

Ion CAZABAN

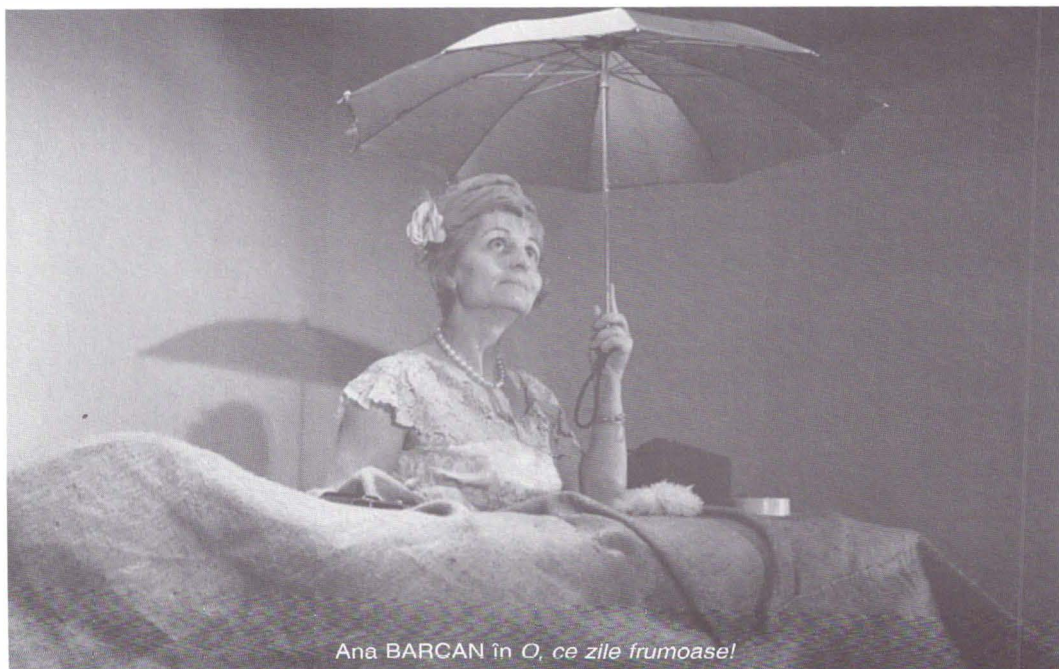
## MEMORIA TEATRULUI

*Beckett în viziumi regizorale*

Odată cu **Centenarul nașterii lui Samuel Beckett**, în acest an s-au împlinit patru decenii de când a fost prezentată în premieră pe scenele noastre o piesă a scriitorului irlandez. N-a fost simplu, n-a fost ușor în condițiile regimului totalitar. Presiunea directivelor ideologice și jocul de interese, propriu politicii culturale până în 1989, au făcut ca dramaturgia beckettiană, deși tradusă, să nu fie inclusă în repertoriile teatrelor, întâmpinând obstacole care au însemnat, uneori, amânări de lungă durată.

Textele dramatice ale lui Beckett au apărut, marea majoritate, în revista de literatură străină *Secolul 20* din anii 1965–1985 (*O, ce zile frumoase!*, *Ultima bandă a lui Krapp*, *Așteptându-l pe Godot*, *Comedie*, *Spune, Joe*, *Solo*, *Cascando*, *Cuvinte și muzică*, *Ohio impromptu*, *Atunci, Eu, nu, Du-te, vino*, *Răsufare*). Revista a consacrat scriitorului un întreg număr (298–300), foarte consistent, pregătit de Ludmila Patlanjoglu. A fost o reușită redacțională de excepție. Alte texte scurte au mai fost tipărite în periodicele „Cronica” (*Eh, Joe*), „Familia” (*Cascando*), „Tribuna” (*Act fără cuvinte*, *Schiță radiofonică*).

Dintre aceste traduceri, *O, ce zile frumoase!*, a cunoscut, până azi cinci montări diferite, *Ultima bandă...* – trei. Se adaugă *Play* și *Sfârșit de partidă* – câte două, fiecare. Cel mai des s-a montat, însă, *Așteptându-l pe Godot*: zece montări, nouă după 1990.

Ana BARCAN în *O, ce zile frumoase!*

### ***Punere-n pagină / punere-n scenă***

S-a început cu interpretarea monologului *O, ce zile frumoase!* (1966; text publicat de *Secolul 20* în anul precedent). Piesa a fost susținută, printre alții, de dramaturgul Horia Lovinescu într-un articol intitulat *Accesibilitatea lui Beckett*. Lipsa de ecou la public putea fi, atunci, un motiv folosit perfid pentru a-i opri accesul pe scenă. Dar Lovinescu, remarcându-i sensul clar și violența emoțională, recomandă *O, ce zile frumoase!* ca „o bună introducere în teatrul beckettian”. Articolul nu contestă, firește, acuzația unora, după care ar fi vorba de un teatru asocial, dar atrage atenția că Beckett trebuie reprezentat așa cum este, iar literatura sa „e necesar pesimistă, pentru că, desprins din contextul social și istoric, omul e singur și inutil”. Ceea ce ar distinge acest monolog de alte scrieri beckettiene ar fi faptul că, de astă dată, prin cuvintele personajului Winnie, femeia treptat îngropată, prin vitalitatea comportamentului ei – deși aflată într-o situație fără ieșire – se degaja un singular optimism: „răspunsul «a fi» învinge ironia de o cumplită amărăciune a autorului”<sup>1</sup>. În aceeași revistă, este citat și actorul Jean-Louis Barrault care considera piesa „un soi de imn închinat vieții, dragostei, bucuriei”.

Destul de curând după publicare, *O ce zile frumoase!* a fost prezentată la București, în fața unui public de invitați, într-o mică sală a Uniunii Ziariștilor. Însuși traducătorul, Ion Igiroșanu, a fost regizorul spectacolului, declarându-și adevărată preocuparea dramaturgului pentru o neobișnuită expresivitate și noi surse de comunicare scenică. După opinia sa, Beckett a scris „niște texte care, pe scenă, să fie mai expresive decât în paginile unei cărți”<sup>2</sup>. Pentru el, punerea în pagină este echivalentă cu punerea în scenă. Și invers. Indicațiile numeroase ale lui Beckett vor fi și ale sale. Regizorul va căuta să nu omită temele textului, să le dea „intrare” scenică, să le urmărească *in crescendo*. În tot ce spune eroina piesei, tragismul este cu atât mai copleșitor, cu cât grijile și gândurile sale sunt evident derizorii. Concepția regizorală reține ca sursă de puternică emoție, „condiția și tăria de



Dumitru ONOFREI, Ana BARCAN și Ion IGIROȘANU în *O, ce zile frumoase!*

caracter” ale acestei femei, singură „în fața puterilor cosmice”. Considerațiile exegetice de acum aveau să se păstreze și la alți regizori, nuanțate și aprofundate în montările ulterioare. Interpreta, Ana Barcan, amintindu-și mai târziu de rol, va scrie despre atenția dată opoziției dintre tonalitatea apăsătoare, dureroasă, a „scufundării”, cu clipe de melancolie, și acel „suflu vital”, dovedit continuu de personaj. De observat că, prin formația sa actricească și teatrul realist jucat, interpreta va da rolului un ax psihologic, îl va caracteriza cât mai clar prin cuvintele spuse și micile gesturi care-i sunt permise. Actrița o va înfățișa publicului pe Winnie, „femeie generoasă, caldă, bună, care caută să-și prelungească obișnuințele de o viață cu mare grijă, ca într-un adevărat ritual”<sup>3</sup>. Fiecare gest, replică sau privire le vrea explicite, justificate. Personajul beckettian este compus cu cunoștințe metodice dobândite de la Stanislavski, apelându-se la memoria afectivă, la trăire ca „mișcare” interioară, atunci când mișcarea fizică este redusă la maximum de spațiul constrângător.

Unul dintre criticii epocii (mai ales, de film), D.I. Suchianu va vorbi – nu fără o undă de umor – despre piesa lui Beckett ca „tragedie optimistă”. Importantă rămâne remarca după care monologul lui Winnie nu-i divagație oarecare, fantazare amăgitoare – cum l-au apreciat unii – el este, în primul rând, „cădere pe gânduri”. Cuvintele îi demonstrează „supraviețuirea” – sublinia Suchianu – și aduc cu „o bizară argumentare, căci pledoaria nu se face față de un adversar obișnuit, ci față de universul întreg”<sup>4</sup>. De la Valentin Silvestru aflăm că jocul actriței a fost „flexibil” [...] modulând cu finețe tonalitățile, valorând ironia beckettiană, candoarea personajului”. Deși tragismul i se pare atenuat „crepusculul fără măreție emană o tristețe totuși percutantă”<sup>5</sup>.

Apariția lui Beckett pe scena noastră nu-i fără consecințe notabile. În anul următor, Lucian Pintilie își concepe spectacolul *Livada de vișini*, având ca reper tocmai *O, ce zile frumoase!*, fiind probabil unicul regizor care a sesizat o astfel de apropiere. Pentru el, ambele piese conțin „istoria unei agonii lipsite de atrocitate, a unei agonii idilice, inconștiente și iresponsabile”. Nici vorbă de „suflu vital”. La Cehov, ca și la Beckett, „personajele balansează între aceste două timpuri ireale, mitologice – trecutul și viitorul”<sup>6</sup>. Dar Pintilie îl montează doar pe Cehov. Sau putem spune, îl montează cuprins în lumina lui Beckett...

### **Ochiul și puterea**

Peste două decenii, Mihai Măniuțiu avea să regizeze *O, ce zile frumoase!* la Teatrul „Bulandra”. Va accentua opoziția tragică dintre ființa umană, prizonieră fără scăpare, și spațiul înconjurător, agresiv, deloc inert. Cum se arată pe scenă, „movila ce o acoperă pe Winnie palpită și crește, își sporește sau își slăbește strânsoarea”. Ceea ce putea fi, atunci, o aluzie la altă constrângere a ființei umane. Cu atât mai mult când era urmărită de „ochiul” care le supraveghea pe toate, chiar și atunci când e invizibil. Apariția furnicii ori aprinderea umbrelei ar fi semnele sale – pentru Măniuțiu, acest „ochi”, acest „cineva e capabil de ironie sau de cruzime”. Regizorul își va expune pe larg viziunea<sup>7</sup>. Să consemnăm și intenția sa de a sugera că, prin stereotipurile verbale, Winnie „îi cântă în strună «ochiului» sau îl sfidează”. Relația eroinei cu „coșmarul” capătă semnificații aluzive la altă conjunctură, hotărâtoare în epocă. Concepția lui Mihai Măniuțiu se deosebește de aceea a lui Peter Brook care socotea optimismul lui Winnie dovada „orbirii” în fața situației. Regizorul nostru refuză comentariile frecvente, după care personajul trăiește „învăluit în plasa propriilor minciuni”. Dimpotrivă, în spectacolul lui Măniuțiu, Winnie „se apără cu încrâncenare de tăcere, de singurătate, de întunecare, de nebunie”, iar piesa lui Beckett este înțeleasă ca o „gestă a rezistenței”. Surprinzător, pe scenă, a fost interpretată de o actriță tânără și frumoasă, Irina Petrescu. Era un mod de a accentua și tragismul rezistenței, și cea „sărbătoare a vitalității”, cum se

preconiza. Dar nici ironia textului nu este escamotată, pentru că – revăzută în amintire – acțița realiza o „figură clovnescă, oscilând între comicul discret și patosul burlesc”. Mihai Măniuțiu o motivează stilistic și o integrează viziunii sale, încât Winnie devine o față a „nebulului” modern în conflict cu „Puterea”.

În stagiunea 2005–2006, la Teatrul de Comedie, Tompa Gábor adopta o viziune regizorală diferită, „ochiul” fiind, pentru el, Ochiul divin. Cronică<sup>8</sup> a relevat meritul interpretei, Aurora Leonte, de a fi transmis cu mult firesc sentimentul reconfortant că se află sub privirea binefăcătoare a Divinității, miracolul fiind posibil, chiar dacă nu se înfăptuiește. Într-un interviu recent, Tompa își amintea cum – încă student – a montat piesa tot cu Aurora Leonte (în 1979, probabil singurul Beckett aflat vreodată în repertoriul studioului „Casandra”, preluat apoi de Teatrul Foarte Mic). În opinia de azi a regizorului – unul dintre cei mai competenți în domeniu – „nu era un spectacol beckettian [...] era un spectacol în care Winnie, imobilizată, se revoltă și toată responsabilitatea aparține societății, Puterii, lumii din afară, ceea ce nu era deloc așa, asta am aflat mai târziu<sup>9</sup>”.

### **Un proiect nerealizat**

Spectacolele cu *Așteptându-l pe Godot* au fost mai numeroase și mai concludente decât celelalte, pentru a desprinde câteva direcții regizorale în elaborarea textelor beckettiene.

Și în cazul lui *Godot*, același Horia Lovinescu a fost principalul susținător al reprezentării scenice. Lovinescu declară, nu odată, că este atras de scrisul lui Beckett, cu „virtuți aproape magice de impresionare”. Va relata despre un spectacol *Godot* văzut în Polonia, când, deși nu cunoștea nici piesa, nici limba polonă, fusese puternic emoționat. După ce prefăcuse *O, ce zile frumoase!* în *Secolul 20*, va comenta și *Godot*, în traducerea poetului Gellu Naum.<sup>10</sup>

Climatul de destindere ideologică al anului 1968 ar fi permis montarea piesei, totuși tentativa regizorului David Esrig avea să eșueze. Amintindu-și recent de proiectul său nerealizat, Esrig ajungea la concluzia „*Godot* nu este o piesă pentru dictatori”. În stagiunea 1969–1970, la Teatrul „Bulandra”, repetițiile erau foarte înaintate, dar brusc au fost stopate<sup>11</sup>. Despre montarea care n-a ajuns la premieră, am obținut unele informații, parte de la regizor, parte de la interpreții săi. Nu de mult, Tompa Gábor le completa cu câteva detalii despre decorul lui Sorin Haber „care ascundea în suprafața de joc niște elemente elastice, de bureț, care făceau mersul imprecis și aruncau personajele ca la circ”<sup>12</sup>. Motivul decisiv pentru suspendarea premierei a fost probabil întrebarea: „Cine este *Godot* cel așteptat?” cu presupunerile ce ar fi decurs. De ce să fie publicul provocat cu o asemenea întrebare? Dacă s-ar gândi la Dumnezeu? Sau, mai rău, la o putere din Europa sau de peste Ocean? Criticul Matei Călinescu califică piesa fără rețineri: „o parabolă biblică spusă și mimată de clovni”...

Cu câteva luni în urmă, la Festivalul de la Sibiu (unde a prezentat *Godot*, interpretat de teatrul german „Athanol”), regizorul David Esrig ne declara că și-a păstrat în mare măsură vederile inițiale. După el, Beckett a scris un „teatru existențial”, pentru care trebuie găsită o modalitate de spectacol corespunzătoare noutății dramatice și, totodată, „spiritului neliniștit, agresat” al omului de azi. În concepția lui Esrig, Beckett arată neîncredere profundă în iluziile omului și, în ceea ce-l privește, se poate raporta la momentul istoric al redactării piesei, după terminarea Războiului Mondial, cu speranțele de-atunci ale omenirii. Esrig ne-a relatat despre întâlnirea sa cu Beckett la Berlin (unde dramaturgul monta, el însuși, *Ultima bandă*). Întrebându-l: „Actorii să joace tragedia sau să treacă ușor peste ea, ca și cum n-ar fi, dar publicul să-și dea seama?”, Beckett i-a răspuns: „Eu n-am scris o tragedie...” Regizorul a insistat: „Pentru mine e o piesă cutremurătoare”...

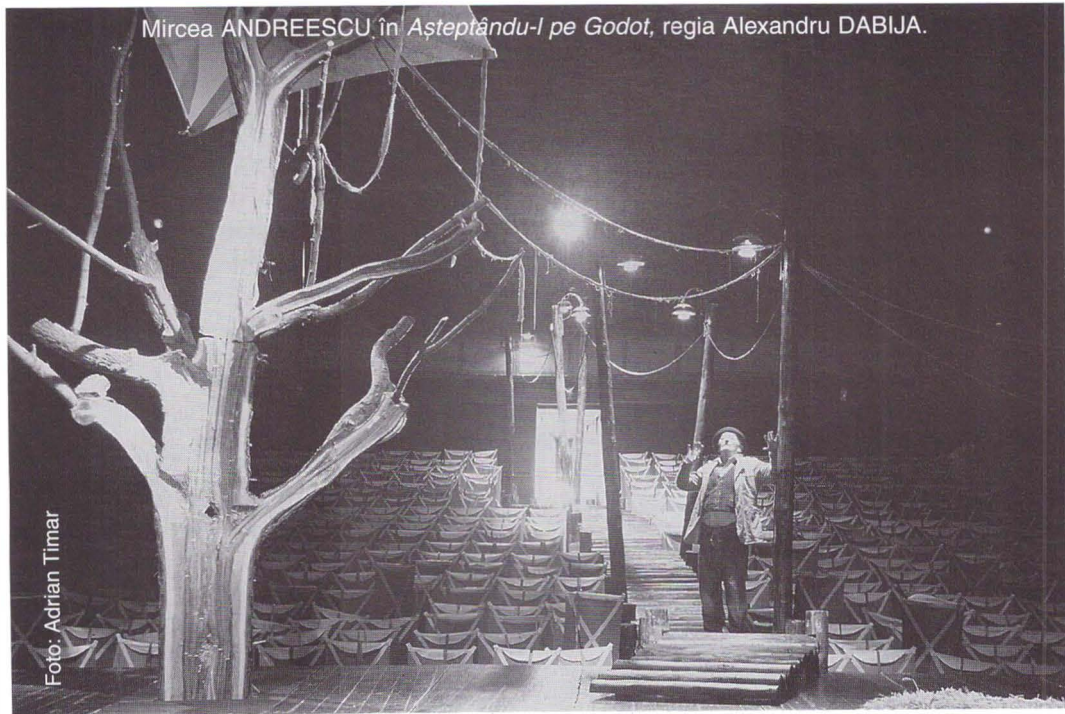
### O soluție de moment

Peste zece ani, Esrig nu mai era în țară, dar actorii săi vor reveni asupra proiectului, la propunerea lui Radu Beligan, directorul de-atunci al Teatrului Național din Capitală. Din relatarea lui Grigore Gonța – care a coordonat repetițiile – a rezultat, pe baza rememorării tentativei de altădată, un spectacol-studiu, aplicat atent textului. S-au scos în evidență însingurarea personajelor și tensiunea așteptării. Agitația clovnescă a lui Vladimir și Estragon a fost atenuată față de trecut. Nu s-a jucat pe o scenă „italiană” (cum gândise Beckett), ci în sala „Atelier” – dedicată căutărilor, experimentului –, pe un fel de „culoar” de joc, cuprins de publicul așezat pe laturile sale. Scenograful spectacolului, Paul Bortnovski, a scris pe larg despre intenția de a proiecta personajele pe un spațiu de sugestie cosmică, însuși terenul așteptării fiind astfel tratat încât să aducă a „peisaj lunar”. Acest peisaj, rezolvat simplu, „sărac” releva singurătatea, oboseala, nehotărârea, așteptarea încordată.<sup>13</sup> Ceea ce se urmărește, acum, prin amplasarea spațială, este „relația directă cu publicul”.

Criticii au fost pretențioși, au făcut tot felul de observații: piesa ar fi ajuns prea târziu la noi și, de-a lungul vremii, i-a scăzut interesul; a fost montată „clasic” și nu experimental; interpreții (lipsiți de un regizor propriu-zis) n-au știut să se „distanțeze”, n-au avut o atitudine critică, limitându-se la o „transpunere reverențioasă” a textului (care, se sublinia atunci, exprimă impasul tragic-grotesc al „omului occidental!”). Totuși, actorii au fost aplaudați pentru faptul că au jucat „deruta tragică, ambalarea neputincioasă, solidaritatea umană ultragiată”. Acum, devine clar, pe scenă, „paradoxul tragicomic” beckettian al indeciziei personajelor.<sup>14</sup>

*Estragon*–Marin Moraru apare ca „un copil bătrân, cu reacții întârziate”, este „un hoinar [...] metamorfozat în clovn [într-o] veșnică uimire”, iar replicile sale „se încarcă de fascinația încercată în fața universului”. *Vladimir*–Gheorghe Dinică a

Mircea ANDREESCU în *Așteptându-l pe Godot*, regia Alexandru DABIJA.



fost, pentru cronicar, „o haimana saturniană, un golan filosof”, cu o deznădejde lucidă, „jucată alb”, nu lacrimogen”<sup>15</sup>.

Pe parcursul spectacolului, amândoi luau, repetat, aceeași poziție de așteptare tensionată, formând spate-n spate o singură făptură, cu ochii ațintiți la publicul din imediata apropiere.

### **Aceste „haimanale clovnești”**

...cum le numea Nicolae Balotă, pe linia exegezei tradiționale – pot să nu capete, totuși, pe scenă, înfățișarea unor haimanale, nici manifestarea precisă a unor clovni.<sup>16</sup> Chiar dacă, în majoritatea montărilor de mai târziu, nu se renunță la „recuzita beckettiană obligatorie”, la costumația indispensabilă; ghetetele vechi, sucite comic, pălăriile-melon, care sunt „însemnele heraldice” ale unei lumi.

În spectacolul văzut la Teatrul Național din Cluj, regia lui Gelu Badea (1995–1996), contau senzațiile și impulsurile interioare ce declanșau acțiunile mărunte cu care personajele își umpleau așteptarea. Era un permanent contrapunct oboșală–vitalitate, lentoare–precipitare. O mișcare circulară de stări se consumă în gol...

La Iași (1998), cronicarii au consemnat ludicul infantil – însuși regizorul Nicolov Perveli Vili declarând că, pentru el, „întreg spectacolul e un joc copilăresc fără sfârșit, valabil oriunde și oricând”. Este modul în care personajele caută să combată disperarea unei așteptări infinite. Vladimir și Estragon nu renunțau, se pare, la complementaritate, își uneau, sugestiv, deznădejdea într-un comic grotesc.<sup>17</sup>

Pe scena din Brașov, în regia lui Alexandru Dabija (2004), *Estragon–Mircea Andreescu* și *Vladimir–Costache Babii* erau doi bătrâni prieteni care așteptau fără rost, având comună nu numai o mare oboșală, o mare lene, dar mai ales o mare tandrețe, în gesturi, în cuvinte, chiar și în disputele lor trecătoare. Clovnescul se arată sporadic. Emoția provine din calitatea lor umană irosită. Și din vocea ostenită a lui *Estragon* care se pregătește de somn: „Să tăcem...”.



Virgil FLONDA și Costantin CHIRIAC în *Așteptându-l pe Godot* de Beckett, regia Silviu PURCĂRETE

Dacă, la Braşov, se observau unele modificări în vestimentație, fără a influența, însă, prezența de fond a personajelor, la Sfântu Gheorghe (regia Tompa Gábor, 2005), regăsim aspectul lor textual, caracterul clovnesc, preconizat de autor, riguros interpretat. O gheată este scoasă după un efort îndelung, inclusiv prin folosirea dinților, cu mișcări stilizate bufon, cu zbateri, icneli și găfâieli, comice în ultimă instanță. Cei doi se agită iritați și nerăbdători, într-o încordare istovitoare. Și aici, se remarcă „jocurile de supraviețuire”, pe care, menționa Tompa, „personajele nu le inventează ca să treacă timpul, ci în așteptarea minunii”<sup>18</sup>. Oricum, fără ele, „viața ar fi insuportabilă”. Trecerea de la clovnesc la gravitatea celor spuse, se întâmplă spre final, când personajele devin niște „clovni-filosofi”...

Surprinzător înfățișați au fost la Sighișoara (regia István Szabo, 2005), unde piesa a fost montată pe lungă scară de lemn care duce la catedrala din deal. *Estragon* și *Vladimir*, echipați soldățește, urcă țopăind câte două trepte, nădușiți, obosiți. Se opresc în fața publicului care este așezat pe la jumătatea scării. *Pozzo* și *Lucky* sosesc împreună: primul ca un Napoleon care și-a pierdut gloria, nu și comportamentul tiranic, celălalt fiind acum o femeie bogat costumată, părănd o contesă umilită și alungată de vreo revoluție. Deși este direcționat către catedrală, în spectacol, nu primează relația cu intangibilul *Godot*, ci aceea imediată dintre oprimați și opresori. Actorii au preferat burlescul ambiguu, tragic în fond.

În regia lui Silviu Purcărete, la Sibiu (2005), simplitatea umană a celor doi prieteni, se costumează după cerințele efectului comic. *Vladimir* (Virgil Flonda) poartă haine prea mari pentru el, pe când *Estragon* (Constantin Chiriac), cu o burtă falsă, vizibil atașată, abia încape în haine. *Vladimir* are privirea neliniștită, nervoasă, e mereu deranjat fiziologic, oricât ar încerca să se stăpânească. În costum reiat, cu cravată și servietă, semănând cu un funcționar mărunț de provincie, *Estragon* este un om cumsecade, dincolo de izbucnirile sale. Ca și în alte montări, o grijă reciprocă, o prietenie tandră îi leagă, nu se știe de când, într-o piesă din care timpul s-a pulverizat. Dar acum există, desigur, și spaima fiecăruia de a nu rămâne singur.

### **Contextul actual**

Despre Beckett s-a vorbit, deopotrivă, ca despre un scriitor trăind „paralel cu timpul”, dar și preocupat de „orice subiect cotidian”. Emil Cioran îl indică în ambele feluri. Când Cioran și George Banu îl zăresc pe Beckett pe o bancă din Jardin du Luxembourg, Cioran spune: „să nu-l deranjăm, își citește ziarul!”.

Regizorii, cunoscând sau nu această ambivalență a dramaturgului, au montat *Godot* într-o scenografie elocventă pentru relația sa cu actualitatea. Chiar și atunci când se sugera un spațiu „selenar”, de altă lume, totuși, nu este despărțit prin rampă, ci în strânsă comuniune cu publicul. Și cu imaginile prea bine cunoscute ale vieții. Astfel – consemnează cronică – așteptarea lui *Godot* era mutată într-o subterană mizeră, asemenea locurilor unde se întâlnesc, azi, vagabonzii și copiii auroloci – un spațiu pătruns, însă, la un moment dat, de o lumină celestă (la dispărutul Teatru „Unu” din capitală, 1997). La spectacolul ieșean, despre care am vorbit, locul stabilit de regizor era o stație de metrou, între cele două guri negre ale tunelului, prin care circulau personajele.

Întinderea plată a scenei poate rămâne aproape intactă, lucrată doar de lumini, dar semănată simbolic cu zeci de pantofi uzați, scâlțiați (Sfântu Gheorghe): sunt semnul zilelor lui *Estragon*, repetate până și-au pierdut numărul? Sau rămășițele altor *Estragoni*, nenumărați, care au așteptat acolo întâlnirea mântuitoare?

### **Umanitate și teatralitate**

Pentru regizorul David Esrig, piesa lui Beckett a fost, inițial, o parabolă ce conținea probleme fundamentale și situații tulburătoare ale existenței. O parabolă tratată într-un mod teatral revelator. Umanitatea personajelor și teatralitatea

modalităților de reprezentare se intercondiționează, se evidențiază reciproc. Ion Igiroșanu, cel care a tradus, prima oară, la noi, *O, ce zile frumoase!*, susține că didascaliiile autorului nu pot fi separate de replicile și comportamentul personajului, nici excluse de actor. Pentru că teatrul înseamnă potențial expresiv suplimentar.

Polonezul Jan Kott scria că, la Beckett, „omul este azvârlit pe scena pustie”. Dimpotrivă, în majoritatea spectacolelor noastre, omul beckettian nu se află izolat, însingurat în spațiul scenic, ci aproape de public. De semenii săi. Cu consecințele de emoție și semnificație voite de regizor. Uneori – la Brașov – publicul se află pe scenă, alături de interpreții care urcă din sală ori se retrag acolo. O sală unde, pe fiecare scaun, se află un zmeu ce amintește de jocurile copilăriei apuse și, totodată, simbolizează speranța continuu îndreptată spre cer.

Contextualizarea teatrală a fost, în alt mod, foarte vizibilă la Sibiu: o schelărie metalică, înzestrată cu cortine proprii – o „scenă în scenă”, lângă care se afla masa sufleurului. Acesta marca episoadele și le sublinia, uneori, însemnătatea prin bătăi de gong. Era un decor redus la un perete de plastic, o ușă fără clanță, câțiva bolovani: un interior-exterior, după a cărui cortină de fundal se ivea o mică orchestră formată din câțiva iepuri cu instrumente. Și aici, se descifra o posibilă referință la închipuirile copilăriei.

Într-altă montare, la Teatrul „Nottara” (1996), decorul pictat avea semnificația paradisului pierdut, scenografa Adriana Grand înfățișând laolaltă animale, păsări, îngeri.

### **Copacul**

Nu se poate discuta despre viziunea spectacolelor cu *Așteptându-l pe Godot*, fără a ne opri asupra aspectului și rostului primite de acel uscat, dar regenerabil „pom al vieții” (copacul lui *Vladimir* și *Estragon* este inevitabil, la fel ca, de pildă, căruța Annei Fierling din *Mutter Courage!*). O primă apariție a sa a fost nu pe o scenă, ci, mai înainte de orice montare, într-o schiță de decor văzută la expoziția scenografului Dan Nemțeanu de la sfârșitul anului 1968. Conținea, ea însăși, o viziune regizorală: un fel de catarg metalic – de fapt, un crucifix mult înălțat, dominant – era cuprins între panouri cenușii (cum sunt cele folosite ca împrejmuire la demolări), panouri ce acopereau orizontul și se întindeau, nemăsurat, spre culise...<sup>19</sup>.

Paul Bortnovski îl va desena scheletic în spațiul gol și-l va comenta: „silueta exasperată, arbore al lui Iuda, nu-l credem, o bună bucată de timp, decât semn al împietririi și al morții. El poartă însă în sine miracolul speranței...”, renașcute odată cu uimitoarea ivire a frunzelor.

Copacul există firav în tunelul de metrou, ca o plantă veștedă, împodobită apoi, pentru ca la sfârșit (citim în cronici) să ia „contur uman”. La Brașov, copacul lui Buhagiar părea despicat de trăsnet, mort definitiv, dar spre final, prin canalele sale, se zărea urcând sevă verde și roșie. Regizat de Purcărete, se integra teatralității ca un „element scenografic” care nu-și găsește încă locul: copacul este suspendat – firește simbolic – într-o așteptare legănată.

La sfârșitul spectacolului de la Sighișoara, urcând odată cu interpreții lunga scară acoperită, ne aflam deodată afară, în noapte, unde copacii de un „verde crud”, din preajma catedralei, străluceau în lumina reflectoarelor. Sub copaci *Estragon* și *Vladimir*, dar și *Pozzo* și *Lucky*, erau într-o solemnă așteptare: așteptând pe *Godot* sau – de nu va veni – funia spânzurătorii...

### **Evoluții**

Dacă remarcăm o evoluție a concepției regizorilor noștri, ea este susținută de modificările de perspectivă în lectura textului beckettian. Cu temele generate și relevate de aceste modificări. Preocuparea constantă rămâne, însă, condiția



umană, într-un mod teatral care refuză atât tonul melodramatic, cât și deriziunea fondată pe absurd. Se caută, până la urmă, o anume sobrietate și limpezime a emoției, fără stridențe. Este emoția adecvată pentru imaginea ființei umane confruntate cu destinul inexorabil, încercând să afle justificarea unei vieți care se scurge derutant. Până când pierde noțiunea timpului, odată cu risipirea confuză a oricărui scop. Până când nu mai reușește să distingă ce-l face fericit și ce-i aduce nefericirea. Este condiția omului din preajma catastrofei, pregătită inconștient, de el însuși, cu fiecare zi. Sau a unui dezastru de o amețitoare anvergură, încât personajele lui Beckett pot apărea ca „ultimele figuri ale unei lumi pe cale de dispariție” (Tompa Gábor) la „sfârșitul unei perioade cosmice” (Emil Cioran). Scena va reprezenta, atunci, opoziția, „raportul aproape par, matematic, om–univers” (Horia Lovinescu), iar scenograful va sugera, prin decor, „vacuitatea cosmică” (Paul Bortnovski). Montări recente schimbă sensul viziunii de la cosmic la transcendental, regizorul reține „stratul „biblic” al piesei, tensiunea personajelor care, dorind salvarea divină, confundă nesiguranța speranței și autoamăgirea. Este, deci, o linie evolutivă care pornește de la spectacole-studiu, în care ludicul implică tragic vitalitatea și puritatea personajului, de la spectacole-parabolă, pentru a tinde (cum se pronunța Esrig, Tompa sau Alexandru Dabija) spre misterul sacral, animat de iluzia mântuirii.

## Note

1. Horia Lovinescu, *Accesibilitatea lui Beckett*, în *Secolul 20*, nr. 55–56, 1965.
2. Ion Igiroșanu, *Structuri și ritmuri*, în *Secolul 20*, nr. 55–56, 1965.
3. Ana Barcan, *Un act de pionerat beckettian*, în *Secolul 20*, nr. 298–299–300, 1985. La realizarea spectacolului, au colaborat actorul Dumitru Onofrei (*Willie*), scenograful Dan Jitianu și coregrafa Miriam Răducanu. Primele reprezentații au fost prefațate de Ecaterina Oproiu și Horia Deleanu.
4. D. I. Suchianu, *Attore, co-autore*, în *Viața românească* nr. 8, 1968.
5. Valentin Silvestru, *Paradoxul tragicomic*, în *Secolul 20*, nr. 298–299–300, 1985.
6. Lucian Pintilie, *Un arc al surâsului Cehov–Beckett*, în *Contemporanul*, 3 noiembrie 1967. Cu opt stagioni în urmă, referirea la Beckett suna astfel: într-o ședință de uniune; un scenograf era acuzat că „a trimis personajele lui Gorki în mizeria pieselor lui Beckett.”
7. Mihai Măniuțiu, *Cercul de aur*, Ed. Meridiane, București, 1989, p.183–192.
8. Crenguța Manea, *Oare de ce se aprinde umbrela lui Winnie*, în *Teatrul azi*, nr. 4–5, 2005.
9. Crenguța Manea, interviu cu Tompa Gábor, *Disperarea beckettiană, ultima formă de speranță*, în *Teatrul azi*, nr. 7–8–9, 2006.
10. Horia Lovinescu, *„Nimic mai mult decât ceea ce spune titlul”*, în *Secolul 20*, nr. 3, 1968. O primă montare cu Godot a fost proiectată la Teatrul „C.I. Nottara” (unde Horia Lovinescu era director), în regia lui Cornel Todea și scenografia lui Dan Nemțeanu, stagiunea 1968–1969. Din distribuție făceau parte: Val Săndulescu, George Constantin, Sandu Sticlaru. Montarea a fost însă interzisă încă din faza lecturii la masă.
11. A fost tipărit și caietul-program, din care aflăm, numele interpreților: *Vladimir* – Gheorghe Dinică, *Estragon* – Marin Moraru, *Pozzo* – Sandu Sticlaru, *Lucky* – Grigore Gonta, *Băiatul* – Nicky Wolcz. Decorul era semnat de Sorin Haber, iar costumele de Miruna Borușescu. Ilustrația sonoră aparține inginerului Dan Ionescu. Din program, nu lipsește textul prin care Beckett se apăra de acuzația de pesimism, disperare, confuzie: „Nu sunt eu cel care a născocit confuzia [...] Ea se află peste tot în jurul nostru, prea răspândită, după cum, nu este nevoie să cauți mizeria, ea îți sare în ochi chiar și în taxiurile din Londra”. Programul inserează fragmentele unor articole de Matei Călinescu și Nicolae Balotă. De asemenea, două poeme de Beckett, traduse de Romulus Vulpescu, din care trebuie să cităm măcar câteva rânduri: „Ce-am să fac, oare, fără lumea asta/ o lume fără chip, fără întrebări/ în care «a fi» durează doar o clipă/ în care fiecare clipă se scurge-n vid/ se scurge în uitarea „a fi fost” [...] Ce-am să fac, oare, fără tăcerea asta – o vâltoare/ de murmur găfâitoare către ajutor, către iubire? [...] Ce am să fac, oare? Am să fac la fel/ ca ieri, ca astăzi [...] singur/ într-un spațiu/ marionetă fără glas printre închisele cu mine/ glasuri!”.
12. Vezi nota 9.
13. Paul Bortnovski, în *Secolul 20*, nr. 298–299–300, 1985.
14. Vezi nota 5.
15. Exacte și plastice au fost, din cât ne amintim spectacolul, aceste calificative și caracterizări din cronică Mirei Iosif în *Teatrul*, nr. 3, 1980.
16. De la început, articolele publicate la noi au informat despre cât de diferit au fost interpretați Vladimir și Estragon în alte locuri: într-o închisoare din California, într-un spectacol popular adresat felahilor marocani, în spectacolul unei trupe de tendință feministă sau în altul sud-african, preocupat de abolirea apartheid-ului. La care, vom anexa și filmul bosniac *Trec zilele*, al regizorului Fadil Hadzic (difuzat pe ecranele noastre în 1971).
17. Vezi cronică Ancăi Maria Rusu, în *Scena*, nr. 2, 1998.
18. Vezi nota 10.
19. Un stimul al proiectului scenografic, nu-i exclus să fi fost ilustrația, un Christ crucificat, care a însoțit traducerea piesei, în *Secolul 20*, nr. 3, 1968.