

ALTE PREMIERE

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

AȘTEPTÎNDU-L PE GODOT

de Samuel Beckett

Data premierei : 14 februarie 1980.

Regia: colectivă (coordonator, GRI-GORE GONȚA). Decorul : PAUL BORTNOVSCHI. Costumele : CON-STANTIN RUSSU. Traducerea : GELLU NAUM.

Distribuția : MARIN MORARU (Estragon) ; GHEORGHE DINICA (Vladimir) ; SANDU STICLARU (Pozzo) ; GRIGORE GONȚA (Lucky) ; ALEXANDRU POP (Băiatul).

Prima piesă a lui Beckett și cea mai „populară”, intrată în 1980 în circuitul vieții noastre teatrale, firește nu mai poate să producă reacția stupefiantă și nici șocul din momentul lansării ei scenice — 1953 — la câțiva ani buni după scrierea piesei (1946—47). Timpul a amortizat șocul. Godot a venit la noi când nimeni nu se mai aștepta și nu-l mai aștepta, când nimeni nu se mai gîdea la el, când s-a stins obsesia semnificațiilor sale și s-a domolit ispita contagioasă de a-l reprezenta. Neașteptata lui sosire îi face pe mulți să tresară (contratimpul e pricina !) și provoacă o anumită derută în rîndurile unui public tînăr, nepregătit pentru această tardivă întîlnire. O cauză a primirii blazate o detectăm în frecvențele contacte cu numeroasele pastișe, copii, clișee, scrieri de sorginte și motivații beckettiene, cu lucrări ce-au tras fire din această capodoperă și cap de serie al unei literaturi specifice ; cunoscîndu-le, înainte de a fi intrat în relație directă cu originalul, s-a riscat pervertirea judecăților publicului. Este și acesta un aspect al tectonicii programărilor culturale, care ar merita să intre în atenția sociologilor culturii. Așadar, această piesă enigmatică, iritantă, paradoxală, ce a răsturnat nonșalant toate canoanele construcției dramatice, distrugînd legile compoziției și pulverizînd congruența personajului — această operă „sacră” a Noului



Gheorghe Dinică și Marin Moraru

Grigore Gonța și Sandu Sticlaru



Teatru, care a continuat energic acțiunea de demolare a Vechiului Teatru, începută de iluștri predecesori și contemporani, ne parvine azi nimbata de aura clasicității sale. Așa ne-o prezintă Teatrul Național într-o reprezentație de Atelier, care, deși se joacă pe spațiul strimț dintre două șiruri de scaune (contraziind o inițială preferință a scriitorului pentru scena italiană), n-are nimic experimental într-însa, ci, dimpotrivă, e programatic „clasică”. Spectacolul pare chiar „demodat” în opinia unora care posedă termeni de comparație cu numeroasele înscenări ale piesei pe multe continente; „vechi”, fiindcă nu ia distanță față de operă, n-o conspicează critic. E drept, textul e citit ca atare, cu respectul și obiectivitatea unei prime lecturi, de *încunoștințare*, și e propus ca un test revelator pentru experiența artistică a veacului. Prima caracteristică, ce dă montării girul „clasicității”, este transpunerea reverențioasă, exactă, a textului, fidelitatea academică față de replică și indicație, apoi echilibrul formei scenice. Un suflu de pietate plutește deasupra reprezentației, și de aici provin calitățile, dar și neajunsurile ei. Încărcată pînă la refuz de comentarii, copleșită de o uriașă exegeză, strivită sub bibliografie și tone de referințe care au disecat fiecare cuvînt, nu numai fiecare replică, piesa *Așteptîndu-l pe Godot* ne apare eliberată de acest balast, care risca să împotmolească opera, dar, în același timp, sărăcită: prin lipsa accentelor, prin tonul egal al montării, impasibil la eferescența ideilor, indiferent la diversitatea formulelor conținute, dar mai cu seamă lipsit de fiorul tragic, indispensabil în buna receptare a acestei farse existențiale. S-a obținut o lectură actricească, sensibilă la spectaculosul personajelor, o regie actricească interesată de teatralitatea incorporărilor scenice; o lectură de calitate fină, dar în același timp blocată de această perspectivă actricească, redusă, incapabilă să redea integralitatea operei, misterioasa pluralitate a sensurilor. Absența viziunii, a demersului conceptual, unificator, se concretizează prin linearitate, prin lipsa caracterului tabular. Se expune piesa, lipsesc semnificațiile. În schimb, e puternică vizualitatea montării, expresia plastică este adecvată cerințelor teatrului beckettian, unui univers specific, ușor recunoscutibil. Faimosul drum ce nu duce nicăieri, străjuit de un (simbolic) copac scheletic, capătă sugestiile necesare, de stilizare metaforică, în scenografia lui Paul Bortnovschi, ale cărei tonuri de negru și cenușiu fixează un cromatism simbolic. La fel, costumele, excelente, semnate de Constantin Russu, etalează recuzita beckettiană obligatorie, însemnele heraldice ale acestei lumi, în care intră ghetetele scilciate, pălăriile me-

lon, identice și totuși atît de neasemănătoare; astfel, se imprimă hainelor jerpelite, dar ceremonioase ale vagabonzilor, ca și veșmintelor insolite, accentuat teatrale ale celuiilalt cuplu, un pronunțat caracter ludic. Spectacol de actori, el atinge performanța în realizarea cuplului Vladimir-Estragon. Gheorghe Dinică și Marin Moraru impun o imagine prestigioasă, greu de înlocuit, de efiegie, acestor vagabonzi „sublimi și lamentabili”, fixînd prin inimitabilele lor date actoricești, chipul, glasul, gesturile și mișcarea, într-un cuvînt forma unei făpturi profeice, plămăuire bicefală, pereche siameză, bintuită de o irepresibilă dorință de despărțire, cu neputință de realizat. Marin Moraru este Estragon: un copil bătrîn, cu reacții întirziate, vegetative, atras magnetic de somnul și nemișcarea pămîntului, plin de candori infantile, într-o vesnică uimire, într-o veșnică și cuminte supunere, dige-rîndu-și placid micile bucurii. Jocul actorului are o seriozitate comică, toate gesturile au o transparență dureroasă, toate replicile se încarcă de fascinația încercată în fața universului de acest hoinar mistuit de întrebări dostoevskiene și metamorfozat în clovn.

Gheorghe Dinică este Vladimir; o haimana saturniană, un golan filozof, un cruciat al speranței, o carne chinuită și o minte ageră, care se luptă să păstreze cumpăna între simțul demnității sociale și conștiința derizivității ontologice; personajul e vibrant, terminațiile sale nervoase sînt conectate la tabloul unui timp suspendat, luciditatea e deznădăjduită. Deznădejdea e jucată alb, acoperit, dialogul sibilinic cu mesagerul lui Godot (Alexandru Pop, copil halucinant, purtînd cu nevinovăție o înfricoșătoare taină pe chipul subțiat de suferință), ne relevă într-o străfulgerare adevărul, doar de el știut. Cei doi actori compun magistral sensul recuperator al cuplului: în pofida materialului uman, detracat, în ciuda mizeriei biologice (redată cu o suavitate ce exclude accentele naturaliste), umanitatea lor fragilă biruie, făcîndu-le așteptarea, adică existența, posibilă. Relația lor adîncă, mișcătoare de gingașă sub cojile groase, putrede, de grosolanie verbală, devine singura certitudine; realitate caldă, materială, în universul disoluției în care ei viețuiesc. Jocul acestor doi mari actori este acordat la o cheie stilistică adecvată: un joc suplu, imprevizibil, epurat de sentimente, condiționări și motivații clasice, un joc laconic, intersectat de atitudini emblematic („așteptarea lui Godot”, „starea de mulțumire”, „plecare”), care dau spectacolului stil. Un stil neomogen pe tot parcursul reprezentației, deficitar sub ra-

port comic: teama de umor, de grotesc, de hohotul puternic de rîs, reduce considerabil cota de burlesc a montării, iar burlescul în... *Godot* este un element stilistic la fel de necesar ca și tragicul. Celălalt cuplu (Pozzo-Lucky), axă perpendiculară pe orizontala acestui drum, cum remarca cu finețe un comentator, este parțial realizat. În Pozzo, Sandu Sticlaru aduce în primul rînd exterioritatea: o alcătuire organică monstruoasă, un Golem animat de niște resorturi obscure, cu gesturi de urangutan și emisie fonică grobiană (lățirea guturală a vocalelor!). Sensurile acestui personaj complex, forță elementară a Declanșării, uriaș impuls inițial, apt să anime gesturi și energii, rămîn neelucidate; jocul actorului intră în zone stilistice diferite de ale celorlalți, refractare esențializării. Pricină pentru care cuplul Pozzo-Lucky rămîne obscur ca idee, și atinge ades accente nedorite (de autor), cu aluzii sociologice. În schimb, Grigore Gonța realizează o adevărată creație, întrupînd, cu mijloacele unei teatralități rafinate, un personaj ce ipostiază concepte abstracte: inerția și mișcarea materiei (de la producții simple, fizice, „mers“, „dans“, la cele organizat superioare, „gîndire“!) și mai ales modelează chipul supunerii. Imaginea pe care o dă Gonța — printr-o elaborată expresivitate corporală — acestui „zanni“ dintr-un timp și spațiu apocaliptic, este definitiv ironică: persiflarea discursului academic, pedant și steril, proba de „gîndire“ a obiectului animat zis Lucky, pus în mișcare de un juvăt, rămîne ca un moment-semn important al spectacolului. Alte momente, însă, se pierd. Dominanta vizuală acoperă adesea planul cuvîntului, scăpîndu-se din vedere rolul magic al Verbului în existența acestor personaje: „făpturile beckettiene amină prin cuvînt, se eliberează prin cuvînt“*, ele conjură răul prin cuvînt, lupta sisifică cu Timpul se realizează tot prin cuvînt. Neglijarea nivelului vocal duce la pierderea multor replici, la reducerea polifoniei și a polisemiei; forma reprezentăției e simplificată, redusă la un singur registru formal, disperarea calmă. Să riscăm afirmația banală că piesa, pe planul expresiei, e înfinit mai bogată? Ea amalgamează farsa grotescă și misterul existențial, numere clovnești, de circ, de music-hall („un scheci după *Cugetările* lui Pascal, jucat de Frattellini“ — așa caracteriza Anouilh prima reprezentație) cu invocări poetice de adîncimi shakespearene. Inventarul ideilor detectabile în *Așteptîndu-l pe Godot* e și el destul de mare... Spectacolul desenează firește, marele motiv al așteptării, îl aduce în plină lu-

mină, dar lasă în umbră nenumăratele lui implicații și corelații. E nevoie de un regizor la o piesă de Beckett, adevăr simplu, lesne demonstrat în cazul de față!

Ceea ce nu scade meritele primei noastre scene care ne-a chemat, în sfîrșit, la această primă întîlnire cu Beckett.

Mira Iosif

TEATRUL „BULANDRA“

GIN-RUMMY

de Donald L. Coburn

Data premierei: 28 februarie 1980.
Regia și scenografia: LIVIU CIULEI. Traducerea: DORIN DRON.

Distribuția: CLODY BERTOLA (Fonsia Dorsay); PETRE GHEORGHIU (Martin Weller).

Gin-Rummy, piesa americanului Donald L. Coburn, a intrat și în repertoriul Teatrului „Bulandra“. Marfa nu este nici atît de prețioasă, nici atît de nouă ca să merite un transport peste ocean. Se pare că Dorin Dron, traducătorul, și Liviu Ciulei, regizorul, au fost influențați de premiul Pulitzer, care i-a fost acordat acestei piese de către cei în drept să socotească valorile literaturii americane și despre care un critic englez notoriu a declarat (ironic, firește) că e pentru prima oară îndreptățit, avînd în vedere că autorul, pilot de încercare și jucător de base-ball, a reușit cu această scriere un bun vehicul pentru prezentarea unor vedete. Piesa, într-adevăr, nu e rău scrisă, dacă ne mărginim pretențiile la pretențiile autorului. El a intenționat și a reușit să ne redea, cu mijloacele realismului crud — în înțelesul nepremeditării, neelaborării intelectualiste a instrumentelor, așadar, genuin, nu ingenios —, două portrete de bătrîni (bărbat și femeie) care ne stîrnesc simpatia. Desigur, este exploatată aici situația tristă în care ei se află, departe de familiile lor, într-un azil. Singuratici și singuri. Bătrînețea lor este o stare precară între senectute și senilitate. Nu, nu sînt încă senili; ei păstrează încă acea atitudine ce ne ține treaz spiritul judecător,

* Nicolae Balotă, *Lupta cu Absurdul*, Editura Univers, 1979, pag. 472.