

Ultimul Godot al secolului XX

INOCENȚIU DUȘA

Universitatea de Artă Teatrală, Târgu-Mureș

Ca o sinteză a experienței regizorale pe care am acumulat-o în cadrul procesului de învățământ al Facultății de Teatru a U.A.T. Târgu Mureș, mi-am propus ca spectacol de absolvire o nouă provocare: *A Piece of Monologue* de Samuel Beckett (*Un monolog printre altele*) sau *Solo*, cum a mai fost tradus în românește.

Spectacolul pe care l-am intitulat *Looking for Beckett* s-a vrut a fi și o celebrare a centenarului nașterii lui Beckett, mai ales că a fost singura montare care l-a omagiat pe autor în anul 2006, pusă în scenă în peisajul teatral mureșean.

Promovarea producției teatrale a avut premiera în data de 27 decembrie 2006 la Sala Mică a Palatului Culturii din Târgu-Mureș, prin tradiție un adevărat Palat al Artelor, spațiu teatral ofertant, care a găzduit de-a lungul deceniilor numeroase alte evenimente teatrale și culturale. Proiectul a mai continuat cu spectacole organizate și în alte spații neconvenționale, din județul Mureș și din țară, la Centrul Cultural „Liviu Rebreanu” din Aiud, Centrul Interetnic din Sighișoara, Casa de Cultură din Reghin, „Shakespeare School” din București, în ideea de a scoate teatrul din spațiul clasic al cutiei italiene și de a merge înspre spațiul cetății, pentru implicarea cât mai puternică a publicului, chiar pentru o redefinire și identificare a noilor segmente de public țintă. Am gândit deci, această strategie de management cultural ca o modalitate de diversificare a ofertei culturale a instituțiilor de cultură, prin realizarea unor parteneriate cu instituții de profil (punctul de plecare al proiectului fiind parteneriatul dintre Universitatea de Artă Teatrală din Târgu-Mureș și Biblioteca Județeană Mureș), prin promovarea experimentului și a inovației, cu scopul de a recâștiga interesul și încrederea

publicului pentru fenomenul teatral care se confruntă cu o criză de audiență, de a readuce în viitor publicul în sălile de spectacol clasice.

Originalitatea spectacolului constă și în faptul că este unul de „autori,” actorul semnând traducerea și dramatizarea, iar eu regia, scenografia, costumele, light & sound și video-art design-ul.

Spectacolul este imaginea lui Beckett însuși așa cum ne-a rămas, povestea creatorului cu angoasele sale, a artistului solitar care arde și se stinge secundă cu secundă, prin și în opera sa.

Spectacolul a fost conceput sub forma unui triptic, amintind de celebra pictură a lui Gauguin „*De unde venim? Cine suntem? Încotro ne îndreptăm?*,” introducând spectatorul într-un labirint prin bezna transparentă a universului, lăsându-l, precum personajul piesei, să se îndoiască de sine, să fie profund, să pipăie cu bastonul de orb imaginile cuvintelor.

Acesta e în viziunea mea, teatrul lui Beckett, locul unde totul se confundă cu nimicul, cu replici pe muchie de cuțit, pe care dansează fantome.

Intenția mea regizorală, în ansamblul scenic propus, încadrează, prin cele două acolade video de la începutul și sfârșitul spectacolului (prima cu secvența *Down of man*, din filmul lui Kubrick *2001: A Space Odyssey* (1968), cea de a doua dintr-un film de scurt metraj în limba engleză tot după *A Piece of Monologue*, pe care l-am realizat întru celebrarea centenarului Beckett), un text dens care își este poate suficient sieși, dar în stricta actualitate a angoaselor omului modern, adesea alienat într-o societate supertehnologizată - circumscrie un mesaj al lui Beckett și care actualizează, prin dramatismul lui, o postmodernitate ubicuă transgresabilă pentru noi, într-o zonă a întrebărilor mereu deschisă.

Compus în perioada unei depline autodefiniri ca dramaturg - autorul însuși se preocupa de direcția de scenă, scriindu-și textele pentru anumiți interpreți, în cazul de față pentru actorul David Warrilow, piesa fiind prezentată de el la teatrul „La Mama,” la New York, în decembrie 1979 și publicată în numărul din vara anului 1980 al revistei *The Kenyan Review* - *A Piece of Monologue* este marcat, în egală măsură de revenirea lui Beckett

la limba engleză, după o lungă perioadă francofonă în care explorase într-un sens, dar și pe contrasensul operei proustiene, un filon ce părea epuizat, al creativității sale narrative și cel mai probabil și din dorința de a ieși din spectrul succesului cu *En attendant Godot*.

Piesele scurte scrise la începutul anilor '80 - *Not I, That time, Cascando, Krapp's last tape, Play* - sunt nu atât rezultatul unui mod de expresie de maximă concentrare - criticii le-au încadrat în fenomenul *Minimal Art* - cât redescoperirea, cu particulara sa exuberanță discretă, a unei contextualități de situare mai adecvată - în proximitatea noilor medii vizuale, ca televiziunea și filmul - a propriilor achiziții și experimente.

Spațiul *alveolar* - cum a fost definită rețeaua creativă a operei beckettienne - se conturează acum în spectacolul meu prin paradigma scenică a relației dintre tăcere, dicibil și scriitură, marcând punctual o etică permanentă a artistului față de propria creație, reconfigurând pe coordonatele unei intransigențe exemplare lecția lui Joyce sau Proust, traseul penetrant al unor gânditori ca Wittgenstein sau Cioran.

Operă postmodernă la Beckett? Ei bine, da. Se poate conveni și aici, atât timp cât trăim epoca etichetărilor, dar și a răsucirii teatrului asupra propriilor resurse de exprimare sincretică: gestul, cuvântul și imaginea.

A Piece of Monologue - în care creatorul contemporan pare să fie sortit unui monolog, printre altele: al artistului, al scriitorului, al biologului, al fizicianului, al teologului, al politicianului, al sociologului, al profetului, al omului care comunică rămânând tăcut și singur, sfârșindu-se în și prin creația sa - este drama *Creatorului* care moare singur pe scena vieții, la sfârșitul unei existențe deprimante, prin însăși alegerea unui destin solitar, o lume distrusă de orgolii și caractere slabe, dar mai ales prin destructurarea personalității, a propriei individualități a *interpretului* prin atâtea *personaje*.

Structurat pe simetrii savante încă decelabile în Parmenide sau în Heidegger, simplitatea elaborată a textului explorează derizoriul și neputința („*Eu lucrez cu neputința*” - spunea Beckett, delimitându-se de prietenul său Joyce), experiența cotidiană monocordă și monocromă, invadând liturgic vocea interpretului, cu același ecou stins pe care îl mai percepem în marile epopei ale umanității: *Baghavad - Gita* sau *Ghilgameș*.

Acest ton, având onestitatea celui care-l invoca, se întoarce stenic către cel care îl percepe: există o speranță doar când totul e pierdut.

Într-o epocă de masificare a omului, de dictaturi și totalitarisme, de crimă organizată și genocid, consumism și rapacitate hedonistă, lucidul și tăcutul irlandez persistă pe o scenă pustiiță de utopii și falsificări: stoic, autentic și arheic, ne arată cum se moare astăzi, ieri, mereu.

Și cu aceasta, morala implicată *cuvântului*: că a fost dat de la început omului de către Dumnezeu.

Felul în care am conceput monologul, viteza, tonul cu care sunt rostite cuvintele, sunt atât de expresive încât întreaga scenă devine aproape de nesuportat și rămâi cu o imagine de neuitat - o metaforă comprimată a condiției umane - lucru grav și dramatic, pentru că din această bucată de carne care este trupul omenesc, se naște substanța intelectuală - gândirea. Or, punctul în care materia și gândirea se întâlnesc este gura omului, din care țâșnește cuvântul.

Încă de la traducerea titlului piesei în limba română, pe care am făcut-o pentru versiunea mea scenică împreună cu actorul, am întâmpinat dificultățile polisemice ale acestei monodrame, dificultăți care sunt date nu doar de structuri semantice diferite lingvistic, cât de arta de scriitor a lui Beckett, care se manifestă aici la maximă tensiune. Am încercat mai multe variante pentru titlu:

1. *Un astfel de monolog*,
2. *Un eșantion de monolog*,
3. *Un monolog printre altele*,
4. *O piesă (de teatru) a monologului*,
5. *Monolog plural*,
6. *O reprezentare a monologului*,
7. *O reprezentație a monologului*,
8. *Variații la monolog*,
9. *Monolog continuu*.

Varianta finală pe care am ales-o, după descifrarea ideatică a sensului piesei, a fost cea cu numărul 3, *Un monolog printre altele*.

O remarcă inițială: în afara unei versiuni radiofonice, justificată de muzicalitatea versus polifonia acestui „poem” - compus totuși pentru scenă - nu a existat încă o reprezentare scenică memorabilă, care să-i sublinieze structura muzicală polifonică. Subliniez termenul *polifonie*, pentru că în jocul actorului pe scenă scara degradeurilor din voce simte nevoia de realizare (comunicare) a celor trei voci prezente, indicate, cu imprecizia, ambiguitatea, predictive și evidente la prima lectură cu actorul.

Cele trei volesti ale acestui retablu urmăresc realizarea, în percepția spectatorului actual, a conștiinței problematice a scriitorului Beckett (pentru că lui i-a fost dedicat spectacolul și el e de fapt personajul central - creatorul, artistul), ce a traversat la fel ca noi toți (cu monologul nostru propriu printre altele... printre alții...) un secol zbuciumat de evenimente catastrofale în istoria umanității, decăderea omului din religiozitate, înlocuirea ei cu ideologii și efectul lor nefast, iluziile care mai pot încă surveni.

Acest panopticum exacerbează vizual obsesia lui Beckett din ultima perioadă creatoare, centrată pe scenă, referitoare la dispariția autorului ca *absentes* în epoca contemporană, efectul de teatru în teatru pe care această luciditate, prelungind-o pe cea a lui Shakespeare, o poate concluziona asupra condiției umane, a singurătății și a puterii de a comunica.

Tema naturii fragmentate a sinelui este frecventă în opera lui Beckett. Încă din eseul său *Proust*, Beckett a recunoscut „*neîncetata transformare a ...personalității, a cărei realitate permanentă, dacă aceasta există, poate fi înțeleasă ca o presupunere retrospectivă,*” iar experiența umană comună ca nefiind „*istovitoare numai prin prisma zilei de ieri, ci și prin faptul că suntem mereu alții.*”

În *A Piece of Monologue*, chiar dacă tema nu s-a schimbat, totuși, metoda de coroborare a sinelui s-a modificat. În lucrările mai vechi, verificarea sinelui a luat adeseori forma unei mărturii exterioare. Una din funcțiile duo-ului în opera lui Beckett este aceea de a oferi imaginea evoluției ego-ului prin prisma „*celuilalt.*” Dacă un personaj nu își poate aminti ziua de ieri, întotdeauna există un complice, un tovarăș care acționează ca un controlor a ceea ce s-a întâmplat în alt timp și în alt loc.

Noțiunea pe care personajul o articulează - MINE, care niciodată nu se poate total contopi cu EU - devine motivul predominant în operele din ultima perioadă de creație a lui Beckett.

Totuși, noțiunile se modifică uneori; astfel, câteodată, Beckett se concentrează pe EU, alteori pe MINE: „*Era el, EU eram în MINE.*” Această parte a sinelui nu experimentează viața în mod direct: „*Eu sunt în mine... altcineva a plâns... altcineva a plâns... altcineva a văzut lumina...*” Și totuși, sinele interior există, chiar dacă gândește: „*Este imposibil să fi avut o conștiință, și eu am una!*”

Ceea ce sinele interior nu are este o modalitate de a se exprima pe sine: „*Este calm, caută o voce pentru mine, este imposibil să fi avut o voce și nu am, el va găsi una pentru mine, așa cum se cuvine.*”

Din această situație, sinele ascuns înțelege că: „*nu va spune niciodată EU din cauza lui MINE.*”

Acest refuz de a spune Eu din cauza lui MINE, care nu poate fi inclus de pronumele personal și nu poate fi verbalizat, explică vehemența cu care vorbitorul din *Not I (Nu eu - 1972)* refuză să renunțe la persoana a treia singular. Acest refuz este mai puțin o respingere a sinelui - după cum se explică adesea - și mai degrabă o incapacitate a vorbitorului de a îmbina cele două părți - internă și externă - ale ego-ului. Vocea e din *That time (1975)* și subliniază aceeași idee: „*Ai spus vreodată EU referindu-te la TINE în viața ta de până acum... ai putea vreodată să spui EU referindu-te la TINE?*” O astfel de întrebare ne-a pus, pe interpret și pe mine, serios pe gânduri, în cadrul procesului creator, de la primele lecturi ale textului.

Această schismă a sinelui diferă de dualitatea carteziană dintre minte și trup, așa cum apare ea în scrierile lui Beckett, dar se aseamănă foarte mult cu dualitatea limbii descrisă de Fritz Mauthner, filosoful austriac a cărui lucrare, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, în trei volume, Beckett a citit-o în 1930.

Mauthner a negat existența unui ego unic tocmai din cauza imposibilității limbii de a îngloba ambele aspecte ale ego-ului. Problema pentru Mauthner, ca și pentru Beckett, era una de ordin lingvistic.

Nu numai că timpul transformă ego-ul într-o înșiruire vagă a sinelui, dar chiar dacă *negrul absolut* (sau „*întunericul de dincolo de întuneric*,” cum spune personajul din *A Piece of Monologue*) ar fi să ofere o imagine a ego-ului, nu ar exista mijloace de a exprima acest sine interior. Mauthner a argumentat că „*avem organele corpului și simțurile pentru a observa mișcările corpului; dar nu avem simțuri dincolo de organele noastre de simț, care să ne permită să observăm ceea ce gândim. Nu există un organ pentru observarea sinelui.*”

Personajele lui Beckett, în mod special cele din ultimele lucrări, precum *Fizzles*, *Not I*, *Footfalls*, *That time* și, mai ales, din *A Piece of Monologue*, caută în *negrul absolut* și ajung la același impas lingvistic descris de Mauthner. Nu există mijloace de exprimare a sinelui, sub ambele sale aspecte. Structura acestor lucrări derivă din interacțiunea dintre cele două viziuni ale ego-ului.

În ficțiune, lupta dintre cele două voci ale sinelui este purtată în mod deschis. De exemplu, în proză o voce apropiată de noțiunea naratorului tradițional, descrie un personaj tăcut și impasibil: vocea care vorbește despre personaj, acesta rămânând nemișcat și neauzit. În dramă este mult mai dificil să subliniezi redarea dualismului sinelui.

Alain Robbe-Grillet afirma cu mult timp în urmă că, pe scenă, personajul este *suprem, unic, deține toată puterea*. Împreună cu interpretul, mi-am pus de la început întrebarea: Cum este atunci posibil ca sinele să fie *portretizat* sub mai multe forme și cum se explică incapacitatea sinelui de a se exprima pe sine?

În timpul unui monolog tradițional, personajul poate spune *cuvinte neînțelese*, dar atunci se pierde sensul dualității sinelui. Dacă două personaje vorbesc ca întruchipare vizuală a celor două aspecte ale sinelui, publicul va avea tendința să perceapă două personaje separate și nu un ego fragmentat.

În *A Piece of Monologue*, am încercat efectiv să pun în scenă ceea ce a realizat anterior Beckett în ficțiune: să îngădui celor două părți ale sinelui să coexiste simultan. Din mai multe puncte de vedere, piesa se aseamănă cu unele din lucrările care au precedat-o. Personajul central este un bătrân, cu „*păr alb, un cămeșoi alb de noapte, șosete albe*,” care întregește restul

corpului legat de figura care apare în *That time*; spectrul omului în noapte este aici total limitat la „unicul sanctuar.” Personajul beckettian din *A Piece of Monologue* a supraviețuit timp de „2 miliarde și jumătate de secunde” și „30 de mii de nopți.” Aceasta înseamnă 79 de ani de secunde și 82 de ani de nopți, o neconcordanță tipic beckettiană.

Locul acțiunii este o cameră cu fereastra spre vest, în est - un perete gol acum, dar acoperit cândva cu pozele celor dragi („duși”), iar în partea dreaptă abia se văd picioarele unui pian, ca semn al leagănului creator. Există însă un obiect care focalizează practic întreaga atenție a spectatorului, după ce iese plonjat din întunericul absolut de la începutul spectacolului, și anume o lampă mare cu un glob alb, „globul lăptos.”

Acțiunea piesei presupune existența unei lumini în noapte, care decupează mersul ritualic al personajului: „Atât de întuneric... Haină de noapte. Fereastră. Lampă. Se întoarce la marginea luminii și stă în fața peretelui alb.”

În pofida descrierii acțiunii, la Beckett nu există indicații pentru nici unul din momentele piesei. Aceasta din cauză că personajul nu este EU, figura macrocosmică ce stă în față cu lumea și pretinde folosirea pronumelui personal, persoana întâi, ci mai degrabă EUL interior, acel sine obiectiv care privește și judecă, dar care nu are posibilitatea de a acționa independent. Spre deosebire de *That time*, unde personajul cel puțin închide și deschide ochii și zâmbește atunci când sinele vorbește, sau *Footfalls*, unde May se mișcă în timp ce vocea își exprimă gândurile, aici personajul rămâne impasibil.

Piesa se apropie mai mult de *Not I*, unde Mouth folosește pronumele personal, persoana a III-a, refuzând acceptarea lui EU. Totuși, în acea piesă, Beckett subliniază clar că cele două voci există simultan, deși nu se aud. În *A Piece of Monologue*, deși personajul folosește EL, pronumele este menționat doar de două ori, iar personajul pare să se mulțumească cu acest rol, de voce internă a exteriorului, o voce tăcută. Întreruperile constante, întrebările, amintirile, provin de la sinele schismatic.

Absența unei tensiuni între cele două părți ale sinelui își are rădăcinile, cred eu, în punctul de plecare al piesei: accentul se pune mai puțin pe

retrăirea trecutului și mai mult pe experiența prezentului și a viitorului - ceea ce vrea să demonstreze și demersul meu regizoral propus la început. Schimbarea aceasta de accent este importantă. În toate piesele din ultima perioadă de creație a lui Beckett, pe care le-am menționat deja, se făcea referire la acțiunea trecutului: acel timp. În această piesă, personajul se referă la „*Acum, această noapte.*” Exploatarea nu vizează, cred, cea mai mare parte din „*negrul absolut al trecutului,*” cum l-a numit Mauthner, ci are mai degrabă în vedere „*negrul absolut al viitorului,*” al „*întunericului de dincolo de întuneric,*” cum spune personajul beckettian.

Dar în viziunea mea regizorală, preocuparea principală este de a transpune și de a transmite spectatorului înțelegerea nu a negrului interior, ci a celui exterior, să subliniez cele două voci ale sinelui implicate într-un familiar dialog beckettian, dar cu o importantă diferență: să nu fie preocupate de propria lor schismă, ci mai degrabă de lumea din afara sinelui, în dorința ca spectatorul să nu se axeze pe înțelegerea lumii interioare, ci mai degrabă pe explorarea naturii „ceva-ului” din afară, care ne învăluie pe toți.

Pe scenă, lupta de a depăși întunericul este indicată prin imaginile de lumină și întuneric. Indicațiile de scenă arată că piesa se desfășoară într-o lumină pală a „*globului lăptos,*” iar înainte de terminarea piesei lumina pălește tot mai mult. Dar la final, scena nu este lăsată în întuneric, ci într-o lumină difuză.

Am folosit două tipuri de lumini în piesă: lumina care *vine*, personajul repetă în permanență „*nu se știe de unde*” - când pășește, de regulă în întuneric, și orbecăie în întuneric, și lumina *prezentă* - „*lumina care se stinge. Curând nu mai rămâne nimeni să moară. Nu există nimic, precum nu există lumină. Cer fără stele și lună. Nu moare pentru a înțelege și nu moare niciodată.*”

Există, de asemenea, două tipuri de întuneric, la polul opus luminii. Este întunericul experienței personale - întunericul interior - care poate fi temporar risipit prin lumina artificială și prin puterea minții. Și este întunericul exterior: „*Să privești dincolo de lumină, din întuneric spre alt întuneric. Întuneric mai mult. Întunericul de dincolo de întuneric.*” Acest

întuneric din exterior este acel „*ceva acolo*,” pe care personajul încearcă să-l pătrundă.

Parametrii piesei sunt fixați între cele două tipuri de întuneric, în umbrele făcute de lumina lămpii („*a globului lăptos*”) și lumină.

Vocea interioară urmează traseul fixat între lumina difuză și umbre.

În piesă, locul dintre cele două stări impenetrabile este subliniat de imaginea duală a nașterii și morții. Încă de la prima replică, Samuel Beckett creează opoziția binară: „*Nașterea i-a fost moartea*.” Legătura dintre naștere și moarte este destul de familiară în operele lui Beckett, care inaugurează deseori capcana lingvistică în care e prins omul ca fiind capcana ciclurilor vieții. Aceste tensiuni sunt subliniate și prin ideea că moartea zilei este pusă în contrast cu nașterea unui an.

Beckett leagă nașterea și moartea de nevoia omului de a putea vorbi despre viața sa. Primele mențiuni despre naștere și cele câteva amănunte autobiografice oferite sunt parte a unui ritual continuu, în care spectatorul este lăsat să pătrundă.

Personajul se plimbă, se mișcă, gesticulează, suferă și vorbește...vorbește...rătăcit printre cuvinte, printre lumini difuze și umbrele date de lampă („*globul lăptos*”), lampă care se află pe biroul creatorului și care îl ghidează înspre a-și așterne pe hârtie opera.

Indicația dată interpretului a fost de a încerca să transforme fiecare referință autobiografică beckettiană din text într-o mare necunoscută, un mister, pentru a ține spectatorul conectat în continuu la discursul scenic.

La analiza pe text de la traducerea și adaptarea pe care am făcut-o împreună cu interpretul și apoi la primele lecturi pentru spectacol - un lucru care mi se pare iarăși original și care este denumit generic *work in progress*, termen inventat chiar de Joyce, mentorul și prietenul lui Beckett - am observat că, dacă în prima parte, textul nu pare să fie foarte elaborat, în a doua parte a replicilor, se pune mai mult accent pe elaborarea cuvintelor care precedă cuvântul *Naștere*.

Cuvântul *Naștere* apare menționat la două pagini distanță, în vreme ce următoarele mențiuni sunt la distanță de numai o jumătate de pagină, indicând o accelerare a timpului, în paralel cu o dificultate sporită a

exprimării. Spre final, personajul nici măcar nu mai poate pronunța cuvântul *Naștere* și reiese foarte clar lupta pe care o duce împotriva cuvintelor, lupta pe care ca noi toți o pierdem la sfârșitul vieții și rămânem ...*fără cuvinte*, „*duși... toți... în întunericul de dincolo de întuneric.*”

Aceste observații au fost concretizate în indicațiile regizorale date interpretului și redată spectatorului în imaginea scenică.

Deși personajul a afirmat că imaginea nașterii *fragmentează* trecutul, mai este o imagine care evocă acest aspect. Este imaginea opusă, a morții, a cărei forță oponentă este indicată lingvistic prin folosirea celor două cuvinte, *Fragmentare* și *Întuneric*. Un subiect deseori descris în piesă sunt funerariile; sunt repetate de 3 ori, în legătură cu moartea apropiată a personajului. În acest context, se menționează lumina, ploaia care cade, umbrele în jurul mormântului - toate acestea le-am subliniat și prin coloana sonoră din înregistrări ale filmelor lui Tarkovski, dar cu preponderență le-am folosit pe cele din *Călăuza*, care mi s-au părut cele mai apropiate de universul beckettian.

Pe măsură ce personajul se află tot mai des în imposibilitatea de a pronunța cuvântul *Naștere*, el se simte tot mai atras de imaginea morții, reprezentată de scenele funerare. Dacă nașterea este mai bine detaliată la prima mențiune în text, în cazul morții, a funerariilor, situația este inversă, ultimele mențiuni având tendința de a anihila ideea nașterii, căreia i se suprapune moartea.

La fel se întâmplă cu cuvintele în sine: *Nașterea* este tot mai rar menționată, în timp ce *Moartea* tinde să acopere ultima parte în întregime. Menționarea cuvântului *Pedeapsă* - RIP - are o conotație interesantă și cred că trebuie pusă în legătură cu mâhnirea provocată de întuneric, după cum e descrisă în piesă. Dar mai cred că putem vorbi și de alt înțeles: RIP, adică „Odihnească-se în pace” (*requiescat in pace*), ceea ce sugerează că moartea este calea finală de a pătrunde în întunericul.

Asta am subliniat de fapt în spectacol, prin alternanța continuă de lumină și întuneric, ideea că, atât timp cât omul trăiește, el poate fi numai temporar inclus în întunericului, cu destinul său tragic și solitar între bine și rău, frumos și urât, diurn și nocturn.

Spectacolul se încheie cu un accent deosebit pe ideea morții. Cele două aspecte principale, *Nașterea* și *Moartea* (sugerate puternic de cele două acolade cu proiecții video de la începutul și sfârșitul spectacolului), devin în final unul singur - *MOARTEA*, subliniat în textul beckettian în limba engleză și printr-un interesant joc de cuvinte: *Nașterea* este asociată cu GO, iar *Moartea* cu BEGONE.

Ceea ce am dorit să reiasă pregnant din acest spectacol a fost teama continuă a omului care trăiește permanent obsedat în inconștient de ideea morții și la sfârșit de *TEAMA* în *fața morții*. Nu există pauze în acest spectacol, decât acelea care aduc în prim plan cuvântul *Naștere*, aceasta pentru a sublinia încă o dată acea opinie clară a lui Beckett conform căreia omul se naște cu greu și se apropie accelerat și tot mai mult de mormânt.

Mi-am propus, și sper că am și reușit, să accentuez în spectacol câteva aspecte comune în aproape toate operele lui Beckett. În primul rând - descrierea ritualurilor, care se repetă în mod continuu; chiar de la începutul spectacolului am vrut să tensionez spectatorul plonjat într-un întuneric absolut și să redau lupta luminii de a străpunge întunericul prin explicitarea unor frustrări, care sunt legate de rutină (tipic personajelor beckettiene): lumina lămpii nu se aprinde decât după câteva încercări, la al treilea chibrit folosit de personaj. Există apoi imagini vizuale care întăresc tema muncii, accentuată și prin coloana sonoră, a trudei artistului de a-și împlini opera, de a o scrie, pentru a rămâne eternității, precum un supliciu al *picăturii* chinezești, la fel de obositoare și exasperantă ca și uzura existențială a sistemului și care susține momentul dramatic al ritualului creației, al trudei... Personajul vorbește, stând jos pe scaun și scrie la biroul plin de cărți voluminoase legate în piele (care parcă au între coperti întreaga istorie și întregul bagaj de cunoștințe al umanității), asta am vrut să sugerez scenografic.

El își compune opera în lumina pală a lămpii (a „*globului lăptos*”) și accentul cade pe felul în care își folosește mâinile. Am creat astfel o imagine neutră, care cuprinde părți ale corpului și ale lămpii, imagine care apare și apoi dispare din lumină.

Această imagine duce la întărirea importanței luminii interne și externe, care se întoarce în întuneric, deși rămâne în permanență acolo.

Am decriptat în piesă și am folosit o anumită precizie matematică care conferă o oarecare ordine haosului. Beckett folosește adesea numărul 3: sunt 3 încercări de a aprinde lampa, 3 imagini ale spectrului morții, 3 negări; de asemenea, folosește de mai multe ori multiplul 6: 6 referiri la cei care sunt iubiți, 6 pași ai unui ritual, 6 descrieri ale unor imagini, pictate în trecut, pe perete (aici am redus la 3 imaginile folosite scenografic, pentru a susține metafora teatrală - 3 poze mari cu dimensiunile de 50/ 40 cm), ale celor dragi și „*duși*,” pe care le-am așezat pe niște suporturi de partituri muzicale, pentru concert, asta și pentru a accentua muzicalitatea textului, polifonia, toate acestea fiind acoperite de o plasă imensă (4/3 m) ca de „păianjen”, din sfoară groasă, care desparte trecutul de prezent.

Plecând de la tema predilectă a piesei *A Piece of Monologue*, cea a spaimei de moarte - aspect perpetuu în operele beckettiene, a angoasei omului modern în călătoria lui scurtă interplanetară), am căutat să creez un spectacol cât mai static. Personajul vorbește despre EL, în vreme ce celelalte figuri rămân nemișcate. Este un „experiment” pe care am încercat să-l impun interpretului, preluându-l din propria-mi ficțiune, în încercarea de a sublinia acea natură schismatică a omului.

A fost totuși un mare risc, acela de a sfida tocmai „sufletul” dramei: acțiunea; dar textul beckettian mi-a servit perfect intenția. M-am bazat în realizarea spectacolului pe imaginile create, nu pe acțiune. În *A Piece of Monologue*, ideea centrală este natura duală a omului.

Sper să nu existe nici un fel de neînțelegere: vocea care vorbește și personajul care ascultă sunt unul și același, MINE și EU ale sinelui, care reprezintă dihotomia însăși: omul care tace și omul care vorbește. Și amândoi se întorc în întunericul din afară.

Lumea descrisă mizanscenic în cadrul spectacolului se vrea o lume a acțiunilor placide, aproape uniforme chiar. Oricum, sper că am incitat dorința spectatorului de a *interpreta* imaginarul teatral și de a împărtăși universului ficțional izbânda propriei exegeze. Aproape întotdeauna *interpretarea* la care apelează spectatorul posedă o doză de narcisism, un

impuls de a-și regăsi ființa printre lucrurile imanente, chiar dacă aceasta înseamnă *distanțarea* sau, dimpotrivă, *identificarea*. Așa cum mesajul operei scenice descrie un cerc care cuprinde și publicul („*cercul interpretării*,” des invocat de Peter Brook în *Spațiul gol*, în a cărei circumferință sunt prinși toți factorii creatori: dramaturg, regizor, actor, scenograf etc., dar care are însă menirea și chiar obligația, să se închidă și să se deschidă permanent, să seducă pentru a face posibilă „*intrarea în scenă*,” a „*celui de-al treilea termen*” - cum spune Brook, în fond beneficiarul întregii munci de creație, a SPECTATORULUI. Și astfel, să putem spune ca și Peter Brook: „*Importantă nu e sosirea, ci călătoria!*”), pentru ca în cele din urmă să se întoarcă la sine, *interpretarea* se vrea un discurs al auto-cunoașterii, prin care ființa interpretată și obiectul interpretat sunt diferiți de cei care au fost înainte de ridicarea cortinei. *Retrăirea* garantează prin afecte recunoașterea în spectacol a realității sociale și psihologice, căreia privitorul îi aparține; totodată, prin retrăire, este susținută ideea omului ca „*oglinză a lumii*” - ceea ce, desigur, duce și la problema raportului dintre formă și conținut, turnat în teoria catharsisului..., retrăirea generând un efect advers transpunerii.

Prin apelul la memorie, spectacolul explorează tărâmul vieții sensibile, devenit spațiu al esențelor, loc în care spectatorul își reordonează ansamblul propriilor experiențe, trăiri, chemări, incertitudini, așteptări, tristeți, ceea ce dă sentimentul trăirii eterne a discursului scenic, ca spațiu al dezbaterilor pentru așa-numitele „amintiri ascunse” din teoria arhetipală a lui Jung.

Finalul spectacolului păstrează tonul, transformând „atenționarea” spectatorului într-un laitmotiv acuzator la adresa precarei condiții umane. Artistul, scriitorul, personajul care a fost însuși Beckett, se sfârșește în și prin opera sa, crucificat ca un Christ pe pânza de păianjen a istoriei, sacrificiu ca o recunoaștere și asumare a slăbiciunii omenești. O imagine puternic susținută de coloana sonoră, o muzică dulce de pian - nu spunea oare Joseph Haydn, „*Muzica începe acolo unde sfârșește puterea cuvântului...*” - lumina scade treptat, iar Beckett dispare în întuneric, în „*întunericul de dincolo de întuneric*” al universului încă necunoscut nouă, muritorilor.

Bibliografie generală

a) Cărți

- Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997.
- Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, București, Editura Univers, 1971.
- George Banu, *Teatrul memoriei. Eseu*, București, Editura Univers, 1993.
- Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*. Traducere de Gellu Naum, București, Editura Univers, 1970.
- Samuel Beckett, *Cum e. Mercier și Camier*, București, Editura Leda, 2005.
- Samuel Beckett, *Malone moare*. Traducere de Mioara Izverna, București, Editura EST, 2005.
- Samuel Beckett, *Molloy, Nuvele și Texte de referință, Cum e, Mercier și Camier*, București, Editura Univers, 1990.
- Samuel Beckett, *Proust*, București, Editura Humanitas, 2004.
- Samuel Beckett, *Sfârșit de partidă*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2000.
- Peter Brook, *Le diable c' est l' ennui. Propos sur le théâtre*, Paris, Actes Sud, 1991.
- Peter Brook, *Spațiul gol*, București, Editura Unitest, 1997.
- Sorin Crișan, *Teatru, Viață și Vis - Doctrine regizorale. Secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004.
- Horia Deleanu, *Dilemele și pseudonimele teatrale*, București, Editura Eminescu, 1972.

- *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. A - D, Encyclopedie Bordas, p. 216-222.
- *Dicționar al literaturii engleze*, București, Editura Științifică, 1970.
- Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Editura Humanitas, 2000.
- Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1963.
- John Gassner, *Formă și idee în teatrul modern*, București, Editura Meridiane, 1972.
- Eugen Ionesco, *Note și contranote*, București, Editura Humanitas, 1992.
- Carl Gustav Jung, *Opere complete*, vol. 1 *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, București, Editura Trei, 2003.
- Michel Lioure, *Le drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973.
- *Scriitori francezi*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.
- Paul Surer, *Teatrul francez contemporan*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

b) Studii și articole

- Constantin Abăluță, [*Microprezentare a lui Samuel Beckett*], în *Contemporanul. Ideea Europeană*, nr. 2, 27 aprilie 1990, p. 8.
- Constantin Abăluță, *Samuel Beckett*, în *România literară*, nr. 22, 27 mai 1971, p. 20-21.
- Valentin Atanasiu, *Romanul lui Beckett*, în *Ramuri*, 7, nr. 9 (75), 15 septembrie 1970, p. 17.
- Tom Bishop, *Penultimul monolog* [al lui Samuel Beckett], în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 145-146.
- Adriana Bittel, „*Călare pe un mormânt și naștere grea*” (replica în *piesele lui Beckett*), în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 175-176.

- Peter Brook, *A spune da noroiului*, în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 126-129.
- Nicolae Carpen, *Samuel Beckett l-a găsit „dincolo” pe al său Godot?*, în *Ateneu*, 27, nr. 5, mai 1990, p. 14.
- V. Carteanu, *Actualitatea operei lui Beckett*, în *Viața Românească*, nr. 3, 1970, p. 83-90.
- Emil Cioran, [*Samuel Beckett*], în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 137-142.
- Inocențiu Dușa, *Singurătatea spectatorului de cursă lungă*, în *Symbolon. Revistă de științe teatrale*, nr. 9, 2005, p. 229-233.
- Inocențiu Dușa, *Text, subtext, metatext ca pretext ... într-un context*, în *Symbolon. Revistă de științe teatrale*, nr. 8, 2004, p. 188-191.
- Inocențiu Dușa, *Publicity Policy*, în *Symbolon. Revistă de științe teatrale*, nr. 12, 2006, p. 33-39.
- John Elsom, *Un poet al inexprimabilului. Trente ans après* [premiera „Așteptându-l pe Godot,” din 1955], în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 42-45.
- Eugen Ionescu, *Despre Beckett*. Interviu de Paolo Tortonese, în *Adevărul de Duminică*, 1, nr. 6, 11 februarie 1990, p. 8.
- Maurice Nadeau, [*Samuel Beckett*], în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 144.
- G. D. Papastate, *Teatrul lui Samuel Beckett*, în *Ramuri*, 7, nr. 5 (71), 15 mai 1970, p. 18.
- Elena Răducanu, *Samuel Beckett, un irlandez generos...*, în *Ramuri*, nr. 4 (310), aprilie 1990, p. 11.
- Madeleine Renaud, „*El se vrea un martor...*,” în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 124-125.
- Valentin Silvestru, *Paradoxul tragi-comic*, în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 186-198.
- Ovidiu Verdeș, *Molloy sau eterna întoarcere*, în *Luceafărul*, nr. 17, 24 aprilie 1991, p. 12; nr. 18, 1 mai 1991, p. 12.

The Last Godot of the XXth Century

Abstract

The study is revealing the chronicle of a drama, its main stages, difficulties and messages it communicates. The show, called *Looking for Beckett*, is based on Beckett's drama, *A Piece of Monologue*, in an original translation made by the director and the actor involved, and it was dedicated to Beckett, at the centenary of his death. The initial performance of the show took place at Palatul Culturii from Târgu-Mureș, on 27 of December 2006, and soon after, it was presented in other locations, such as Aiud, Sighișoara, Reghin, București.

Based on a triptych form - according to Gauguin picture "*Where do we come from? Who are we? Where are we going to?*" - the show is, in fact, Beckett's story, his thoughts and intranquilities. There are some of Beckett's typical aspects that are highlighted in the show, such as melodiousness of the sounds, word and silence, the dualism of ME and I, the fight between self and inner self and, however, their simultaneous existence.