

TOMPA Gábor:

„Disperarea beckettiană, ultima formă de speranță”

Am ajuns la ediția din acest an a *Zilelor comemorative György Harag* (4–12 mai 2006) organizate de Teatrul Maghiar de Stat din Cluj cu o seară după reprezentația spectacolului Așteptându-l pe Godot de la Teatrul „Támási Áron” din Sfântu Gheorghe, regia Tompa Gábor (văzusem premiera la sediul); primul lucru pe care l-am aflat a fost acela că Nemes Levente nu s-a putut deplasa din motive medicale și Tompa a trebuit să joace Pozzo. Evident, am trecut și lucrul acesta la categoria rateuri, așa cum păstrez și faptul că nu am reușit să văd Sfârșit de partidă făcut de Tompa cu trupa lui. În consecință, m-am văzut nevoită să mă mulțumesc doar cu o discuție și cu amintirea spectacolului în care lumina lunii „patinează” un covor nesfârșit de pași/pantofi ai unor drumuri niciodată încheiate – tulburător decupaj. Dar în teatru, cele mai frumoase sunt amintirile...

Crenguța Manea: *Domnule Tompa Gábor, sunteți singurul regizor din România care programatic și-a propus, și a și reușit, să aducă foarte aproape de lumea teatrală de aici opera lui Samuel Beckett. Din institut datează prima dumneavoastră montare Beckett, O, ce zile frumoase. Întâlnirea cum a avut loc? A fost mai întâi un spectacol sau pagina scrisă?*

Tompa Gábor: N-am văzut nici un spectacol Beckett timp de foarte mulți ani și nici despre piesele sale nu știam, neexistând traduceri (bine, înafară de *Așteptându-l pe Godot* tradus de Gellu Naum și publicat în „Secolul XX”); văzusem mult teatru la Târgu Mureș, dar acolo Beckett nu era în repertoriu. Știu că singura încercare de a monta Beckett în anii '70 a fost cea a lui David Esrig care a început și a repetat *Godot*.

C.M.: *Acel spectacolul a fost interzis; lui Esrig îi mai fusese interzis și un film după Caragiale, De ce?, apoi și Furtuna la Naționalul din București, așa că a decis să rămână în străinătate. Godot a ieșit într-un soi de regie colectivă, în distribuție cu Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Sandu Sticlaru, Grigore Gonța, ei spunând că au lucrat după caietul de regie a lui David Esrig. Sau cel puțin, așa afirmă un soi de folclor teatral.*

T.G.: Am văzut spectacolul, dar nu era nici pe departe montarea lui Esrig, să fim serioși! Nici nu semăna cu ce a vrut el. El își imaginase un decor care ascundea în suprafața de joc niște elemente elastice, de buret, care făceau mersul imprecis și aruncau personajele ca la circ – Esrig mi-a povestit de acea variantă; acum el repetă o alta la Athanor Theater, la Burghausen, pentru a sărbători *Anul Samuel Beckett*.

Pentru mine, impactul cu dramaturgia lui a fost foarte puternic, la începutul studenției; în anul doi, era în 1979, am citit în „Secolul XX” *O, ce zile frumoase* și m-am hotărât să-mi dau examenul pentru „teatru de avangardă” – aceasta era tema la clasa de regie – cu acest text; am lucrat cu Aurora Leonte și Ana Adrian în distribuție. A fost un moment de care îmi amintesc cu drag; ne-am închis în sala de sport a Teatrului Național, unde se mutase Institutul după cutremur, și am improvizat un decor adunând toate elementele cu propria mână; la început

am pus o masă și un scaun apoi am adunat în jurul lor saltele, pînze, pantofi vechi, deșeuri de croitorie, cărți, instrumente vechi folosite în cercetarea științifică. Erau fragmente bricolate de civilizație în mijlocul cărora se afla cufundată Winnie. Am tăiat foarte mult din text, spectacolul având cam cincizeci de minute; nu era un spectacol beckettian, aș putea spune acum, textul l-am folosit ca pe un pretext; era un spectacol în care Winnie, imobilizată, se revoltă și toată responsabilitatea aparține societății, puterii, lumii din afară, ceea ce nu este deloc așa, dar asta am aflat mai târziu. Spectacolul a fost apreciat, dar nu era cu nici un chip Beckett.

C.M.: *Din acest motiv ați revenit după, iată, mai bine de douăzeci de ani la O, ce zile frumoase, premieră la Teatrul de Comedie, București, decembrie 2004? Comparând decupajul scenografic al montării pe care ați făcut-o în institut cu cel realizat de Helmut Stürmer la Comedie, diferențele sunt majore. Scenografia aceasta are o anume patină tandră: pălăriuța cochetă și lumina filtrată prin dantela umbrelei lui Winnie, trenulețul de jucărie – care, minune, începe să se miște – oglinzile ce împrejmuiesc scena; asigură o anume căldură, o anume intimitate, în dialogul cu acea Privire de Sus pe care Winnie dorește cu disperare să nu-l întrerupă, să nu-l piardă, ca pe o legătură vitală. Or, cred eu, acesta este axul noii montări. Este cu totul diferit față de cea ce tocmai ați evocat.*

T.G.: Sigur că da, pentru că la acea dată eu nu descoperisem substratul biblic din opera lui Beckett care este absolut substanțial. Cred că s-a petrecut cu mine o situație similară cu cea a unui tânăr muzician, să spunem, care nu are tehnica necesară pentru a cânta o întregă simfonie, dar cântă foarte bine anumite pasaje; așa mi s-a întâmplat mie atunci. Am simțit structura muzicală a operei lui Beckett dar nu aveam formată mîna, nu vedeam întregul. Dacă cineva cântă un concert de pian, trebuie să aibă întregul opus în minte chiar și atunci când interpretează numai *solo*-urile. Poate a fost și nevoia de a exprima și o atitudine de frondă – nu spun mai mult – prin acel spectacol de mici dimensiuni în care Winnie se revoltă și care a fost preluat de Teatrul Foarte Mic; a avut chiar câteva turnee în țară și a fost mai mult decât un examen de regie. Dar eu l-am descoperit în profunzime pe Beckett mai târziu.

Revenind la scenografie, la Beckett există o tendință reduționistă până la esență; dacă la alți dramaturgi energia se manifestă prin dinamism, prin multă mișcare, el o focalizează, adună energiile. Cu cât înaintăm cronologic în creația lui Beckett, cu atât ajungem la o reducere mai mare a elementelor de mișcare și de imagine; ajungem să vedem trei capete, ca în *Play*...

C.M.: *Sau numai Gura, ca în Eu, nu.*

T.G.: E foarte interesant pentru că eu pot să spun că am făcut o altă scenografie la *O, ce zile...*, dar imaginea care rămâne, esențială, este aceeași: o femeie care este mai întâi pe jumătate îngropată – în nisip, în pământ, dar îngropată – apoi până la gât. În aceeași piesă vedem, indiferent de montare, ceafa, capul, pălăria unui bărbat; în altă piesă vedem doi clovni, doi vagabonzi, doi prieteni, privind luna și așteptând în fața unui copac; vedem două personaje într-o pubelă, apărând și dispărând din ea; vedem un orb într-un cărucior de invalid. Acestea sunt imagini pe care nu le poți evita; imaginile lui Beckett sunt precis formulate, determinate și determinante pentru fiecare spectacol. Sigur,

restul este ornamentație și trebuie să servească acestei esențe. Am văzut decorul din pânză la *O, ce zile...* cu Madeleine Renaud (unul dintre cele două spectacole ale ei), am văzut iarbă adevărată la Peter Brook în spectacolul de la Bouffes du Nord, am văzut structuri metalice, am văzut scândură, am văzut tot material textil când Mihai Mănișiu a făcut spectacolul cu Irina Petrescu. Dar imaginea esențială rămâne aceeași, Winnie îngropată. Aici intervine acea rigoare muzicală în redactarea piesei, în crearea structurii muzicale; nu întâmplător, Beckett impune o anumită interpretare de o precizie maximă; atunci când spunea că „piesele mele trebuie jucate repede, precis și bine” glumea, dar nu era deloc o vorbă aruncată în vânt.

Am văzut de curând o încercare deosebit de dificilă, deosebit de frumoasă în același timp, a lui Silviu Purcărete de a veni puțin împotriva acestui ritm.

C.M.: ...*de a relaxa oarecum tensiunile dramatice...*

T.G.: ...de a încetini ritmul, de a impune un fel de lentoare care pare a spune: să mai zăbovim puțin aici, să încercăm să dilatăm timpul. Totuși, mie mi se pare că textul beckettian opune o rezistență foarte mare acestei solicitări. De exemplu, în *Așteptându-l pe Godot* ritmul rapid este cel care-mi spune când a amuțit Lucky, ieri sau acum cincizeci de ani; dar ieri a fost acum cincizeci de ani, viața este o clipă! Mi se pare că e foarte greu de modificat ritmul unei piese de Beckett; este ca și cum aș sări, de exemplu, de la o parte a unei simfonii la cealaltă; sau ca și cum aș relua o frază muzicală dintr-o lucrare de Bach, sau de Mozart, și aș cânta-o în concert de trei ori la rând, pentru că îmi place foarte mult. E foarte greu de făcut așa ceva cu o piesă de Beckett, pentru că el are această rigoare care nu poate fi ocolită.

C.M.: *Și eu am văzut aseară montarea lui Silviu Purcărete (reprezentare în cadrul „Zilelor György Harag” de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – n.red.) de la Teatrul Național „Radu Stanca”. Faptul că regizorul asociază teatrul beckettian, Godot – această piesă care începe cu o situație-limită și cu replica „Nimic de făcut” – cu o suprarealitate onirică în care își găsesc locul până și „iepurași”-muzicieni scâlțați într-o lumină albastră (ca într-o fabuloasă poveste a lui Alice în Țara Minunilor), pare a fi o punere în oglindă răsturnată a lumii derizorii, lipsite de sens, traversată de personajele beckettiane.*

T.G.: Această așezare în oglindă este perfect posibilă; dar renunțarea la unele fragmente de text (o mare parte din monologul lui Lucky, scena cu pantalonii care-i cad lui Gogo în final...) apare ca o săritură de C.D. într-o operă muzicală și devine dificilă în structura spectacolului; cred că acestui lucru universul beckettian îi opune rezistență.

C.M.: *Această opinie a dumneavoastră e generată, poate, și de faptul că se spune – și nu e exclus să fie adevărat, gura lumii teatrale! – că ați ști la perfecție, integral, variantele piesei Așteptându-l pe Godot în engleză, franceză, evident în maghiară, cred că și în română. Confirmați?*

T.G.: Ei, e o bărfă nostimă, dar imprecisă. Eu știu acele texte beckettiane pe care le-am montat și în limbile în care am lucrat. *Godot* l-am montat de cinci ori: în maghiară de două ori, în engleză de două ori (la Belfast făcând, probabil, cea mai reușită versiune) și în germană. Din păcate, în franceză nu-l știu, cu toate că Beckett și-a scris piesa mai întâi în franceză, apoi a redactat varianta în engleză, preluând experiența scenică a primului spectacol francez, a lui Roger Blin. A făcut

VÁTA Loránd, TOMPA Gábor și PÁLFFY Tibor.



modificări în text, cred, și pentru motivul că gândirea lui Beckett este una tipic irlandeză, iar engleza avea un strat mai adânc în mintea sa. În Irlanda am găsit niște actori care erau extraordinari, unul din Dublin și altul din nordul Irlandei; aveau un extraordinar simț al umorului și al ritmului textului, așa cum unii, puțini, actori români îl simt pe Caragiale sau pe Mazilu, autori pentru care gândirea se manifestă specific prin limbaj. Și ritmul în care au citit la audiție textul m-a convins imediat, mai mult decât au reuși acei actori care au venit să prezinte niște scene din *Godot* propuse pentru *casting*. A fost o mare plăcere să lucrez cu ei; făcusem deja în limba maghiară un spectacol *Godot* și acela durase cu aproape patruzeci de minute mai mult decât cel irlandez; În Ungaria nu s-a răs aproape deloc, iar la Belfast umorul beckettian a fost grozav de bine pus în evidență mai ales prin acest ritm. Un umor care trimite, amintește, de cel al clovnilor geniali din tagma lui Chaplin, Frații Marx, sau Buster Keaton, pe care Beckett îl adora – era actorul său preferat, l-ar fi distribuit în Vladimir sau în Estragon. Dar dintr-un alt punct de vedere, actorii mei irlandezi au reușit să se scufunde în textul lui Beckett, abandonându-și identitatea; e o observație pe care o făcea și George Banu spunând că actorul trebuie să-și uite personalitatea atunci când joacă Beckett, trebuie să devină anonim pentru a face opera să sune. Cred că e o cheie foarte importantă în interpretarea lui Beckett.

C.M.: *Să revenim la bucuria ludică pe care o încearcă personajele lui Beckett, la felul în care se angajează ele în jocuri de tip teatral.*

T.G.: Jocurile acestea care sunt inventate mereu de unul dintre personaje mai ales în *Așteptându-l...*, dar și în *Sfârșit de partidă* ca și în *O, ce zile...*, eu le numesc „jocuri de supraviețuire”. Personajele nu le inventează ca să treacă timpul, ci în așteptarea minunii, poate și pentru a provoca producerea ei. În *Sfârșit de partidă*, Clov îl întrebă pe Hamm de ce trebuie jucat zi de zi același joc, iar acesta îi răspunde că din obișnuință, poate se întâmplă ceva. Beckett ajunge la disperarea omului ca la ultima formă de speranță, optimism pe care eu cred că îl conține opera beckettiană, mult mai mult decât la Ionescu. Unii afirmă că piesele lui Beckett sunt sumbre, nimic mai fals; el spune că nu există soluții ușoare în viața omului; fiecare trebuie să-și joace propriul joc până la sfârșit, să aibă propria experiență, mai ales. Există acest dialog conflictual cu Dumnezeu al personajelor ca al oricărui credincios care trece și prin etape ale îndoielii, puneri sub semnul întrebării chiar a existenței lui Dumnezeu; dacă Dumnezeu există, toți vrem ca El să săvârșească minunea acum. „Jocurile de supraviețuire” reprezintă trăirea propriei experiențe...

C.M.: *În așteptarea minunii care nu ne este acordată când vrem noi, ci după proiectul divin.*

T.G.: Iar acolo unde se petrece minunea, după părerea mea, la sfârșitul acestei trilogii, *Godot*, *Sfârșit de partidă* și *O, ce zile...*, ea apare atunci când Willy iese și privirea lui o întâlnește pe cea a lui Winnie. Este foarte important aici acest strat biblic care e mereu prezent ca o posibilă suprapunere a Sfintei Scripturi cu viața noastră. Vladimir caută similitudini între povestea lor și istoria celor doi tâlhari, unul mântuit și celălalt afurisit; dacă măcar unul a fost salvat, atunci așteptarea are sens. În *O, ce zile...* se aprinde umbrela lui Winnie și ea se gândește că ar putea fi un semn că Dumnezeu a ales-o – un semn precum cel făcut lui Moise când rugul s-a aprins – și suferința ei cumplită ar avea sens,

ar contribui la mântuirea omenirii. Situația ar deveni disperată în absența lui Dumnezeu...

Beckett își pune mereu problema morții demne și se teme de descompunerea fizică și mentală în timpul vieții. Pozzo devenit orb – o schimbare uriașă, e mai înțelept semănând cumva cu Gloucester – este condus cu grijă de Lucky prin acest deșert care e lumea noastră; ei caută un adăpost pentru a supraviețui, altfel i-ar aștepta un sfârșit urât, descompunerea fizică; și asta e o mare spaimă a lor. Cu o singură excepție, dacă sunt pe scenă; dacă sunt în locul numit „pe scândură” – și asta înseamnă scena – atunci totul e o înscenare, jocul poate fi reluat, refăcut, recuperat. Doar dacă suntem în propria noastră soartă, trebuie să găsim adăpostul pentru a supraviețui.

Descompunerea mentală este o altă temă care-l preocupă pe Beckett; de aceea Winnie face permanente exerciții de memorie și crede că dacă poate controla propriul sfârșit rămânând lucidă până în ultimul ei moment, moartea poate avea demnitate, măcar. Iar amnezia este lucrul hidos de care se teme Beckett; Hamm îl roagă pe Clov să-l ucidă pentru că se teme de descompunerea la care ar fi condamnat în cazul în care ar rămâne singur; preferă moartea imediată unei degradări încete. Teama de amnezie e un laitmotiv beckettian care în *Play* ajunge dincolo de moarte; acele personaje își conservă memoria și dincolo de dispariția fizică; e o trimitere aproape evidentă la faptul că deja cele trei personaje, care nu-și vorbesc și nu se mai întâlnesc, se află într-o altă dimensiune, într-o lume dincolo de moarte.

C.M.: *La Colocviul „Samuel Beckett” din cadrul Zilelor „György Harag” ați afirmat că Harag este un clovn genial care aparține lumii lui Beckett. Ați afirmat că una dintre ideile fundamentale ale operei lui Beckett este aceea că fiecare trebuie să-și ducă până la capăt propria experiență existențială, iar Harag a făcut-o din plin. După experiența Auschwitz, unde a fost închis, unde și-a pierdut familia, a ajuns în iadul comunist pe care l-a traversat cu demnitate, cu discreție, fără a face caz de condiția sa de supraviețuitor. Mi se pare o apropiere îndreptățită și în plan existențial cea dintre Beckett (care a luptat în Rezistența franceză și a fost foarte aproape de a cădea în mâinile Gestapoului, trăind așadar în apropierea riscului) și Harag. Dar aș vrea să detaliați dumneavoastră.*

T.G.: Îi apropie, cred – cu toate că Harag nu a montat niciodată Beckett – poezia specială a preciziei din limbajul lor artistic; precizie înseamnă și cea a frazelor (ea atrage după sine și puritatea cuvintelor) și e condiția *sine qua non* a literaturii. Iar precizia și concretețea situațiilor scenice este condiția teatrului. Apoi ar mai fi muzicalitatea; e recunoscută structura muzicală a pieselor lui Beckett; și Harag avea spectacole cu dezvoltare muzicală, care tindeau către esențializare, austeritate, în ceea ce privește imaginile scenice. Există și o neliniște creatoare comună celor doi artiști; Harag nu alegea niciodată căile confortabile, iar existența sa în teatru a cunoscut câteva importante și chinuitoare reformulări ale mijloacelor de expresie teatrală. A ales riscul, necunoscutul, nimicul. Nimicul care întotdeauna trebuie ochit atunci când e vorba de creație, pentru că numai din nimic se poate crea ceva; e definiția însăși a creației. Și cel care crede în creație crede și în Dumnezeu, chiar dacă nu o declară. Chiar și cei care-și spun necredincioși, dar cred în creație, nu sunt ateii, au o sensibilitate spirituală.