

Anca MĂNIUȚIU

Personajul neîntrupat

De cele mai multe ori atunci când s-a scris despre *O, ce zile frumoase* de Samuel Beckett a fost trecut cu vederea sau amintit doar în treacăt cel de-al treilea personaj al piesei și anume *spațiul*. Firește, comentatorii nu uită să vorbească despre spațiul opresiv, post-apocaliptic, în care autorul îi plasează pe Winnie și Willi, dar numai pentru a-l subsuma unui topos beckettian, prezent, cu variantele sale, și în *Așteptându-l pe Godot* sau în *Sfârșit de partidă*. Or, spre deosebire de acesta, aici avem de-a face cu un spațiu care devine, datorită prerogativelor și caracteristicilor asumate, un personaj dramatic *sui-generis*, având rolul unui abscons și pervers *meneur de jeu*, chiar dacă neîntrupat.

Misterioasă entitate psiho-fizică, omniprezență agresivă și terifiantă, el se manifestă explicit, în primul rând, în plan fenomenal: e vorba de pământul care încătușează trupul lui Winnie, materie vie ce crește inexorabil, de tortura soneriei stridente care dă „trezirea” sau „stingerea” sau, mai apoi, reglează deschiderea și închiderea ochilor protagonistei, de lumina orbitoare și arșița dogorătoare sau de bizara indestructibilitate a obiectelor. Dar el se impune și ca insuportabilă presiune psihică, revelată, direct sau aluziv, de fiecui cuvânt sau gest al lui Winnie. Ceea ce dă vigoare și credibilitate dramatică discursului ei aparent banal, reacțiilor sale aparent nemotivate, încărcându-le de semnificații, e tocmai relația adâncă, tensionată, imposibil de eludat, cu spațiul. Astfel încât ne putem întreba dacă vorbele ei, al căror destinatar imediat este Willi, nu sunt, în aceeași măsură, și un răspuns adresat acelei transcendențe elementare și malefice (acelui ochi pe care Winnie îl simte mereu ațintit asupra ei) ce îi supraveghează cuvintele și actele, tinzând să-i anihileze ființa.

Peisajul emană o forță magnetică obscură, irațională, care violentează nu numai ritmurile biologice ale personajelor, dar și mecanismul lor psihic. Un spațiu restrictiv, paralizând atât trupul, cât și spiritul. Un spațiu care-și secretează, ca pe o monstruoasă excrescență, propriul timp, un timp haotic, aberant, a cărui mecanică, reglată arbitrar de soneria impersonală, exclude liniștitoarea diviziune în ore, zile, nopți și anotimpuri. Zi-noapte, prezent-trecut, prezent-viitor, viață-moarte, neajuns-bine sunt tot atâtea noțiuni care aparțin iremediabil „vechului stil”, cum spune Winnie, și cărora nici măcar memoria, alterată și ea, nu mai are cum să le restituie vreun sens. Obișnuită să pună totul în termeni antinomici, gândirea omenească se pulverizează în momentul în care contrastele nu mai pot fi percepute.

Această altă dimensiune ce pare să-i țină prizonieri pe Winnie și pe Willi este un univers straniu și ostil, capabil doar de miracole derizorii, menite parcă să scoată în evidență precaritatea și perisabilitatea ființei umane (toată acea recuzită feminină, de pildă, conținută de geanta lui Winnie, nu se epuizează nicicând pe de-a-ntregul, chiar dacă personajul o folosește mereu în ritualul său zilnic, după cum umbrela care ia foc va reapărea mereu intactă, pe movila de pământ).

Și totuși, Winnie nu înțelege să renunțe la viață, la ea însăși: rezistența paradoxală pe care i-o opune celui de-al treilea personaj, omniprezent și

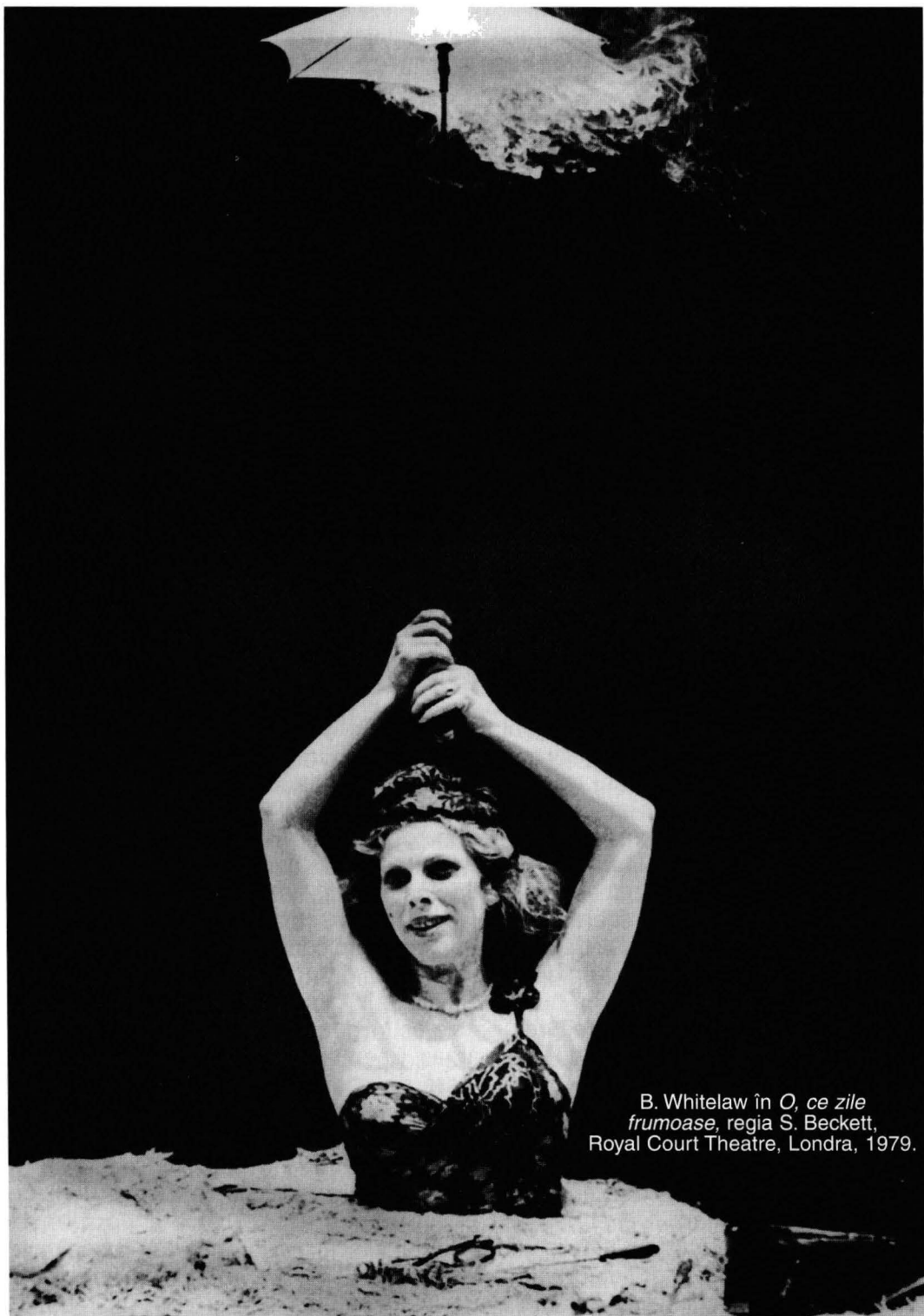
omnipotent, chiar dacă neîntrupat, constituie substratul și totodată motorul însuși al conflictului dramatic. Poate că Winnie este cel mai închegat, dramaturgic și uman vorbind, personaj beckettian, singurul care nu se complace într-o existență larvară, așteptând orice și nimic. Discursul ei, care li s-a părut multora un bavardaj steril, făcut doar din automatisme și stereotipuri verbale, născut din ignoranță și iluzionare, reliefând, prin urmare, ruperea eului de realitate, nu e decât un teribil și eroic efort de a supraviețui și, în ultimă analiză, de a-și păstra integritatea psihică. Este un efort pe care nici un alt personaj din marile piese beckettiene nu pare dispus să îl facă: nici Vladimir, nici Estragon (chiar dacă în *Așteptându-l pe Godot* apare la un moment dat sintagma *il faut empêcher la raison de sombrer*), nici Hamm, nici Clov. Nici unul nu se zbate să iasă din amorțeala aporetică în care îi e cufundat spiritul, nici unul nu încearcă să-și recompună eul spulberat, plămădit din fărâme de umanitate, din resturi mnezice, din reziduuri de logică, rațiune și afecte. Astfel încât putem spune că, în mod surprinzător, deși pare a se conforma arhetipului ontologic al personajului beckettian, Winnie este singura care se emancipează în raport cu modelul, depășind schema deconstructivă originară, pentru a deveni cu adevărat umană. Aici, literalitatea beckettiană, pe care autorul însuși a proclamat-o de atâtea ori, îndemnându-și comentatorii să nu caute vreun sens încriptat în operele sale, se afirmă cu o forță de iradiere extremă și cu atât mai șocantă (și mai obnubilantă, așa spune eu). Winnie nu e o mască, nu e o abstracțiune, ci pur și simplu *o-femeie-care-continuă-să-fie*, agățându-se cu obstinație de tresăririle ființei ei, așa derizorii cum ne pot părea ele, în chiar clipa agonală când o înghite pământul, trăind cu intensitate, atât cât îi este îngăduit, acest moment-limită al extincției și al aneantizării – moment dilatat la maximum de Beckett. Fără să rămână oarbă la condiția ei, așa cum s-a afirmat adesea, ea refuză, printr-o reacție de apărare *in extremis*, printr-o ultimă tresărire a instinctului său de conservare, recunoașterea situației ei ca punct-terminus.

În consecință, Winnie caută să administreze necunoscutului amenințător, spațiului terifiant și irațional care o ține ostatică, o doză masivă de raționalitate, folosindu-se de mijloacele – infime, derizorii – pe care le are la dispoziție. Pentru a se feri de tentația renunțării, a căderii în animalitate, cărora Willie pare să le fi cedat, sau a autosuprimării (al cărei rapel permanent, când liniștitor, când angoasant, este revolverul Brownie), Winnie își creează ritualuri exorcizante. Suportul acestora sunt obiectele umile din geantă (periuță și pastă de dinți, ruj, oglinjoară, pieptene, sticluta cu tonifiant etc.), dar scopul lor ultim sunt *cuvintele*. Obiectele devin indispensabile, pentru că ele cheamă cuvintele, iar cuvintele o apără de singurătate, de suferință și, mai cu seamă, de nebunie. În acest sens, cred că *O, ce zile frumoase* este, din nou, atipică pentru creația lui Beckett: aici, logosul pare să-și redobândească funcția structurantă, devenind o armă, (provizoriu) eficace, un descântec disperat împotriva unei intolerabile agresiuni, al cărei scop și sens îi scapă eroinei. Cum ai putea înțelege (cu toată ființa ta, nu doar la modul abstract-intelectual) că te-ai născut ca să mori și că în fiecare clipă, nevăzut, te înghite, tot mai mult și mai mult, pământul?

În fața forței inexorabile care o surpă, Winnie, spre deosebire de Willie, alege să spargă crisalida tăcerii, spre a putea prezerva ceea ce a mai rămas vital din ființa ei. Poate că, alegând să tacă, abdicând, Willie, deși fizic neatins, aparent liber și putându-se mișca nestingherit, e mult mai complicat cu spațiul decât Winnie, ajungând astfel mai rapid la degradarea fizică și psihică. Winnie vorbește și i se adresează lui Willie nu atât în speranța instaurării unui dialog autentic

G. LAZZARINI în *O, ce zile frumoase*, regia G. Strehler, Piccolo Teatro din Milano, 1982.





B. Whitelaw în *O, ce zile frumoase*, regia S. Beckett, Royal Court Theatre, Londra, 1979.



S. Beckett, Madeleine Renaud, Matias, în timpul repetițiilor la *O, ce zile frumoase*, regia R. Blin, Théâtre Récamier, 1970.

(căutat, totuși, cu aviditate, căci bărbatul este singura ființă umană din preajma ei și totodată oglinda vie a unei involuții mult mai cumplite și mai chinuitoare, poate, care, în orice clipă, poate fi și a sa), cât pentru a-și salva ființa de la disoluție interioară. Garant al unui echilibru mental și existențial, fie el oricât de precar, logosul devine, astfel, esențial în menținerea unui contact nu doar cu realitatea exterioară, ci și cu propriul eu, cu realitatea lăuntrică. Cuvintele trebuie cu orice preț salvate, pare să spună Winnie, oricât de banale și incongruente ar fi ele, deoarece numai astfel gândurile, silite să intre în tiparul cuvintelor și să îmbrace materialitatea lor sonoră, devin controlabile și cu puțință de stăpânit. Împotriva disperării, împotriva nebuniei și a morții, discursul lui Winnie e un delir profilactic, un delir conștient, pe care caută să îl dozeze, deoarece nici un drog nu mai e eficace în momentul în care ai abuzat de el. De aici, reținerea ei de a recurge prea des la geantă, drămuirea cuvintelor, a gesturilor, a amintirilor care i-au mai rămas (memoria a devenit și ea recuzită consumabilă, unul dintre acele obiecte care se vor termina curând). Și, mai cu seamă, de aici, teama de clipa când cuvintele o vor părăsi, iar ea va cădea în întuneric din ea însăși, pradă deznădejdii și înfricoșătoarei realități a morții. Iată de ce momentele cele mai dificile sunt ieșirea și reintrarea în tăcere. Recuperarea cuvintelor la începutul zilei e anevoioasă, deoarece ea trebuie să învingă tentația insidioasă a renunțării. De aceea, ea nu se poate face decât printr-o formulă oarecum echivalentă uneia ritualice, incantatorii („Încă o zi divină” sau rugăciunile spuse la repezeală), esențială pentru regăsirea unui flux verbal care să-i permită atingerea unor stări genuine, de autentică bucurie sau uimire.



Aurora LEONTE în *Ce zile frumoase!*, regia Tompa Gábor (Teatrul de Comedie, București).

Acesta e paradoxul care face ca ironia să fie absentă din exclamațiile lui Winnie, inserate ca tot atâtea laitmotive: „Ce poate fi mai minunat!”, „Atâtea binefaceri!”, „Încă o zi frumoasă!”. Forța cuvintelor ei stă în literalitatea lor pură, în lipsa oricăror conotații corozive. Winnie nu mai e liberă, firește, dar se comportă ca și cum ar fi, în mod instinctiv, fără a simula nici una dintre multiplele stări pe care le traversează. Ea știe că nu poți fi înfrânt atâta vreme cât nu îți recunoști înfrângerea.

Vedem că, chiar și atunci când ne menținem la nivelul unei analize pur fenomenologice, renunțând să semantizăm parabolic piesa (ceea ce nu exclude o astfel de interpretare) și optând pentru comentariul literalității sale, semnele nu sunt nici pe departe absurde, așa cum au fost ele percepute la început. În acest sens, Beckett însuși folosește în *O, ce zile frumoase!* o stratagemă metateatrală: Winnie amintește la un moment dat de cuplul Piper sau Cooker, ultimii oameni care au trecut pe acolo, și care, holbându-se la femeia îngropată până la brâu în pământ, au reacțiile stupide – și brutale – ale spectatorilor care nu văd în condiția și stările personajelor decât o gratuită aberație. Prin povestea lor, dramaturgul își face în mod discret simțită prezența, anticipând dorința de deciptare a spectatorului și ridiculizând, totodată, stupoarea și obnubilarea lui în fața evidenței a ceea ce i se arată pe scenă, refuzul de a incorpora exemplaritatea existențială și metafizică a unui adevăr elementar: mai devreme sau mai târziu, cu toții vom trece, sub o formă sau alta, pragul pe care îl trec Winnie și Willie sub ochii noștri.

Să fie oare personajul neîntrupat din *O, ce zile frumoase!* atât de greu de perceput?