

TEATRUL BECKETTIAN ÎNTRE CLARITATE ȘI AMBIGUITATE

Sabin Sabados

DOI 10.46522/CT.2023.02.08

Cu o vădită preocupare pentru „repetitivitatea performativă“, dar și pentru senzațiile (scopice, haptice etc.) pe care actorul le trăiește ori de câte ori se află pe scenă, Ștefan Roman invită cititorul – prin volumul său *Hei, dud(e)! Strategiile absenței în opera lui Samuel Beckett* – să-și imagineze că joacă o partidă de șah cu „maestrul paradoxurilor“, autorul piesei *Așteptându-l pe Godot*. În acest exercițiu de imaginație ce solicită creativitatea, ideile forte iau locul pieselor, iar tabla de joc este înlocuită cu un „mozaic“ (un fundal conceptual) cu și prin care se reafirmă sincretismul artelor în teatru.

Metafora tablei mozaicate, în fond a tablei de șah, este folosită de autor cu scopul de a sugera opoziția dintre real și imaginar, specifică spectacolului de teatru, dintre materie și spirit, dintre mișcarea actorului pe scenă și emoția (re) simțită de toți cei prezenți în sală. Miza unui atare joc este aceea de a recrea viața într-o manieră organică, transfiguratoare, astfel încât să fie pusă în lumină evoluția contrariilor, a elementelor prin care viul se distinge de neînsuflețit. În orizontul de interes al creației scenice, regăsim și elemente care calchiază nevoia creatorului de a impune o oarecare ordine în haosul lumii, speranța depășirii crizei existențiale în care ființa umană a fost aruncată încă de la începuturile sale. Fără a diminua importanța dramaturgiei în raport cu jocul actorului, sau al didascalilor în raport cu strategiile regizorale, Ștefan Roman sugerează că, pentru a se ajunge la o experiență unică și semnificativă prin intermediul creației, este nevoie ca în spectacolul de teatru să își dea întâlnire mijloace, tehnici și ideatici ale artelor cu care teatrul coabitează.

Astfel, criza personajului beckettian va fi văzută atât din perspectiva mizanscenei, cât și a unei cezuri epistemologice și ontologice, a disoluției subiectului într-o lume marcată de absurd și de paradoxuri.

Cu toate atuurile, dar și a neajunsurilor, în raport cu creația și acțiunile sale, ființa umană reprezintă cea mai importantă „piesă” pe „tabla de șah” a artei teatrului. Chiar și atunci când prezența sa este doar presupusă – cum se întâmplă, de exemplu, în spectacolele de păpuși și de marionete –, omul este mereu *prezent*, pentru a da vitalitate creației artistice. Așa cum jucătorul de șah, în timp ce execută o mutare, are în minte variante posibile, tot astfel actorul, când se află pe scenă în fața publicului, intuiește trasee ale improvizăției, totul desfășurându-se în perimetrul direcțiilor regizorale, pe care le putem numi „reguli ale jocului”. În această optică, este important de menționat că principiul ireversibilității actului scenic devine un element esențial pentru spectacol. Această cerință devine crucială, iar nerespectarea ei ne scoate din cadrul logic al jocului imaginat prin retragerea acordului spectacular și anularea convenției. Dacă într-un joc de șah s-ar putea anticipa cu o maximă certitudine evoluția jocului sau s-ar permite reveniri la mutări anterioare, orice partidă și-ar pierde sensul. Aceasta se datorează faptului că farmecul jocului constă tocmai în confruntarea și în derularea efectivă a lui. Același principiu se aplică și în arta teatrului. Atât gestul, cât și cuvântul rostit scenic de către actor se supun acelorași reguli. Desigur, în măsura în care este posibil, atât pe scenă, cât și în jocul de șah, mișcărilor actorului sau mutările jucătorului de șah sunt atent pregătite și bine ponderate. Răspunsul celuilalt este anticipat, intuit și integrat în strategia de joc adoptată.

Nu este deloc întâmplător faptul că Ștefan Roman se folosește de conceptele esteticii pentru a străbate „desișul întunecos al pădurii beckettienne”. Și asta în condițiile în care, preluând din ideile lui Dostoievski, putem afirma că „mântuirea prin frumusețe” (așa cum ni se spune în romanul *Idiotul*) devine posibilă chiar și atunci când „frumusețea este un lucru cumplit, înfricoșător” (în *Frații Karamazov*), sau atunci când o înțelegem ca „un lucru pe cât de misterios, pe atât de teribil,

ce pare a fi greu de suportat“ (în *Crimă și pedeapsă*). În plus, în urma unei partide de șah, învingătorul sau învinsul nu este cu adevărat regele alb sau regele negru; aceștia sunt doar în mod aparent liderii, deoarece, în esență, este vorba despre jucătorul al cărui discernământ algoritmic și/ sau euristic s-a dovedit mai abil. Similar, în urma *catharsis*-ului specific și în conformitate cu soluția artistică, nu corpurile, ci sufletele celor prezenți experimentează elevarea ființei. Relația dintre voința și imaginația jucătorului face pandant cu relația dintre disponibilitatea creatoare a actorului și datele „biografice“ ale personajului.

Dialectica contrariilor, sintetizată în mod speculativ în actul cunoașterii de sine și a lumii, poate fi rezolvată ori de câte ori voința creatoare se exprimă în direcția devenirii umane. Cu alte cuvinte, așa cum subliniază autorul, urmând pașii lui Pico della Mirandola, cheia necesară pentru a discerne între vis și realitate se dezvăluie omului în momentul în care, afirmându-și libertatea, devine propriul său creator. Ne confruntăm aici cu situația menționată de Friedrich Nietzsche, care observa că atunci când artistul creează în spirit dionisiac, „răsună în el ceva supranatural: se simte zeu, acum pășește el însuși la fel de fascinat și pătruns, cum a văzut în vis pășind zeii. Omul nu mai este artist, ci s-a transformat în operă de artă“ (Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, traducere și postfață de Lucian Pricop, București, Editura Cartex, 2018, p. 34). Trebuie menționat că privilegiul de a deveni propriul tău spectacol nu este rezervat exclusiv actorului, aceluia care își dedică ființa scenei teatrului. Prin fiecare gând și emoție stârnite în timpul spectacolului și, nu în ultimul rând, prin manifestarea unei voințe libere, fiecărui spectator i se dă șansa de a deveni parte integrantă a creației.

Investigarea „strategiilor absenței în opera lui Samuel Beckett“ propusă de autor și invitația adresată cititorului de a se alătura unei relecturi specifice se înscriu în itinerarul descoperirilor semnificative, contribuind la transformarea lecturii într-un act captivant și provocator. Ștefan Roman, bun cunoscător al creației beckettienne, nu se sfiște să dezvăluie teodiceea întâlnită des în opera dramaturgului. În plus, afirmă autorul, „în atelierul lui Beckett, franjurile adevărului

sunt despicate de pe carcasa realității, cu incizii milimetrice de bisturiu, dar și cu hăcurile satârului“ (p. 37). Mai mult, observațiile atente ale autorului cu privire la modul în care Beckett vorbește despre absență, îndoială, lentoare și repetiție în creațiile sale ne ajută să descifrăm mai bine complexitatea mesajului și să apreciem la justa însemnătate opera dramaturgului irlandez.

Abordarea lui Ștefan Roman nu se rezumă la analiza textelor beckettienne, ci se extinde și la interpretarea modului în care acestea au fost sau pot fi aduse pe scenă de către actori. Astfel, autorul oferă o perspectivă mai amplă asupra operei lui Samuel Beckett, evidențiind importanța interpretării și a elementelor scenice în crearea unei experiențe artistice desăvârșite. Tensiunea beckettiană dintre vorbire și tăcere reprezintă un exemplu semnificativ. „Vocea scormonește în tăcere asemenea unui copil cu bățul în măruntaiele unei broaște râioase. De aceea, Beckett, ca să tacă, vorbește“ (p. 98), remarcă autorul. Tot astfel, „dacă n-aș fi sigur că există măcar o singură excepție, [Beckett] s-a împărțit între șoapta recunoașterii inevitabilului sfârșit și strigătul neacceptării lui“ (p. 217). Afirmațiile autorului sugerează că Beckett folosește vorbirea ca o încercare de a opri sau de a calma o voce mai profundă, care scormonește fără încetare în interioritatea tăcută a fiecăruia. În operele sale, personajele vorbesc mult, repetă adesea cuvinte și fraze, ceea ce poate indica o încercare de a opri sau de a împiedica această voce interioară care nu încetează să ne vorbească. Ștefan Roman explorează pasional relația dintre vorbire și tăcere în opera beckettiană, manifestând curiozitate pentru modul în care acestea se influențează reciproc. Un aspect inedit pe care autorul ne îndeamnă să-l identificăm în opera lui Beckett constă în faptul că vorbirea și tăcerea pot fi considerate forme pertinente ale cunoașterii și înțelegerii sensului lumii sau în găsirea unei liniști interioare.

Provocatoare și empatică în egală măsură, cartea devine un ghid excelent și pentru o incursiune în gnosticismul operei lui Samuel Beckett. Gândirea analitică cu care Ștefan Roman examinează scrierile beckettienne este însoțită la fiecare pas de o interpretare a perspectivei metafizice, care

vizează identificarea surselor teatralității, furnizând o imagine cuprinzătoare asupra creației acestui „maestru al paradoxurilor“, aflat mereu la granița dintre ambiguitate și claritate. Analizele extrem de subtile ale autorului dezvăluie o varietate de relații, aparent contradictorii, care pot fi puse în lumină între ficțiunea textului literar și universul scenic, între vis și realitate, între rațiune și credință.

Planurile abordate în cadrul dezbaterii cărții sunt diverse, motiv pentru care autorul, prin intermediul unui excurs transdisciplinar, ne conduce pas cu pas prin tărâmurile filosofiei, ale lingvisticii, ale misticismului religios și, nu în ultimul rând, ale unei estetici aplicate spectacolului de teatru. Una dintre marile realizări ale acestei cărți constă în furnizarea unei perspective cuprinzătoare asupra operei lui Samuel Beckett, luând în considerare atât piesele sale de teatru, cât și proza și, mai cu seamă, romanul. Cu o scriitură clară și accesibilă, autorul ne oferă pagini esențiale de critică, de care ar trebui să țină seama toți cei preocupați de opera lui Samuel Beckett și, în egală măsură, de teatru.

Ștefan Roman, *Hei, dud(e)! Strategiile absenței în opera lui Samuel Beckett*, Târgu Mureș, Editura UArtPress, 2022, 271 p.