Ultimul Godot al secolului XX

INOCENŢIU DUŞA
Universitatea de Artă Teatrală, Târgu-Mureş

Ca o sinteză a experienţei regizorale pe care am acumulat-o în cadrul procesului de învăţământ al Facultăţii de Teatru a U.A.T. Târgu Mureş, 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 româneşte.

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

Promovarea producţiei teatrale a avut premiera în data de 27 decembrie 2006 la Sala Mică a Palatului Culturii din Târgu-Mureş, prin tradiţie un adevărat Palat al Artelor, spaţiu teatral ofertant, care a găzduit de-a lungul deceniilor numeroase alte evenimente teatrale şi culturale. Proiectul a mai continuat cu spectacole organizate şi în alte spaţii neconvenţionale, din judeţul Mureş şi din ţară, la Centrul Cultural „Liviu Rebreanu" din Aiud, Centrul Interetnic din Sighişoara, Casa de Cultură din Reghin, „Shakespeare School" din Bucureşti, în ideea de a scoate teatrul din spaţiul clasic al cutiei italiene şi de a merge înspre spaţiul cetăţii, pentru implicarea cât mai puternică a publicului, chiar pentru o redefinire şi identificare a noilor segmente de public ţintă. Am gândit deci, această strategie de management cultural ca o modalitate de diversificare a ofertei culturale a instituţiilor de cultură, prin realizarea unor parteneriate cu instituţii de profil (punctul de plecare al proiectului fiind parteneriatul dintre Universitatea de Artă Teatrală din Târgu-Mureş şi Biblioteca Judeţeană Mureş), prin promovarea experimentului şi a inovaţiei, cu scopul de a recâştiga interesul şi încrederea

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

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

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

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

Spectacolul a fost conceput sub forma unui triptic, amintind de celebra pictură a lui Gaugain „*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 cuţit, pe care dansează fantome.

Intenţia mea regizorală, în ansamblul scenic propus, încadrează, prin cele două acolade video de la începutul şi sfârşitul spectacolului (prima cu secvenţa ***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 îşi este poate suficient sieşi, dar în stricta actualitate a angoaselor omului modern, adesea alienat într-o societate supertehnologizată - circumscrie un mesaj al lui Beckett şi 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 însuşi se preocupa de direcţia de scenă, scriindu-şi textele pentru anumiţi interpreţi, în cazul de faţă pentru actorul David Warrilow, piesa fiind prezentată de el la teatrul „La Mama," la New York, în decembrie 1979 şi 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

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

la limba engleză, după o lungă perioadă francofonă în care explorase într-un sens, dar şi pe contrasensul operei proustiene, un filon ce părea epuizat, al creativităţii sale narative şi cel mai probabil şi din dorinţa de a ieşi 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 exuberanţă discretă, a unei contextualităţi de situare mai adecvată - în proximitatea noilor medii vizuale, ca televiziunea şi filmul - a propriilor achiziţii şi experimente.

Spaţiul *alveolar* - cum a fost definită reţeaua creativă a operei beckettiene - se conturează acum în spectacolul meu prin paradigma scenică a relaţiei dintre tăcere, dicibil şi scriitură, marcând punctual o etică permanentă a artistului faţă de propria creaţie, reconfigurând pe coordonatele unei intransigenţe exemplare lecţia lui Joyce sau Proust, traseul penetrant al unor gânditori ca Wittgenstein sau Cioran.

Operă postmodernă la Beckett? Ei bine, da. Se poate conveni şi aici, atât timp cât trăim epoca etichetărilor, dar şi a răsucirii teatrului asupra propriilor resurse de exprimare sincretică: gestul, cuvântul şi 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 şi singur, sfârşindu-se în şi prin creaţia sa - este drama *Creatorului* care moare singur pe scena vieţii, la sfârşitul unei existenţe deprimante, prin însăşi alegerea unui destin solitar, o lume distrusă de orgolii şi caractere slabe, dar mai ales prin destructurarea personalităţii, a propriei individualităţi a *interpretului* prin atâtea *personaje*.

Structurat pe simetrii savante încă decelabile în Parmenide sau în Heidegger, simplitatea elaborată a textului explorează derizoriul şi neputinţa („*Eu lucrez cu neputinţa*"- spunea Beckett, delimitându-se de prietenul său Joyce), experienţa cotidiană monocordă şi monocromă, invadând liturgic vocea interpretului, cu acelaşi ecou stins pe care îl mai percepem în marile epopei ale umanităţii: ***Baghavad - Gita*** sau ***Ghilgameş***.

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

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

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

Şi 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 şi rămâi cu o imagine de neuitat - o metaforă comprimată a condiţiei umane - lucru grav şi dramatic, pentru că din această bucată de carne care este trupul omenesc, se naşte substanţa intelectuală - gândirea. Or, punctul în care materia şi gândirea se întâlnesc este gura omului, din care ţâşneşte cuvântul.

Încă de la traducerea titlului piesei în limba română, pe care am făcut-o pentru versiunea mea scenică împreună cu actorul, am întâmpinat dificultăţile polisemice ale acestei monodrame, dificultăţi 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 eşantion de monolog***,
3. ***Un monolog printre altele***,
4. ***O piesă (de teatru) a monologului***,
5. ***Monolog plural***,
6. ***O reprezentare a monologului***,
7. ***O reprezentaţie a monologului***,
8. ***Variaţii 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***.

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

O remarcă inițială: în afara unei versiuni radiofonice, justificată de muzicalitatea versus polifonia acestui „poem" - compus totuşi 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 şi evidente la prima lectură cu actorul.

Cele trei voleuri ale acestui retablu urmăresc realizarea, în percepția spectatorului actual, a conştiinţei problematice a scriitorului Beckett (pentru că lui i-a fost dedicat spectacolul şi 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 şi 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 şi 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 şi prin faptul că suntem mereu alții*."

În ***A Piece of Monologue***, chiar dacă tema nu s-a schimbat, totuşi, 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 îşi poate aminti ziua de ieri, întotdeauna există un complice, un tovarăş care acționează ca un controlor a ceea ce s-a întâmplat în alt timp şi în alt loc.

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

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

Totuşi, noţiunile 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 viaţa în mod direct: „*Eu sunt în mine... altcineva a plâns... altcineva a plâns... altcineva a văzut lumina*…" Şi totuşi, sinele interior există, chiar dacă gândeşte: „*Este imposibil să fi avut o conştiinţă, şi 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 şi nu am, el va găsi una pentru mine, aşa cum se cuvine.*"

Din această situaţie, sinele ascuns înţelege 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 şi nu poate fi verbalizat, explică vehemenţa cu care vorbitorul din ***Not I*** (***Nu eu*** - 1972) refuză să renunţe la persoana a treia singular. Acest refuz este mai puţin o respingere a sinelui - după cum se explică adesea - şi mai degrabă o incapacitate a vorbitorului de a îmbina cele două părţi - internă şi externă - ale ego-ului. Vocea e din ***That time*** (1975) şi subliniază aceeaşi idee: „*Ai spus vreodată EU referindu-te la TINE în viaţa ta de până acum... ai putea vreodată să spui EU referindu-te la TINE*?" O astfel de întrebare ne-a pus, pe interpret şi 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 şi trup, aşa 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 existenţa unui ego unic tocmai din cauza imposibilităţii limbii de a îngloba ambele aspecte ale ego-ului. Problema pentru Mauthner, ca şi pentru Beckett, era una de ordin lingvistic.

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

Nu numai că timpul transformă ego-ul într-o înşiruire 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 şi simţurile pentru a observa mişcările corpului; dar nu avem simţuri dincolo de organele noastre de simţ, 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*** şi, mai ales, din ***A Piece of Monologue***, caută în *negrul absolut* şi ajung la acelaşi impas lingvistic descris de Mauthner. Nu există mijloace de exprimare a sinelui, sub ambele sale aspecte. Structura acestor lucrări derivă din interacţiunea dintre cele două viziuni ale ego-ului.

În ficţiune, lupta dintre cele două voci ale sinelui este purtată în mod deschis. De exemplu, în proză o voce apropiată de noţiunea naratorului tradiţional, descrie un personaj tăcut şi impasibil: vocea care vorbeşte despre personaj, acesta rămânând nemişcat şi 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*, *deţine 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 şi cum se explică incapacitatea sinelui de a se exprima pe sine?

În timpul unui monolog tradiţional, personajul poate spune *cuvinte neînţelese*, dar atunci se pierde sensul dualităţii sinelui. Dacă două personaje vorbesc ca întruchipare vizuală a celor două aspecte ale sinelui, publicul va avea tendinţa să perceapă două personaje separate şi nu un ego fragmentat.

În ***A Piece of Monologue***, am încercat efectiv să pun în scenă ceea ce a realizat anterior Beckett în ficţiune: să îngădui celor două părţi 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 cămeşoi alb de noapte*, *şosete albe*," care întregeşte restul

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

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 supravieţuit timp de „*2 miliarde şi jumătate de secunde*" şi „*30 de mii de nopţi*." Aceasta înseamnă 79 de ani de secunde şi 82 de ani de nopţi, o neconcordanţă tipic beckettiană.

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

Acţiunea piesei presupune existenţa unei lumini în noapte, care decupează mersul ritualic al personajului: „*Atât de întuneric... Haină de noapte. Fereastră. Lampă. Se întoarce la marginea luminii şi stă în faţa peretelui alb*."

În pofida descrierii acţiunii, la Beckett nu există indicaţii pentru nici unul din momentele piesei. Aceasta din cauză că personajul nu este EU, figura macrocosmică ce stă în faţă cu lumea şi pretinde folosirea pronumelui personal, persoana întâi, ci mai degrabă EUL interior, acel sine obiectiv care priveşte şi judecă, dar care nu are posibilitatea de a acţiona independent. Spre deosebire de ***That time***, unde personajul cel puţin închide şi deschide ochii şi zâmbeşte atunci când sinele vorbeşte, sau ***Footfalls***, unde May se mişcă în timp ce vocea îşi exprimă gândurile, aici personajul rămâne impasibil.

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

Absenţa unei tensiuni între cele două părţi ale sinelui îşi are rădăcinile, cred eu, în punctul de plecare al piesei: accentul se pune mai puţin pe

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

retrăirea trecutului şi mai mult pe experienţa prezentului şi a viitorului - ceea ce vrea să demonstreze şi demersul meu regizoral propus la început. Schimbarea aceasta de accent este importantă. În toate piesele din ultima perioadă de creaţie a lui Beckett, pe care le-am menţionat deja, se făcea referire la acţiunea 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 şi de a transmite spectatorului înţelegerea 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 diferenţă: să nu fie preocupate de propria lor schismă, ci mai degrabă de lumea din afara sinelui, în dorinţa ca spectatorul să nu se axeze pe înţelegerea lumii interioare, ci mai degrabă pe explorarea naturii „ceva-ului" din afară, care ne învăluie pe toţi.

Pe scenă, lupta de a depăşi întunericul este indicată prin imaginile de lumină şi întuneric. Indicaţiile de scenă arată că piesa se desfăşoară într-o lumină pală a „*globului lăptos*," iar înainte de terminarea piesei lumina păleşte 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 permanenţă „*nu se ştie de unde*" - când păşeşte, de regulă în întuneric, şi orbecăie în întuneric, şi lumina *prezentă* - „*lumina care se stinge. Curând nu mai rămâne nimeni să moară. Nu există nimic, precum nu există lumină. Cer fără stele şi lună. Nu moare pentru a înţelege şi nu moare niciodată*."

Există, de asemenea, două tipuri de întuneric, la polul opus luminii. Este întunericul experienţei personale - întunericul interior - care poate fi temporar risipit prin lumina artificială şi prin puterea minţii. Şi este întunericul exterior: „*Să priveşti dincolo de lumină, din întuneric spre alt întuneric. Întuneric mai mult. Întunericul de dincolo de întuneric*." Acest

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

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

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

Vocea interioară urmează traseul fixat între lumina difuză şi umbre.

În piesă, locul dintre cele două stări impenetrabile este subliniat de imaginea dualã a naşterii şi morţii. Încă de la prima replică, Samuel Beckett creează opoziţia binară: „*Naşterea i-a fost moartea*." Legătura dintre naştere şi moarte este destul de familiară în operele lui Beckett, care inaugurează deseori capcana lingvistică în care e prins omul ca fiind capcana ciclurilor vieţii. Aceste tensiuni sunt subliniate şi prin ideea că moartea zilei este pusă în contrast cu naşterea unui an.

Beckett leagă naşterea şi moartea de nevoia omului de a putea vorbi despre viaţa sa. Primele menţiuni despre naştere şi cele câteva amănunte autobiografice oferite sunt parte a unui ritual continuu, în care spectatorul este lăsat să pătrundă.

Personajul se plimbă, se mişcă, gesticulează, suferă şi vorbeşte…vorbeşte…rătăcit printre cuvinte, printre lumini difuze şi umbrele date de lampă („*globul lăptos*"), lampă care se află pe biroul creatorului şi care îl ghidează înspre a-şi aşterne pe hârtie opera.

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

La analiza pe text de la traducerea şi adaptarea pe care am făcut-o împreună cu interpretul şi apoi la primele lecturi pentru spectacol - un lucru care mi se pare iarăşi original şi care este denumit generic *work in progress*, termen inventat chiar de Joyce, mentorul şi 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 *Naştere*.

Cuvântul *Naştere* apare menţionat la două pagini distanţă, în vreme ce următoarele menţiuni sunt la distanţă de numai o jumătate de pagină, indicând o accelerare a timpului, în paralel cu o dificultate sporită a

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

exprimării. Spre final, personajul nici măcar nu mai poate pronunţa cuvântul *Naştere* şi reiese foarte clar lupta pe care o duce împotriva cuvintelor, lupta pe care ca noi toţi o pierdem la sfârşitul vieţii şi rămânem …*fără cuvinte*, „*duşi... toţi... în întunericul de dincolo de întuneric*."

Aceste observaţii au fost concretizate în indicaţiile regizorale date interpretului şi redate spectatorului în imaginea scenică.

Deşi personajul a afirmat că imaginea naşterii *fragmentează* trecutul, mai este o imagine care evocă acest aspect. Este imaginea opusă, a morţii, a cărei forţă oponentă este indicată lingvistic prin folosirea celor două cuvinte, *Fragmentare* şi *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 menţionează lumina, ploaia care cade, umbrele în jurul mormântului - toate acestea le-am subliniat şi prin coloana sonoră din înregistrări ale filmelor lui Tarkovski, dar cu preponderenţă 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 pronunţa cuvântul *Naştere*, el se simte tot mai atras de imaginea morţii, reprezentată de scenele funerare. Dacă naşterea este mai bine detaliată la prima menţiune în text, în cazul morţii, a funerariilor, situaţia este inversă, ultimele menţiuni având tendinţa de a anihila ideea naşterii, căreia i se suprapune moartea.

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

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

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

Spectacolul se încheie cu un accent deosebit pe ideea morţii. Cele două aspecte principale, *Naşterea* şi *Moartea* (sugerate puternic de cele două acolade cu proiecţii video de la începutul şi sfârşitul spectacolului), devin în final unul singur - *MOARTEA*, subliniat în textul beckettian în limba engleză şi printr-un interesant joc de cuvinte: *Naşterea* 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 trăieşte permanent obsedat în inconştient de ideea morţii şi la sfârşit de *TEAMA* în *faţa morţii*. Nu există pauze în acest spectacol, decât acelea care aduc în prim plan cuvântul *Naştere*, aceasta pentru a sublinia încă o dată acea opinie clară a lui Beckett conform căreia omul se naşte cu greu şi se apropie accelerat şi tot mai mult de mormânt.

Mi-am propus, şi sper că am şi reuşit, 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 şi 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 şi prin coloana sonoră, a trudei artistului de a-şi împlini opera, de a o scrie, pentru a rămâne eternităţii, precum un supliciu al *picăturii* chinezeşti, la fel de obositoare şi exasperantă ca şi uzura existenţială a sistemului şi care susţine momentul dramatic al ritualului creaţiei, al trudei… Personajul vorbeşte, stând jos pe scaun şi scrie la biroul plin de cărţi voluminoase legate în piele (care parcă au între coperţi întreaga istorie şi întregul bagaj de cunoştinţe al umanităţii), asta am vrut să sugerez scenografic.

El îşi compune opera în lumina pală a lămpii (a „*globului lăptos*") şi accentul cade pe felul în care îşi foloseşte mâinile. Am creat astfel o imagine neutră, care cuprinde părţi ale corpului şi ale lămpii, imagine care apare şi apoi dispare din lumină.

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

Această imagine duce la întărirea importanţei luminii interne şi externe, care se întoarce în întuneric, deşi rămâne în permanenţă acolo.

Am decriptat în piesă şi am folosit o anume precizie matematică care conferă o oarecare ordine haosului. Beckett foloseşte adesea numărul 3: sunt 3 încercări de a aprinde lampa, 3 imagini ale spectrului morţii, 3 negări; de asemenea, foloseşte de mai multe ori multiplul 6: 6 referiri la cei care sunt iubiţi, 6 paşi ai unui ritual, 6 descrieri ale unor imagini, pictate în trecut, pe perete (aici am redus la 3 imaginile folosite scenografic, pentru a susţine metafora teatrală - 3 poze mari cu dimensiunile de 50/ 40 cm), ale celor dragi şi „*duşi*," pe care le-am aşezat pe nişte suporţi de partituri muzicale, pentru concert, asta şi 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 vorbeşte despre EL, în vreme ce celelalte figuri rămân nemişcate. Este un „experiment" pe care am încercat să-l impun interpretului, preluându-l din propria-mi ficţiune, în încercarea de a sublinia acea natură schismatică a omului.

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

Sper să nu existe nici un fel de neînţelegere: vocea care vorbeşte şi personajul care ascultă sunt unul şi acelaşi, MINE şi EU ale sinelui, care reprezintă dihotomia însăşi: omul care tace şi omul care vorbeşte. Şi amândoi se întorc în întunericul din afară.

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

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

impuls de a-şi regăsi fiinţa printre lucrurile imanente, chiar dacă aceasta înseamnă *distanţarea* sau, dimpotrivă, *identificarea*. Aşa cum mesajul operei scenice descrie un cerc care cuprinde şi publicul („*cercul interpretării*," des invocat de Peter Brook în ***Spaţiul gol***, în a cărui circumferinţă sunt prinşi toţi factorii creatori: dramaturg, regizor, actor, scenograf etc., dar care are însă menirea şi chiar obligaţia, să se închidă şi 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 creaţie, a SPECTATORULUI. Şi astfel, să putem spune ca şi 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-cunoaşterii, prin care fiinţa interpretată şi obiectul interpretat sunt diferiţi de cei care au fost înainte de ridicarea cortinei. *Retrăirea* garantează prin afecte recunoaşterea în spectacol a realităţii sociale şi psihologice, căreia privitorul îi aparţine; totodată, prin retrăire, este susţinută ideea omului ca „*oglindă a lumii*" - ceea ce, desigur, duce şi la problema raportului dintre formă şi conţinut, turnat în teoria catharsisului…, retrăirea generând un efect advers transpunerii.

Prin apelul la memorie, spectacolul explorează tărâmul vieţii sensibile, devenit spaţiu al esenţelor, loc în care spectatorul îşi reordonează ansamblul propriilor experienţe, trăiri, chemări, incertitudini, aşteptări, tristeţi, ceea ce dă sentimentul trăirii eterne a discursului scenic, ca spaţiu al dezbaterilor pentru aşa-numitele „amintiri ascunse" din teoria arhetipală a lui Jung.

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

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

Bibliografie generală

a) Cărţi

- Antonin Artaud, ***Teatrul şi dublul său***, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997.
- Nicolae Balotă, ***Lupta cu absurdul***, Bucureşti, Editura Univers, 1971.
- George Banu, ***Teatrul memoriei. Eseu***, Bucureşti, Editura Univers, 1993.
- Samuel Beckett, ***Aşteptându-l pe Godot***. Traducere de Gellu Naum, Bucureşti, Editura Univers, 1970.
- Samuel Beckett, ***Cum e. Mercier şi Camier***, Bucureşti, Editura Leda, 2005.
- Samuel Beckett, ***Malone moare***. Traducere de Mioara Izverna, Bucureşti, Editura EST, 2005.
- Samuel Beckett, ***Molloy, Nuvele şi Texte de referinţă, Cum e, Mercier şi Camier***, Bucureşti, Editura Univers, 1990.
- Samuel Beckett, ***Proust***, Bucureşti, Editura Humanitas, 2004.
- Samuel Beckett, ***Sfârşit 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, ***Spaţiul gol***, Bucureşti, Editura Unitest, 1997.
- Sorin Crişan, ***Teatru, Viaţă şi Vis - Doctrine regizorale. Secolul XX***, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004.
- Horia Deleanu, ***Dilemele şi pseudonimele teatrale***, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972.

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

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

b) Studii şi articole

- Constantin Abăluţă, [***Microprezentare a lui Samuel Beckett***], în ***Contemporanul. Ideea Europeană***, nr. 2, 27 aprilie 1990, p. 8.
- Constantin Abăluţă, ***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 şi naştere grea***" ***(replica în piesele lui Beckett)***, în ***Secolul 20***, nr. 10-11-12, 1985, p. 175-176.

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

- 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 ***Viaţa Românească***, nr. 3, 1970, p. 83-90.
- Emil Cioran, [***Samuel Beckett***], în ***Secolul 20***, nr. 10-11-12, 1985, p. 137-142.
- Inocenţiu Duşa, ***Singurătatea spectatorului de cursă lungă***, în ***Symbolon. Revistă de ştiinţe teatrale***, nr. 9, 2005, p. 229-233.
- Inocenţiu Duşa, ***Text, subtext, metatext ca pretext ... într-un context***, în ***Symbolon. Revistă de ştiinţe teatrale***, nr. 8, 2004, p. 188-191.
- Inocenţiu Duşa, ***Publicity Policy***, în ***Symbolon. Revistă de ştiinţe teatrale***, nr. 12, 2006, p. 33-39.
- John Elsom, ***Un poet al inexprimabilului. Trente ans après*** [premiera „Aşteptându-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 Verdeş, ***Molloy sau eterna întoarcere***, în ***Luceafărul***, nr. 17, 24 aprilie 1991, p. 12; nr. 18, 1 mai 1991, p. 12.

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)

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-Mureş, on 27 of December 2006, and soon after, it was presented in other locations, such as Aiud, Sighişoara, Reghin, Bucureşti.

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.

BDD-A19381 © 2007 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:48 UTC)