică să te și gîndești la ce ai putea face (tace).
ULI : Poate mai mi-e frică ... (Tace, apoi). Hai în grădină. Poate mai mi-e frică și de mine. Nu vreau să uit cum sînt. (Tace).
SEPSE : Ți-e frică să te gîndești la ce ai putea face. Asta e. N-ai să te simți niciodată liber. Scrie-ți odată un gînd de mii de ori pe hîrtie, pînă cînd îl îndeplinești.
ULI : Și dacă oamenii n-au nevoie de el ?
SEPSE : Ah, oamenii în sus, oamenii în jos, mai lasă-i în pace ! N-ai să te simți niciodată liber cu adevărat.
ULI : Nu-i chiar așa. Trebuie să înțelegi totul pe lumea asta înainte. Trebuie înțeles totul, auzi, Sep, totul și apoi,... Și după aia, să știi că fără oameni ...
SEPSE : Nu-ți dai seama că îți poate veni o idee sau nu o idee, ceva mai mult, cumva peste toate deodată, și tu, să te uimești în fața ei și să te simți că ducînd-o pînă la capăt, ești altul și te naști din nou ? Cînți fals, „pasăre". Strînge odată pumnii și spune-ți și tu pentru un gînd anume : „Așa vreau să fie, așa vreau să fie, așa vreau să fie". (Iese trîntind ușa).
ULI (strînge din pumni) : Așa vreau să fie. Să fie cum vreau eu. Să fie cum vreau eu. Să fie cum vreau eu. Sep, dar dacă toți vor spune așa, dacă uităm unul de altul... (observă că a ieșit Sep. Se aude o privighetoare cîntînd slab undeva; privighetoarea cîntă în grădină).
SEPSE : Eu iubesc ceea ce oamenii pot face peste puterile lor, ceeace îi ridică deasupra neputinței.
ULI : Cîntă o privighetoare Sep. (Apare și Uli în grădină).
SEPSE (furios caută o piatră, caută o a doua piatră și asvîrle după privighetoare. Privighetoarea cîntă iar. Sep aruncă alte cîteva pietre. Privighetoarea cîntă iar) : Taci odată, fir-ai a dracului !

IRMA : Dece-ai omorît-o Sep ? Dece-ai omorît-o ?
SEPSE : N-am omorît-o ! Am speriat-o ca să fugă. Lasămă înpaceamspussinumămaisupăra !
IRMA : Unde a zburat ?
SEPSE : Nu știu. Șilasămăînpaceamspus !
IRMA : Unde-a zburat privighetoarea ? (Irma se îndepărtează încet).
ULI : Ai mințit-o Sep ?
SEPSE : E femeie și n-are ce să priceapă acum ! E un suflet în plus și nu se ridică pînă la voință.
IRMA : Cred că o să mai vină. Cînta frumos.
ULI : Sep, da' totuși ai mințit-o ?!
SEPSE : Dar cîte mii de păsări, dintr-astea nu mor zilnic și nimeni nu-și mai bate capul cu ele.
IRMA : Venea în fiecare seară și cînta. (Se apropie de cei doi. Se uită la Uli). Ce-i cu tine ?
ULI : Nimic, n-am nimic ! (Irma se uită la Uli, se uită la Sep, iar la Uli. Sep, enervat se depărtează și-și aprinde o țigare cu greu). Irma, dar să nu-i spui acum lui Sep că ți-am spus. Privighetoarea a murit ! Dar taci te rog din gură ! (Irma intră și rămîne în casă. Amîndoi tac un timp). Sep, tu o iubești pe Irma ?
SEPSE : De unde pînă unde ?
ULI : Cînd cineva iubește o femeie și face o faptă ca asta, ori minte ori fuge în lume.
SEPSE : Prostii. Ca întotdeauna prostii !
ULI : Bine Sep, dar tu nu iubești pe nimeni ?
SEPSE : Trebuie să te învăț minte odată.
ULI : Nu, Sep, răspunde-mi la întrebare.
SEPSE : Ei da, și ? Arată-mi un om care să spună : Eu am făcut asta cu mîinile mele prin jertfa mea ?
ULI : Ție-ți place unul singur : acela pe care tu vrei să-l înlocuiești cu tine. Cum Sep, tu nu simți nimic plutind în aer ? Un fel de năvală în sus, o năvală către lumină și frumos.
SEPSE : Ba da Uli, și încă multe altele. Îi simt pe toți oamenii buni, așa cum și sînt de altfel, cum și-au ală-

acum. (Tac amîndoi. Un timp nu se privesc).
SEPSE : Tac amîndoi.
ULI : Sepse întreabă :
SEPSE : Cît e ceasul ? Uli răspunde :
ULI : Poate e șapte, și jumătate, poate e opt (pauză. Uli intră în casă. Tăcere. Irma spune : E foarte plăcut afară! Se uită amîndoi pe fereastră. Intră Copilaș, către Sepse).
COPILAȘ : Te simți rău ? Ar fi trebuit să te odihnești puțin.
SEPSE : Ce-ai acolo ?
COPILAȘ : O chitară. Și ce faci cînd te simți rău ?
SEPSE (dă din umeri moale și-și freacă fața cu mîinile puternic). Mă gîndesc la ale mele.
COPILAȘ : Unde-i Irma ? În casă ?
SEPSE : În. Și Uli, de cîtva timp.
COPILAȘ : Ar trebui să te odihnești.
SEPSE : Am omorît o pasăre.
COPILAȘ : Și dece ai omorît-o ?
SEPSE : Așa am vrut atunci. A fost o faptă inutilă. Am vrut să văd dacă pot să fac ce vreau.
COPILAȘ : Și ?
SEPSE : Atît !
COPILAȘ : Bine, dar dece ai omorît-o ?
SEPSE : Nu știu dece și nici nu pot să dorm, asta e ... Mă gîndesc la ale mele. Nu pot să fac nimic din ce vreau...
COPILAȘ : Ai slăbit.
SEPSE : N-am slăbit. Arăt minunat, sau cam așa ceva.
COPILAȘ : Ți se văd oasele feții. Te simți rău ?
SEPSE : Nu. Sînt numai prea singur. Nici Uli nu e de acord cu mine.
COPILAȘ : Uli e un băiat simpatic.
SEPSE : Așa se zice. Dar are o idee fixă : oamenii, oamenii, oamenii.
COPILAȘ : Nu e chiar așa. Și tu ai o idee fixă atunci. Să faci ceva grandios.
SEPSE : Nu e o idee fixă, Copilaș.
COPILAȘ : Tu nu te gîndești dece vrei asta și nici cum s-o faci.
SEPSE : Am suferit prea mult ca să mă mai joc în nisip.

SEPSE : Mi-e dor de cineva care să fie cu mine, să nu mă simt străin. Știi ce-i asta ?
COPILAȘ : Ai vorbit strașnic acum. Ei i-ai spus ?
SEPSE : Am vrut ... Am vrut să fie ea... (Copilaș cîntă). Am scris și poezii, Copilaș. Să scriem amîndoi o piesă de teatru. (Se ridică).
COPILAȘ : Despre ce ?
SEPSE : O piesă în care un personaj să fie Bunătatea, altul Răutatea, altul Singurătatea... și să-i îmbrăcăm pe fiecare altfel ; Bunătatea în alb, Răutatea în negru, Singurătatea în cenușiu, Oamenii în roșu și alb, să se cunoască cine sînt.
COPILAȘ : Și fiecare să fie așa cum este. Dar astea toate sînt în fiecare.
SEPSE : Să iubească și toți să fie iubiți, să se bucure de soare, de cerul curat, să nu fie nimeni singur, și să creadă fiecare în visul celuilalt.
COPILAȘ : Și privighetoarea ?
SEPSE : Lasă-mă dracului în pace ! Am vrut să fac singur totul.
COPILAȘ : Ești un tip grozav de antipatic, Sep, mă doare toată chestia asta.
SEPSE : De fapt nu am nevoie de tine, asta e, n-am nevoie. Și am să fac tot ce am de făcut, da, da, tot.
COPILAȘ : Ai să faci ce vrei tu dar nu ce trebuie.
SEPSE : Tot ce vreau eu trebuiește tuturor fiindcă vreau eu să trebuiască.
COPILAȘ : Parcă ești un copil, Sep. Dar copiii ca tine...
SEPSE : Ce voi face eu nu poate să facă nimeni ! De ceilalți nu-mi pasă, numipasănumipasă !
COPILAȘ : Fii și tu o dată așa cum ești, o dată măcar ! (Vin Irma și Uli). Bună seara !
IRMA : Bună seara !
ULI : Ai venit Copilaș ?
COPILAȘ : Dece ?
ULI : Sep te aștepta să vii de mult.
COPILAȘ : Mi-a spus.
SEPSE : Uli, ține-ți fleanca, n-am așteptat pe nimeni niciodată deloc, înțelegi ? Dobitoc mai ești !!
COPILAȘ : Dece, Sep ?
ULI : Adevărul este că noi nu știm ce vrem, cîteodată...

oameni în pădure

povestire de

OCTAVIAN STOICA

Era în anul 1943. Pădurea dormea, plină de liniște, o pădure uriașă de pini ce se întindea pe sute și sute de hectare, acoperind cîțiva munți, cu arbori bătrîni și tineri, cu rîpi și izvoare, ca orice pădure adevărată. Mirosea puternic a rășină și a frunze moarte pentru că era amiază și o vară cu soare mult. Toma mergea încruntat, cu sudoarea alunecîndu-i pe față, îndepărtînd cu țeava carabinei crengile. Fire de păianjen vîscoase i se lipeau de obraz și el le ștergea din cînd în cînd o dată cu apa sărată a oboselii. Avea picioarele groase încălțate cu cizme de piele neagră, care aici în pădure, făceau mai mult zgomot decît oriunde. Dar Toma nu avea de ce să se ascundă, el era cel care avea dreptul să umple pădurea de neliniște. Celălalt, cel care fugea, avea să-l audă desigur cu mult înainte ca el să se apropie, dar asta nu schimba cu nimic rezultatul acestei hăituieli. Aceasta era pădurea lui Toma și nu de acum, de azi, ci de ani mulți, încă de pe vremea cînd mai era flăcău și-și ascundea în ea dragostele și caii furati de la șes, în nopțile cu fulgerătură și el știa că peste o zi sau peste patru se va întoarce din nou pe aici, cu fugarul legat cot la cot.

Deodată Toma se opri. Jos, în frunzele moarte omul care fugea vomitase vînăt, apoi încercase să acopere urma asta a slăbiciunii cu crengi si pornise mai departe. Răscoli cu cizma frunzele și porni și el schimbînd direcția.

— Toți vomită așa după ce mănîncă bureți. Acum a luat-o spre mlaștini, vai de capul lui!

Din cîți oameni hăituise el în pădurea asta nici unul nu se pricepea la ciuperci. Toma știa că nu vor trece nici două ceasuri și-l va găsi și pe ăsta doborît de slăbiciune, adormit de zeama vinătă a bureților.

— În pădure e tare greu să mănînci, acum, în toiul verii, se gîndi Toma.

Fără să vrea, simți greutatea raniței apăsîndu-l între umeri liniștitor. Mergea la vale, coborînd grăbit, dar de data asta cizmele lui mari călcau ușor pentru că celălalt nu mai putea fi așa departe, și era mai bine să nu se încaiere cu el pe negîndite. Pămîntul mustea de izvoare și din fundul văii urca pînă la el răcoarea putredă a mlaștinii.

— Aici e raiul tîrîtoarelor, își zise el, mare lucru să nu mi-o ia una înainte.

Alerga, ocolind bolovanii de piatră ai muntelui, alunecînd pe iarba grasă și verde de tot atent. Cînd îl văzu pe cel urmărit, se opri brusc, între doi tufani, încremenit și el ca și pădurea. Carabina o avea în mînă, cu piedica trasă deoarece în pădure și cu slujba lui, era mai sigur așa. Celălalt dormea sau murise culcat pe piatră cu picioarele atîrnîndu-i în iarba și noroiul mlaștinii. Stătea cu fața în jos și pe spatele lui se vedeau dîre lungi, negre și pielea plesnită.

— Al dracului l-au mai bătut!

Omul din fața lui gemu, se răsuci greoi pe spate și atunci Toma văzu că e tînăr de tot. cu fața slabă, prelungă și tot atunci văzu Toma șarpele. Tînărul n-avea cum să-l vadă și chiar dacă l-ar fi văzut, nu mai avea putere în el nici să strige.

— O să-l omoare, își spuse, e cald și ăsta miroase tare a sînge.

Toma făcu un pas înainte, strigă, și șarpele plesni apa tulbure apoi dispăru între ferigi. Toma scuipă în urma lui și înjură urît, nu-i plăceau lighioanele astea fără picioare, fără aripi, nici nu le considera ale pădurii lui. Îi părea rău că nu-l împușcase.

Pe piatră, celălalt nu se trezise. Respira greu și rar și Toma se gîndi că fără el, omul acesta ar fi acum mort, cu răceala șarpelui încolăcită pe piept.

— Parcă înapoi nu tot o moarte îl așteaptă! Își trecu cureaua armei pe umăr și-l ridică de pe piatră apoi începu să urce coasta, clătinîndu-se sub greutate.

Cînd îl lăsă din brațe pe pămîntul uscat, și destul de departe de mlaștină, tînărul gemu din nou și pe Toma asta îl duru. Se uită la pieptul îngust al fugarului, la mîinile lui slabe și la picioarele ce se bănuiau la fel sub pantalonii vărgați de pușcărias.

Nu-l putea căra în spate la post, cale de două zile prin pădure, era greu și el era tare obosit.

— Dar nici nu-l pot ucide cu, nu-i treaba mea!

Se așeză și el cu spatele rezemat de trunchiul unui molid, cu raniță și carabina alături. Își luă capul în palme, cu coatele sprijinite pe genunchi și rămase așa, din nou neclintit ca pădurea. (El îl dăduse copilului acestuia slab încă o viață și acum nu știa ce să facă cu viața asta, care îi aparținea lui.) Urmărea atent respirația celuilalt, cu un fel de curiozitate pe care nu și-o cunoscuse pînă atunci. Cînd se ridică, tîrziu, umbrele pădurii se lungeau spre răsărit. Scotoci prin raniță, desfăcînd ziare vechi și prosoape vîrstate în roșu de jandarm rural, și așeză cu grijă lîngă fugar, două cutii de conserve din cositor alb, jumătate dintr-o pîine neagră și un briceag.

— În pădure nu poți sta așa, cu mîna goală. Chibrituri n-am, că ți-aș da!

Se întunecase bine cînd porni peste munți, singur în noapte, lăsînd în urmă omul care încă mai dormea. După cîteva ceasuri bune de drum, ridică carabina și trase în cerul văruit cu stele. Se gîndea, oarecum amuzat:

— Uite prostule, e primul care-ți scapă!

personaje:

SEPSE, IRMA, ULI, COPILAȘ

vîrsta: pînă în 24 de ani

SEPSE: Ce vrei să spui?

ULI: Că acest cîteodală ... se nimerește cum (nu se poate mai prost. Adică atunci cînd nimeni n-are nevoie de el.

SEPSE: Nu înțeleg ce vrei să spui.

ULI: Așa în general.

SEPSE: Mai precis!

ULI: Ai părăsit lucrul pentru că nu erai conducător, ci unul de „rînd" ca atîția. Și pentru Ea... Știai, Irma?

IRMA: Eu voi pleca.

ULI: Dece?

IRMA: Sep a omorît privighetoarea. Eu o chemasem, adică n-o chemasem, dar atît am vrut să fie o vietate alci, că într-o zi a venit. Cînta în fiecare seară, rareori și dimineața.

ULI: Irma! Sep vrea ceva ca noi să fim așa cum vrem. Sep va face ceva, așa, ca să știe toată lumea, ceva frumos, sublim, Irma, ceva pentru noi, pentru toți, de aici, înțelegi??

IRMA: Nu înțeleg. Sep a omorît o privighetoare, a omorît ceva. Poate că într-o zi am să cînt și eu, sau poate și tu și atunci ...

ULI: Cum adică...

IRMA: Și atunci unul din noi, pentru că lui nu i-a plăcut sau, cine știe, nu-i place nici acum, celălalt... Unul din noi va fi pușca. (Uli o privește mult și lung). Eu nu zic că o să fie așa, dar unul din noi va face ceva să-l supere. Poate, va face, nu știu... (Apoi încet și clar). Eu trebuie să plec. (Face un gest ca de plecare dar rămîne tot pe locul ei).

ULI: Irma, Sep, adică și eu, avem nevoie de tine.

IRMA: Mîine e ultima mea zi de concediu.

ULI: Vezi Irma, o idee atît de mare, cînd cineva e copleșit de o idee mare are dreptul să greșească; mulți au murit nevinovați pentru o idee mare.

IRMA: Eu nu mai vreau să se întîmple asta niciodată...

ULI: Irma, dar tu n-ai nimic pentru Sep? Poate că Sep nu vrea să pleci.

IRMA: Tocmai de-asta plec.

ULI: Dar și eu aș vrea să rămîi. Eu vreau asta, nu Sep.

IRMA: Mai bine pleci și tu de-aici.

ULI: Da, dar Sep rămîne singur... dacă Sep zice să rămîi neapărat...

IRMA: Nu știu, nu cred...

ULI: Totuși, poate rămîi...

IRMA: Sep e un nesuferit. Abia acum îmi dau seama.

ULI: Sep e un om ... aparte, poate chiar bun.

IRMA: N-am de unde să ghicesc asta. Ar trebui să arate cît de puțin ca să văd măcar o clipă. (Sep se întoarce către Uli. Se apropie și Copilaș).

SEPSE: Am atîta voință în mine.

ULI: La urma urmei ce vrei să faci, adică să facem?

SEPSE: Fac eu și pentru voi. Ai spus bine „Ce vreau să fac"!

ULI: Și eu care sînt în preajma ta n-am nimic bun de făcut decît să te ajut să omori o privighetoare?

COPILAȘ: Vrea să facă ceva așa ca și cum ai tăia rădăcinile unui copac dar nu ca să omori încă o pasăre... Cred că n-ai vrut asta...

ULI: Tu ai o lume a ta care ți-e străină și ție. Nu e prea mult?

SEPSE: Nu e nici o altă lume.

ULI: Numai că eu nu pot așa ceva.

SEPSE: Numai că eu vreau ceva. Asta e toată deosebirea...

ULI: Ceva de care să afle toată lumea?

SEPSE: Nu te mint din moment ce știi asta.

ULI: Ai înțeles ce vroiam să spun.

SEPSE: Numi folosește nu mă interesează nu înțeleg nimic.

ULI: Cînd ai să te afli într-o rîpă o să te intereseze ce vor ceilalți.

SEPSE: Am să vă strig: Nu uitați că trebuie să facem ceva să ne știe toată lumea și voi o să mă scoateți din rîpă.

ULI: Și dacă nu?

SEPSE: Faci o glumă proastă. N-o să gîndească nimeni ca tine. Nici tu măcar.

COPILAȘ: Noi, pierdem timpul de pomană și tu vrei să-l cîștigi și pe cel care vine. (Cîntă mai departe). Da, da. (Cîntec în surdină din instrument).

SEPSE: Lasă drăcia aia odată!

ULI: Oamenii își transpiră orele. Sînt grăbiți, nu-și văd capul de atîta muncă. Cred că oamenii din jurul nostru sînt mai aproape de ce vrei tu, cu toate că seamănă atît de mult unul cu altul... Sau poate că sînt și altfel de la o clipă la alta. N-ai de unde ști. Te uiți în aceeași oglindă.

SEPSE: Oamenii sînt mai mult triști și ridicoli decît oameni.

COPILAȘ: Și tu ești la fel pentru ei, poate nu-ți dai seama...

ULI: Să știi că ce spuneai tu înainte nu-i adevărat.

SEPSE: Am spus multe.

ULI: Cu raza de soare din părul copilului. Tu nu ți-ai bătut joc de copil, de soare ci de cei care vorbesc așa despre ele. Lucrurile astea trebuiesc ascunse bine de tot, ca să nu le calce în picioare oameni ca tine.

COPILAȘ: Sep! Sep! Sep, cine crezi că te va judeca pe tine?

SEPSE: Eu!

COPILAȘ: Tu te-ai umplut de tine și uiți că tu semeni cu ceilalți, și nu ceilalți cu tine. Eu nu pot să te judec pentru că semănăm puțin și atunci nu mă pot condamna singur. Dar altcineva, o va face!

ULI: Și tu Irma?

IRMA: Eu am să plec, am spus. (Uli se uită către Sep. Sep răspunde repede)

SEPSE: Poate să pleceun de vreau mă interesează.

ULI: Dacă cineva, o femeie te părăsește iar tu ți-alungi prietenii...

SEPSE: Ce vrei?

ULI: Să-i vorbești mai frumos atît!

SEPSE: Dece? Pentrucă e la fel de inculată ca tine?

ULI: Nu vorbi așa... Tu ești cel mai slab...

SEPSE (continuă furios): Fiindcă nu aveți pic de voință în voi?

ULI: Tu ai omorît o privighetoare, și va trebui să mo... (Copilaș se apropie repede de Sep).

COPILAȘ: Te faci vinovat față de ei, Sep. Nu trebuie să vorbești așa. Toți oamenii seamănă între ei prin ceva, fie și prin vis, sau în dragoste. Te condamni la însingurare, să știi...

SEPSE (foarte furios se apropie de Copilaș). Iar tu ești cel care mă pălmuiește acum pentrucă n-ai apucat să fi spus tu tot ce am spus eu. Ai văzut cum ești tu și îl preferi pe celălalt! Pleacă, imediat, și tu îl N-am nevoie de voi, plecați!

ULI (tensional): Sep, iartă-mă! (Dîndu-se înapoi).

SEPSE: N-am nevoie de nimic!

ULI: Te rog mult. Să mă ierți. Poate am greșit și eu cu ceva. n-am vrut asta niciodată. E ceva groaznic. M-ai călcat în picioare. Am crezut că o să fim împreună. Dar tu-nu-vrei-Sep. Te rog crede-mă tu nu vrei. N-ai-vrut-niciodată-Ți-ai-bătut-joc de-noi (Uli, Irma, Copilaș, se retrag din scenă, încet, foarte încet).

SEPSE (Strigă): Uli! Copilaș! Uli! Copilaș! Irma!

(Sep rămîne singur, umbra aceleiași păsări uriașe, cu aripile desfăcute se coboară în cădere încetă asupra lui Sep).

CORTINA

o povestire de ȘT. R. GULEA

FUGĂ NETERMINATĂ

Amurgul se tăvălea după dealuri, venea încet înspre pădure, iepele zdrumicau cu copitele pămîntul, strănutau scurt, mișcau cozile, oamenii le scărpinau sub burtă, după urechi, le suflau în bot, își aranjau la brîu jungherele și ascultau numai ochi și urechi. Întunericul se prăbuși deodată ca o pasăre, oamenii și-au făcut cruci mari de drum, să le ajute domnul dumnezeu, s-au mistuit în noapte iepurește, pe iepe, nu se auzea nici un zgomot, picioarele iepelor le înfășuraseră în cîrpe.

Plecară întins oamenii lui Petrea, în frunte cu Nicu-Sprînceană, Tache Sîrmă-n nas, Cîntă-Lesne și Frînguleasa Ureche-Tăiată. Duceau la sîn pungi cu galbeni să-i dea puterei ca să-l facă pe Petrea scăpat de la ocnă. De cinșpe ori dase iarba la verde de cînd sta Petrea la ocnă, de cînd au venit lefegii cu zat de la Vodă și l-au călcat la casa lui din Domnești. Sta Petrea, la cap de masă, cu Dița pe genunchi și cu lupii lui roată și beau de trei zile. Ciupeau muierile de sfîrcuri și rîdeau, ele nechezau scurt și-i mozoleau cu buzele. Petrea cînta cu capul pe masă și numa ce-o mușca pe Dița ca un lup și plîngea cu lacrimi de mamă și-l punea pe Julă cu cimpoiul pe masă să-i zică.

S-au pornit să toarne pe gît lupii lui Petrea de horcăia și dracul din fundul pămîntului, atunci s-au deschis larg porțile și-au intrat ai lui Vodă cu Priboi Calmegiu în frunte.

Petrea i-a îndemnat să-și ungă mațele cu prăjeală și cu singele domnului. Au băut așa de te lua cu sughițe, pînă s-au întors cerul și alea cu ei; au zis să facă cale la drum, s-au suit pe caii care se dau în roată.

Cu ochii cît cepele, lupii lui Petrea mîrîiau a cîntec. Atunci s-a deschis dinspre pădure o dîră roșie, ca o limbă de foc și s-au pierdut ai lui Vodă cu Petrea și dus a fost deatunci. Și cum au plecat s-a zburlit cerul a ploaie de-am zis că vine sfîrșit pe lume.

La ocnă, cu lanț la dreapta și la dreptul, Petrea-și înjura măsa de toți sfinții, paza-i da printr-o gaură castronul cu fiertură și lumînă albă nu vedea cu ochii.

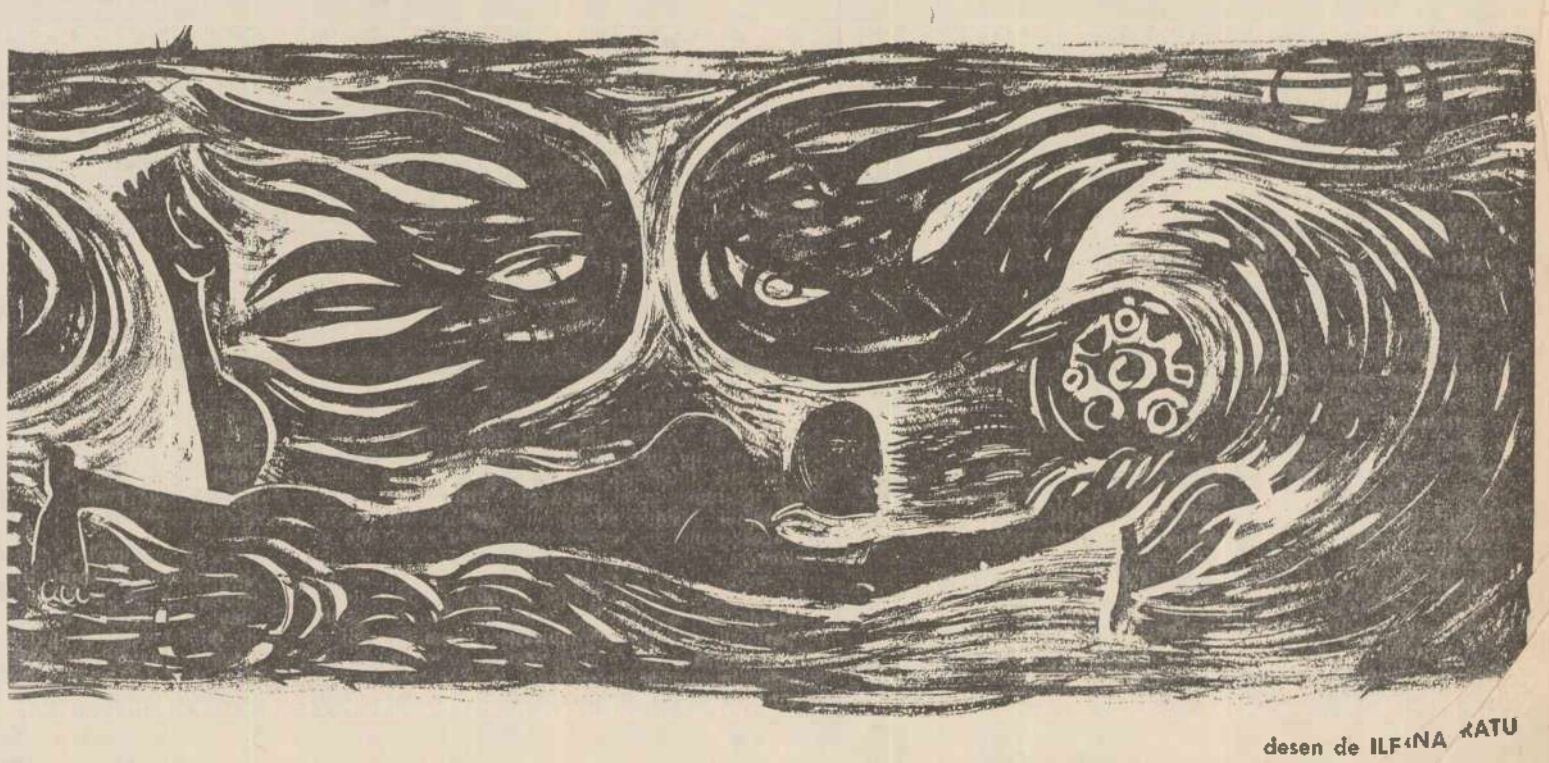
Iepele lui Petrea-și învîrteau cozile mari pe cer, mișcau capetele de muște, rupeau iarba crudă, din care sărea laptele, se tăvăleau; lupii lui Petrea stau la margine de pădure și se întorceau de pe o rînă pe alta scărpinîndu-se-n ceafă. Au dat de trei ori la boabă, fumînd mahorcă, să meargă să-l scoată, dar n-au putut și mergeau la el păsările și-i ziceau că Dița a fugit cu Caralău, furul de la Hîrtoapele. Petrea le-neca în spovedanii de sfinți și cristoși, păsările plecau, rămîneau fulgii care băteau albi în vînt.

Noaptea, luna da cap de mort, Petrea nu-și mai putea mișca nici dreapta și nici dreptul, se făcuseră ca de lemn. Petrea de-abia aștepta să vadă iarba verde înainte și drum, i se făcea numai alb înainte, soare cu cer și de toate, își sufla greu bruma de somn care o avea, nu vorbise vorbă de om de cum îl băgaseră aici ai lui Vodă.

Coborîră în trap de vale — ocna era la o zvîrlitură de băț — iepele suflau greu de drum, oamenii săriră de pe iepe, își pipăiră jungherele, își traseră căciulile pe ceafă, întunericul se lipea de ochi ca cleiul. La cai rămase Cîntă-Lesne, frecă iepele după urechi să nu prindă răceală. Ceilalți, în frunte cu Nicu-Sprînceană, săriră ca pisicile lîngă pază, îi scuturară pungile cu galbeni pe la nas și Sprînceană cu Frînguleasa, cu un feștil de bumbac pus la gaz, intrară la Petrea.

Întunericul crăpa cîte puțin, Sprînceană-i făcu semn lui Petrea cu capul spre gaură, Petrea se uită ca un lup, ridică stînga să dea, Frînguleasa i-o prinse și-l duse spre gaură; ieșiră ca niște pești, ajunseră la cai, Petrea-și mirosi cu nările iapa, Sîrmă-n nas îi rupse lanțul, Cîntă-Lesne îi dete hainele de mire. Petrea sufla scurt de nări, nu scoase o vorbă, se lungi pe iapă, iapa trăgea frîul, pocnea scurt din picioare.

Întunericul se scurgea în pămînt, îl călcau iepele, îl zvîrleau înapoi, dinspre deal se scurgeau ca laptele zorile, dealul părea ca un munte de lapte, Petrea-și mirosea iapa, îi asculta suflarea, o freca între urechi cu stînga. Încet, se înălță pe iapă, iapa-și ridică picioarele din față a fugă, rămase cu ele în aer, simți pe ea o greutate de piatră, Petrea rămase cu stînga ridicată s-o lovească, cu ochii albi, mari, plini de drum, sta nemișcat pe iapă și privea înainte în hainele lui de mire.



desen de ILEANA RATU

De la text la interpretare regizorală

(Henri IV la Teatrul „C.I. Nottara")

Depistarea virtuților contemporane dintr-o operă devenită aproape clasică, așa cum este creația lui Pirandello, este o primă obligație în momentul aducerii ei pe scenă. Realizarea unui spectacol cu o piesă, intrată de mult în repertoriul universal, cu o valoare definitiv consacrată, ca *Henri IV*, presupune înțelegerea potențelor sale virtuale ce trebuie relevate scenic. În regia lui Lucian Giurchescu, la Teatrul „C. I. Nottara" *Henri IV* devine un text de nerecunoscut, intervenția regizorului ignorînd esența gîndirii pirandelliene și nereușind să pună altceva în loc. Temele permanente din teatrul pirandellian: dualismul vieții și formei, falsa obiectivitate a judecăților de valoare, jocul de oglinzi paralele în care se reflectă realitatea și existența, toate își găsesc tratarea în piesa cu profund fior tragic *Henri IV*, în care tragedia constă în egală măsură în confruntarea cu realitatea și cu cei din jur, cît și în însăși esența personajului. Conflictul dintre forma mobilă și viața schimbătoare atinge paroxismul în încercarea sa disperată și inutilă de a se reintegra vieții după 12 ani de inconștiență absolută, ani în care viața s-a desfășurat paralelă, independentă și mai ales indiferentă față de bezna totală ce înconjura eroul. Henri nu poate să sară peste această lungă perioadă și, în ultimă instanță, nici nu vrea s-o facă — căci trecutul nu mai putea și nici nu mai merita să fie regăsit. Toate personajele autorului își construiesc cu minuție o realitate, la fel și Henri IV se zbate în căutarea patetică a unei vieți imaginare, mai adevărată decît însăși viața, bazată pe certitudinile unei precise desfășurări în istorie. Suferința claustrării voluntare, a abdicării definitive, pe care prin forța lucidității sale și-a ales-o personajul, este preferabilă suferințelor ce și le impun oamenii între ei, suferințe argumentate de incertitudinea vieții. Luciditatea este trăsătura definitorie a eroului și generatoarea continuă de tragic. Henri IV caută adevărul și în lumina lui optează pentru nebunie deoarece intransigența lucidității sale este incompatibilă cu lumea minciunii suverane. Luciditatea și cinstea îl sperie pe cei ce încearcă să se fixeze în forme imuabile și atunci „lumea are interesul să facă să se creadă că anumiți oameni sînt nebuni, pentru a putea fără remușcări să-i închidă. Și știi pentru ce? Pentru că atunci cînd acești oameni încep să vorbească, sparg totul. Convențiile zboară zdrobite!"
Ridiculizînd lumea aparențelor, autorul cere ca tocmai o aparență să garanteze rațiunea de a fi a eroului său, contradicție ce nu ferește piesa de o anumită dezordine.
Hotărîrea lui Henri este inalterabilă și eroul-filozof rămîne victorios tocmai pentru că își rămîne fidel sieși. Uciderea lui Belcredi vine ca un act disperat pentru păstrarea integră a singurătății sale, căci imposibilitatea dialogului cu oamenii, neputința comunicării sînt date ireversibile, singura scăpare rămînînd claustrarea pe mai departe în nebunie. În atmosfera de nebunie logică ce domnește în jurul eroului, oamenii normali par niște fantoșe, niște paiațe fade și inconsistente, lumea reală plecînd capul în fața ficțiunii. Or, această impresionantă tragedie a lucidității și inadaptării, într-o lume falsă și strîmbă, s-a transformat pe scena teatrului „C. I. Nottara" într-o dramă oarecare, cu momente burlești.
Încercînd să dinamizeze prima parte a piesei, mai expozitivă, regizorul a lucrat cu tente groase, apelînd la un umor crispant. Pînă și simularea nebuniei de către Henri capătă un aspect de „șotie" jucată celor din jur. Marea durere concentrată din sufletul eroului este adusă la dimensiunile unei dezamăgiri din dragoste și ale unei răzbunări ce n-a fost, dar trebuie îndeplinită. Se pierde acuitatea privirii critice asupra lumii înconjurătoare, punctul de vedere asupra societății, de data aceasta mai puternic decît în celelalte piese pirandelliene. Iar temele lirice, întîlnite aici pentru prima oară în dramaturgia scriitorului italian (regretul după tinerețea pierdută, sentimentul de dragoste, o anumită sensibilitate în fața trecutului) sînt estompate pînă la dispariție.
Domnia nebuniei, reală sau simulată, aduce după sine un calm, pe care intervenția fantoșelor umane îl sparge, căci aduc după ele, în interiorul păcii, zbuciumul și luptele din viață; gestul hotărîtor din final înlătură tulburarea — joc de ritmuri, nesurprins în spectacol (în desfășurare uniformă).
Se apelează și la elemente simbolice facile (cercul de gratii înalte), întrebuințate în așa fel încît își pierd chiar sensul ce li s-a conferit inițial (scena autodezvăluirii, moment spontan și scurt de eliberare, se petrece tot în cercul închis, cînd în fond este punctul cel mai deschis al acțiunii). Ceea ce este mai grav, regizorul Lucian Giurchescu a introdus în spectacol sensuri și relații de fapt inexistente, care contravin liniei și demonstrației din piesă (legătura cvasi-incestuoasă dintre Frida și Belcredi).
În acest spectacol, potențele artistice ale interpretului lui Henri IV, George Constantin, dirijate cu exactitudine pe datele efective ale textului, ar fi putut genera o mare creație actoricească. Din păcate, datorită acestei regii, nu am văzut decît o bună realizare formală, însă în afara însușirilor reale ale piesei.

FLORICA ICHIM

TEATRUL, VĂZUT DE CEI MAI TINERI REGIZORI

1. În ce constă relația text-regizor? Regizorul este autorul total al spectacolului? Care este libertatea pe care și-o poate asuma regizorul față de textul dramatic?
2. Pe ce coordonate se situează tendințele de stilizare extremă ce se operează în multe din spectacolele moderne? (scena complet goală sau doar vagi elemente de decor, costumul modern etc.) Constituie un atribut derivat din structura piesei, din concepția regizorală, sau o simplă modă?
3. În ce fel emoționează teatrul, astăzi?
4. În ce măsură credeți că un regizor este dator, în spectacolele sale, să țină cont de public? Cum și prin ce poate contribui un regizor la educarea gustului spectatorilor?

ANDREI ȘERBAN (anul III — regie teatru)

1. E ca un act de dragoste. E o relație chinuitoare, în care orice am face, oricît am întoarce pe dos din convingere sensurile piesei, există deasupra noastră o dreptate, obiectivă, care va hotărî. În spectacolul cu *Regele Lear*, după cum spunea cineva, „Brook, influențat de *Așteptîndu-l pe Godot*, a încercat să înfățișeze tragedia mai neagră decît era de fapt. Dar în momentul în care Lear își dă seama că pe lumea asta cineva îl iubește, cînd începe să creadă în puterea sentimentului, el recîștigă un univers și tragedia se înseninează. Fără să vrea, Brook îl urmează pe Shakespeare, „care e mai adevărat decît însăși viața".
Scofield moare ca un erou biblic, aproape fără să știi cînd, pentru că te lasă să crezi că doarme și că visează îngeri.
La întrebările subsidiare, vreau să amintesc că avem de-a face cu două noțiuni distincte în sensul că: 1. — dramaturgul scrie o piesă, iar 2. — regizorul face un spectacol și fiecare se exprimă pe sine, cu cît talent are, în relația sa cu lumea.

2. Inițial, n-am vrut să răspund la întrebare, căci mi se părea falsă, deoarece cred că fiecare dintre noi pornește cu ingenuitate și bună credință de la fond, adică de la substanța gravă și serioasă a textului și nici decum invers (prin a convinge scenograful, de pildă, la piesa pe care o montează azi, să aducă pe scenă doi pereți cît mai murdari din tablă ruginită și dacă se poate niște costume care să imite pielea de girafă, fiindcă așa a auzit el că s-ar purta în occident). Acum însă, (hai să fiu sincer!) cînd mă gîndesc că în cele patru spectacole de început ale mele, pe lîngă imperfecțiunile, stîngăciile și puerilul de care sînt conștient că le conțineau mai adaug și cîteva concesii pe care le-am făcut de unul singur model, mă acuz imediat de ipocrizie, și mor de nerăbdare să-l încep pe al cincilea.

3. Teatrul trebuie să fie în primul rînd emoționant și abia după aceea educativ sau distractiv. Oamenii vin la teatru să plîngă de adevăr, să rîdă de iluzie, să se neliniștească văzînd seara tragedia Ioanei d'Arc și știind că la prînz și-au dat foc doi budiști în plină piață publică. E nevoie ca de pe scenă să punem întrebări violente, actorii trebuie să transmită senzații în primul rînd, iar efectul trebuie să știm să-l producem imediat.
Brecht spune că spectatorul nu trebuie să fie lăsat să caște în sală. Omul trebuie să plece de la teatru emoționat de el însuși. Sîntem obligați să găsim mijloacele în urma cărora, după spectacol, doi prieteni să se despartă în stradă fără să poată să-și spună mai nimic, privindu-se doar o clipă și rîzînd de propria lor stîngăcie.

4. Nu trebuie să ținem neapărat seama de gustul publicului. Noi nu sîntem învățători de școală. N-aș vrea să interpretați aceasta ca pe o idee aristocratică, dar facem spectacole pe măsura talentului și gustului nostru, pe care dacă nu le avem trebuie să renunțăm în mod cinstit și curajos la această profesiune de care sîntem direct răspunzători.
Critica dramatică poate corecta gustul publicului elucidînd textul și spectacolul. Dar la noi, în loc să folosească uneltele de bază — analiza și comparația — (după cum spune Eliot), adeseori critica se mărginește la adjective. E un teren în care impostura se mai face, din păcate, simțită.

NINA CIOCHIRCĂ (anul I — regie teatru)

1. În momentul în care îți alegi o piesă te poți opri asupra ei din mai multe motive: cum ar fi faptul că îți place ideea de la care pornește autorul, faptul că autorul pledează interesant pentru o idee mai puțin bună, sau pur și simplu numai pentru faptul că textul respectiv, de a cărui calitate te îndoiești, îți poate prilejui un exercițiu de dexteritate, o partitură regizorală. Cred că în funcție de aceste trei criterii îți iei o poziție de libertate mai mare sau mai mică (în sensul intervenției regizorale care poate să contravină textului inițial) față de piesă. De exemplu, pentru ultima variantă — cea a unui text-pretext — consider că îți poți permite să transformi textul într-un simplu libret. Cred că tot în funcție de aceste trei criterii de alegere a textului dramatic devii tu, ca regizor, un colaborator sau un autor. Cu Shakespeare, de exemplu, cred că poți deveni numai un modest colaborator în timp ce cu unii autori contemporani nu trebuie să devii colaborator ci un autor-mentor care demonstrează cu energie.

2. Decorul sugerat doar, este desigur modern (nu o modă), spun modern, înțelegînd prin aceasta ceea ce reprezintă ultimul salt calitativ într-un domeniu sau altul (moderne sînt rachetele nucleare și tot modern este rinichiul transplantat de la maimuță la om).
Cred că decorul reprezintă în primul rînd un atribut derivat din concepția regizorală. Se discută cum ar arăta Cehov cu scena goală. Eu nu mă voi hazarda la a spune că îl voi pune chiar cu scena goală. Dar știu precis că aș prefera să sugerez numai anumite lucruri prin simple elemente de decor. M-aș lipsi în orice caz cu multă fericire de recuzita care — bogată, cum apare cîteodată — te face să o confunzi cu un decor. Toată epoca noastră face un proces de concentrare.
Muzica lui Webern poate fi ascultată în 30 de minute — în muzică acesta este semnul condensării la maximum a creării senzațiilor în două din măsuri în loc de 2 pagini. La fel literatura. În pictură, de asemenea, de la simboliști pînă la abstracționiști, procesul de concentrare, de stilizare este evident. Trecînd la teatru, la scenografie, este normal ca într-un astfel de context teatrul să nu mai accepte milioanele de tone de fier, lemn etc., care constituiau decorul și să apeleze numai la elemente (care concentrează kilogramele și senzațiile).

3. Cred că emoția pe care o simte spectatorul (relativ cultivat) astăzi la teatru este o emoție în primul rînd intelectuală.

4. Consider că regizorul este dator să țină seama de public dar numai în sensul ridicării pretențiilor lui față de calitatea spectacolului. În nici un caz nu sînt de acord cu spectacolele etichetate „pentru București" sau „pentru provincie" (deplasări etc.). Datoria noastră este să ridicăm calitatea gustului publicului nefăcîndu-i concesii. M-aș declara perfect de acord cu o „campanie" de piese la care jumătate din public să declare că nu a înțeles. Sînt convinsă că spre sfîrșitul „campaniei" respective, procentul celor care nu au înțeles ar scădea în mod evident, crescînd în schimb cel al spectatorilor cultivați.

IVAN HELMER (anul III — regie teatru)

1. Regizorul este categoric autorul spectacolului. Doar că fiecare piesă pretinde o contribuție anume la înscenarea ei și, evident, fiecare regizor simte nevoia să intervină în aceeași piesă și să construiască mai mult sau mai puțin, pornind de la ea. Cred că regizorul este obligat să aibă ceea ce Hauptmann numește „intuiție poetică", pe care s-o aplice operei respective „în punctul din care a fost văzută în ansamblu, nu fragmentar, de către autor atunci cînd a creat-o". În momentul în care acest punct nodal este comun și autorului și regizorului, acesta din urmă își poate permite cele mai mari libertăți: tăieturi în text, situarea piesei într-o epocă diferită de cea cerută de autor, schimbarea atmosferei spectacolului. Și adevărații dramaturgi au fost totdeauna receptivi la acest principiu. Zeci de amănunte ale pieselor lui Shakespeare se leagă de clipa pentru care au fost scrise și ar fi caraghios ca astăzi într-un spectacol cu *Hamlet* să nu tăiem de pildă invectivele la adresa trupei de copii de la „Blakfriers". Iar Dürrenmatt a declarat odată că de fapt pentru fiecare spectacol textul unei piese ar trebui să fie revizuit. Tot ce trăia în regizor din ce a scris autorul trebuia să devină al lui. Bineînțeles, nu e voie să faci o schimbare numai de dragul de a te evidenția mai mult.

2. Cred că o asemenea întrebare s-a născut numai datorită neînțelegerii cu care foarte mulți critici primesc faptul că, în ultimii ani, regizorul își ocupă în teatru locul ce i se cuvine (un exemplu clar sînt discuțiile stupide despre supraregie). Într-un spectacol bun, stilizarea este evident modul sincer de exprimare al creatorilor lui; iar spectacolele proaste nu ne interesează. De ce e acuzat Moisescu pentru maniera în care a pus Caragiale după ce făcuse *Jocul de-a vacanța* într-un mod absolut naturalist, după părerea mea, la fel de propriu acelui spectacol pe cît era și scena goală din coupé-ul de la Teatrul Mic? Diferența de calitate între spectacole, dacă există, nu se datorează cantităților diferite de recuzită.

3. Sigur că important e să acționăm asupra spectatorului pe toate planurile, și intelectual, și afectiv, pentru ca el, după cum spunea Brook, să se confunde și să se distanțeze în același timp de acțiunea de pe scenă. Sînt convins că fiecare regizor caută cu fiecare spectacol drumuri spre acest scop ultim al teatrului. În fiecare epocă există cîțiva care fac drumuri pînă la sfîrșit sau aproape pînă la sfîrșit. Deci, evident, nu sînt în stare să spun cum poate emoționa teatrul.

4. Milioane de cauze lăturalnice fac ca publicul să fie adesea inert, nereceptiv și foarte mulți artiști suferă consecințele acestei inerții și au tot dreptul să se plîngă. Dar spectatorii sînt totuși oamenii anului 1966, ca și noi, și trebuie să avem convingerea că teatrul sincer, de bună calitate găsește ecoul în spectatorii sinceri. Dacă te exprimi cu talent pe tine însuți, mai devreme sau mai tîrziu (e drept uneori prea tîrziu) publicul va fi de partea ta.

ALEXANDRU TOCILESCU (anul I — regie teatru)

1. Bineînțeles, regizorul este, sau mai bine zis ar trebui să fie, autorul total al spectacolului. Totul trebuie pus în subordinea viziunii sale. În momentul în care intervine un element străin de el în decor, costume, acest lucru este vizibil din primul moment și desigur nu într-un mod fericit. Privit din acest punct de vedere textul este și el sclavul regizorului.

2. Stilizarea despre care vorbiți și pe care o remarcați în spectacolele moderne este o ripostă la perioada decorurilor naturaliste (pomi cu mii și mii de frunze, cai vii în scenă, milioane de nimicuri), lucruri ce nu mai pot fi acceptate în momentul de față. Toată aglomerația de obiecte în scenă strică puritatea mișcării, distruge partea de convenție și în general distruge atenția spectatorului. Deci renunțarea la amănunt, golirea scenei de obiectele nesemnificative constituie un lucru ce ține de concepția modernă a spectacolului. De altfel și piesele noi cer un decor cît mai simplu și mai aerat. Este drept că această cerință a teatrului de factură nouă poate deveni comodă, ea însă nu este în sine comodă.

3. Să ne gîndim care este starea de spirit a spectatorului obișnuit în momentul cînd intră în teatru. La un spectacol care începe la ora 19,30 omul este după o zi de lucru, după un scurt somn de după-amiază și înainte de masă, deci receptivitatea lui ar fi mai mult un procent de 65%. Trebuie trezită și partea de 35%. Pentru asta, cred eu, omul trebuie de la început șocat prin ceva, astfel încît interesul să-i fie trezit. Iar apoi, el nu trebuie lăsat să răsufle și din această cauză cred că o mare importanță trebuie să i se acorde ritmului. El trebuie să aibă creșteri și scăderi foarte puternice, astfel încît omului să i se taie cît mai des respirația (la figurat desigur). Spectatorul trebuie să se frămînte tot timpul, să fie obligat să fie activ, să se enerveze cînd nu înțelege ceva sau cînd nu poate rezolva o problemă ridicată. Spectatorul, trebuie, deci, în primul rînd, scos din pasivitate. Eu, personal, consider că un spectacol a reușit să intereseze spectactorii numai dacă o parte dintre aceștia ovaționează, iar cealaltă pleacă enervați.

4. Regizorul poate să țină sau nu seama în concepția sa de public, dar asta nu are nici o importanță. Publicul nu va ști dacă regizorul s-a gîndit la el, singurul lucru pe care trebuie să-l prindă este dacă regizorul a ținut cont sau nu de faptul că face un spectacol.