

THÉÂTRE DE L'EST PARISIEN

## „FINAL DE PARTIDĂ“

de Samuel Beckett

Théâtre de l'Est Parisien este, în mod declarat, un teatru cu profil popular, o scenă, deci, al cărei repertoriu se adresează, programatic, unor mase largi de spectatori. De aceea, ar putea părea surprinzătoare prezența pe afișul său a unei piese precum *Final de partidă* (*Fin de partie*), ce a inspirat un număr impresionant de studii critice, parte dintre ele reunite într-un substanțial volum, toate — dedicate căutării „cheii” acestei lucrări; operație cu atât mai incitantă (și mai riscantă) cu cât Samuel Beckett a refuzat întotdeauna să-și explice, într-un fel sau altul, piesele, să le clarifice „mesajul”, să dezvăluie mecanismul psihologic *sui generis* al personajelor. Așa se face, probabil, că *Final de partidă* (scrisă în 1957 și caracterizată de Beckett doar ca „mai inumană” decât *Așteptându-l pe Godot*) a fost calificată de unii (Lionel Abel) drept piesă autobiografică, în care dramaturgul însuși ar fi Clov, servitorul, a cărui ură mocnită nu reușește să se convertească în revoltă fățișă vis-à-vis de stăpînul său, Hamm, identificat cu James Joyce, mentorul spiritual — recunoscut — al lui Beckett; de alții (Martin Esslin), drept monodramă, în care cele patru personaje n-ar reprezenta, de fapt, decît patru ipostaze felurite ale unuia și aceluiași caracter, aflat în căutarea propriei identități; în sfîrșit, de alții (Roberto De Monticelli), drept o parabolă a tragismului condiției umane, într-o lume ostilă, prin însăși mortalitatea ei indiferentă, oricăror aspirații, dorințe, idealuri. Simpla enunțare a acestor opinii critice este suficientă, fie și pentru a sugera, numai, complexitatea și, implicit, deloc lesnicioasa accesibilitate a piesei. Accesibilitate îngreunată, încă, de faptul oarecum derutant că, necontestat corifeu al teatrului absurdului, deci, al modernismului, Beckett — precum, altădată, și în altă zonă a literaturii, Baude-

laire — a „turnat în formă nouă”, în speță, cea a piesei de non-acțiune, conținuturi — teme și motive — de mult familiare prozei și dramaturgiei „tradiționale”: relația dialectică slugă-stăpîn sau victimă-torționar (aici, Clov-Hamm), conflictul dintre generații sau, mai particular, dintre copii și progenitori (Hamm și părinții sechestrați în lăzi de gunoi), raportul viață-creație artistică (aici, ultimului element corespunzîndu-l romanul, sortit să rămînă în veci neterminat, al lui Hamm), solitudinea ireductibilă a omului (cazul tuturor celor patru eroi) etc. Dar poate că tocmai asta, alături de minuțioasă impecabilă a componentelor clasice ale structurii dramatice (construcție perfect echilibrată, caracterizare minuțioasă a personajelor, „scenicitate” a dialogului), face din *Final de partidă* o operă teatrală exemplară, deschisă unei game nepuizabile de posibilități spectaculare, și totodată, prin multitudinea de sugestii și simboluri greu de explicat, o redutabilă piatră de încercare a gîndirii regizorale. Nu mai puțin — a receptivității publicului.

Interesul pentru acest din urmă aspect l-a călăuzit, desigur, pe regizorul Guy Rétoré în abordarea textului de pe pozițiile raționalismului cartezian (propriu, dealtfel, spiritului francez), pornind chiar de la titlul piesei. „*Final de partidă* este un joc”, declară el în caietul-program al spectacolului, un joc în care „există (...) o lecție de viață”. Primul enunț este rezolvat scenic în modalitate brechtiană: din cînd în cînd, ieșind din rol (rămînînd însă strict în limitele textului), actorii se adresează direct sălii, avertizînd asupra convenționalismului situațiilor. Pentru a releva „lecția de viață”, regizorul recurge însă la instrumentele realismului, preferînd tratarea lucrării ca piesă de cameră. Astfel, spațiul — cu valențe alegorice



**Pierre Dux și Michel Robln...**

**...Gisèle Casadesus și André Reybaz**



evidente, în text — în care se află (auto)claustrați eroii devine o încăpere obișnuită, sumbră, într-adevăr, dar în care obiectele bizare ce o populează își pierd aura de mister, căpătând statutul unor eventuale rămășițe ale unui naufragiu pécuniar; impresia este subliniată de costumele personajelor: amplul halat, altădată somptuos, al lui Hamm, „uniforma” de bătrîn servitor care a cunoscut zile mai bune a lui Clov, veșmintele de noapte stil „belle-époque” ale lui Nagg și Nell (semnatarul scenografiei Claude Lemaire). Confruntările dintre personaje sînt, la rîndul lor, privite ca inevitabile conflicte ce se produc între oameni obligați să trăiască în aceeași casă: Hamm, orbul paralytic, este capul familiei, exercitîndu-și despolic autoritatea asupra părinților acum nefolositori (metafora închiderii lor în lăzile de gunoi se transformă astfel în invectivă); relațiile sale cu Clov și ostilitatea celui din urmă sînt explicate din aceeași perspectivă „casnică”, iar chemările zadarnice ale lui Hamm, în final, în prezența mută a servitorului care, probabil, s-a decis totuși să-l părăsească, par a semnifica pedeapsa — condamnarea la singurătate definitivă — pe care o primește tiranul, pentru comportarea sa.

O asemenea lectură este, fără îndoială, posibilă (coerența și limpezimea spectacolului o dovedesc, de altminteri); și, dacă ea simplifică în bună măsură bogăția de sensuri a piesei, are, nu mai puțin, meritul de a facilita accesul spectatorului la o operă multîplu încifrată.

„Nu am avut altă ambiție decît să permit unor actori să joace jocul scris de Beckett”, a declarat, de asemenea, regizorul. Este obiectivul pe care l-a atins în mod desăvîrșit: prestațiile celor patru interpreți sînt, fiecare în parte, strălucitoare. Pierre Dux (Hamm) domină întreaga scenă; deși imobilizat în fotoliul cu roțile, prezența sa degajă forță lăuntrică, expresivitate subtilă. Glasul e cînd metalic-poruncitor, cînd amabil-sarcastic, accentele dramatice — precis distribuite. Îi dă replica Michel Robin, un Clov umil și, totodată, amenințător, cu o mișcare scenică impecabilă și inflexiuni vocale bine stăpînite. André Reybaz (Nagg, tatăl lui Hamm) compune portretul rizibil și înduioșător al unui bătrîn trist, sentimental, dar nu lipsit de (involuntară?) cruzime; dicțiunea sa este un adevărat model de măiestrie actoricească. Gisèle Casadesus (Nell, mama) relevă, în scurtul său moment solistic, resurse de tragediană și o profundă înțelegere a rolului.

Théâtre de l'Est Parisien a oferit, astfel, înainte de toate, un spectacol de admirabilă seriozitate și profesionalitate.

**Alice GEORGESCU**

## *Un ctitor al scenei naționale*

### **GRIGORE MĂNOLESCU**

*La 35 de ani, în plină glorie, Grigore Manolescu trece în neființă și în legendă. Se implinesc nouă decenii de la acel nefast iulie 1892, și arhivele mai ascund documente despre fascinantă personalitate a elevului lui Ștefan Velleșcu. Memorialiștii, în frunte cu Aristizza Romanescu, vorbesc despre un talent țeșit din comun, despre o mare voință în luptă cu o natură fragilă. Dacă la 14 ani era elev la „declamație”, foarte curînd va urca pe scena Naționalelor din București și lași, va fi ovaționat în sala „Dacia”, va trece granița, după tipicul vremii, pentru lecții cu profesori iluștri, la Paris. De la Ruy Blas, Hamlet, la Despot Vodă și pînă la melodramele Doi sergenți și Moartea civilă, actorul, pe care nici o școală interpretativă nu și-l poate revendica deplin, a revelat temperament, finețe, înclinare spre meditație. Contemporan și prieten cu Nottara, a marcat, alături de acesta, apariția unui nou tip de creator scenic — actorul cult, cu demnitatea unei prezențe sociale care să reprezinte și să impună breasla. Se încheia epoca eroică Millo-Pascaly, teatrul nostru căpăta personalitate națională prin repertoriu, prin actori (o generație numeroasă de nume ilustre), prin directori. Așa se explică gestul, socotit de unii temerar, de a prezenta la Viena (în acel moment, centrul teatral al Europei), Hamlet și Romeo și Julieta. Turneul lui Grigore Manolescu a fost remarcat de presa vieneză, actorul a fost așezat între personalități, într-o capitală a condețului ce nu cunoștea indulgența. Se știu puține despre acest turneu, primul, de răsărit european, al unui român. Încă un capitol necercetat, din istoria teatrului nostru! Viața lui Grigore Manolescu (deși există o monografie) trebuie scrisă.*

**I.N.**