

Note despre comicul lui

Samuel Beckett

de MATEI CĂLINESCU

Cînd un regizor american, care trebuia să pună în scenă *En attendant Godot*, l-a întrebat pe Beckett ce a vrut să înțeleagă prin *Godot*, scriitorul i-a mărturisit (cu o candoare ironică): „Dacă aş fi ştiut, aş fi spus-o în piesă”. Hugh Kenner, autorul unei cărţi despre Beckett (*Samuel Beckett, A Critical Study*, University of California Press, 1961, 1968), se referă în *Prefaţă* la o convorbire avută cu Beckett în primăvara lui 1958, rezumînd, după cum urmează, cele declarate de acesta: „El a negat, de pildă, existenţa în opera sa a unui plan ascuns sau a unei chei, comparabile cu paralelele din *Ulysses*. Joyce

— şi-a reamintit el — obişnuia să susţină că fiecare silabă din canonul joycean poate fi justificată; acesta e doar un mod de a scrie, nu singurul. A sugerat apoi că suprainterpretarea, care părea să-l supere mai mult decît interpretarea eronată, are la origine două supoziţii principale: aceea că scriitorul înfăţişează în chip necesar o experienţă pe care a avut-o, şi aceea că el scrie spre a afirma un adevăr de ordin general (cele mai multe dintre teoriile despre *Godot* sînt astfel dărmate). El mărturisea că ştie foarte puţine despre rasa de fiinţe literare pe care le numea «oamenii mei»; de fapt, nimic în plus

față de ceea ce se spune în cărți..."

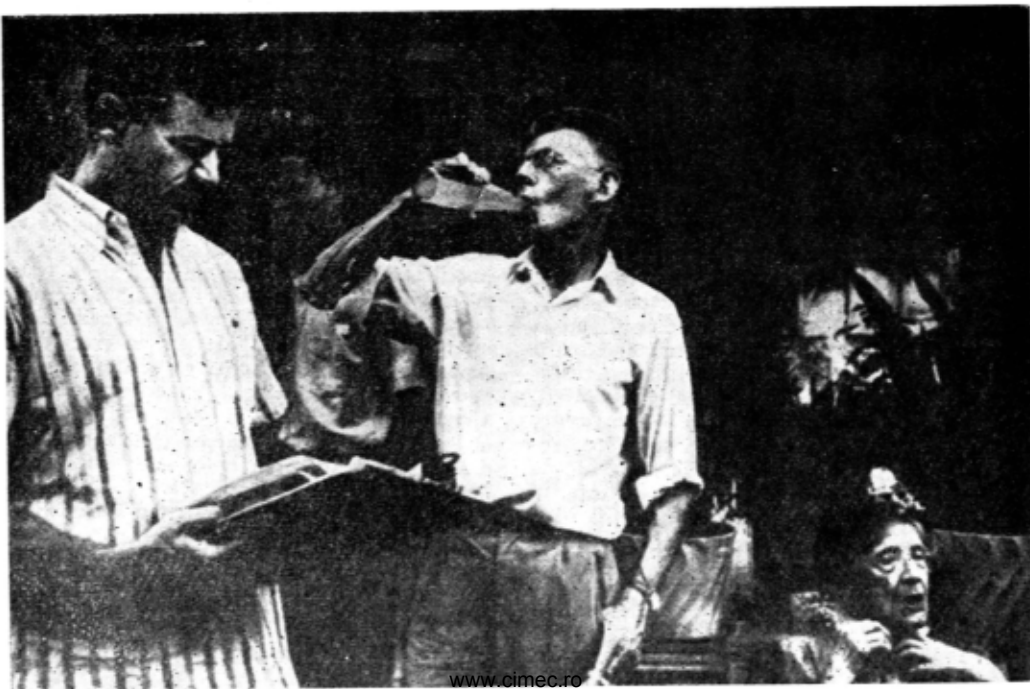
Astfel de păreri constituie o sfidare la adresa sensului (a *profundității sensului*), și ca atare la adresa oricărui comentariu de tip hermeneutic: opera nu „încifrează” nimic, e stupid să vrei s-o „descifrezi”; a-i atribui un sens (ea fiind în definitiv construită, în modul cel mai deliberat, spre a respinge *sensul*) este și abuziv, și scandalos. Stupid, abuziv, scandalos: așa apare demersul critic — cel tradițional, în primul rînd — în lumina pe care-o proiectează asupra lui o literatură născută din ura față de *semnificație*.

Tendința spre *literalitate* (ca formă a refuzului unui sens transcendent față de text) a apărut mai întîi în poezie, către sfîrșitul secolului trecut. Rimbaud, întrebat de mama sa ce a vrut să spună în *Une saison en enfer*, i-a dat un răspuns violent paradoxal: „J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens” (1873). Mai aproape de noi, Breton se înfură că se dă nu știu ce interpretare lui Saint-Pol-Roux: „Nu, domnule, Saint-Pol-Roux n-a vrut să spună. Dacă ar fi vrut să spună, ar fi spus-o”. După cel de-al doilea război mondial, exigențele unei expresii strict literale au devenit și cele ale prozei („nouveau roman”) și ale teatrului, să-i zicem de avangardă. Dintre toate semnificațiile, doar cea *imediată, literală* poate fi în mod legitim obiectul literaturii, toate celelalte introducîndu-ne în spațiul mort al *alegoriei*. Robbe-Grillet se face apărătorul unui nou *realism* — în înțelesul de „creație a unei lumi materiale, cu o prezență vizio-

nară” (*Du réalisme à la réalité*”, în *Pour un nouveau roman*, E. M., 1963); un *realism*, așa adăuga, al purei *literalități*; un *realism* poetic și totodată polemic.

Ținînd seamă de toate acestea, nu este cel puțin ciudat că Beckett a fost considerat ca unul dintre scriitorii contemporani care, într-o măsură incomparabil mai mare decît alții, „au vrut să spună” *altceva* decît spun efectiv? Mai mult, mai adînc, mai misterios... Să fie vorba doar de vechi inerții și încă-păînări ale criticii, care e înclinată să vadă oriunde sensuri ascunse, intenții secrete, enigme ce trebuie dezlegate? Sau, dacă se întîmplă ceea ce se întîmplă, este și din vina lui Beckett? Căci, la urma-urmelor, el nu poate fi cu totul străin de faptul că opera lui stimulează permanent ispita cititorului de a *interpreta*. Scriitorul poate fi totuși scos din cauză, dacă acceptăm să vedem în el un ironist: pseudoenigmele și pseudoalegoriile lui sînt menite să joace rolul de simplă meală. Pe această linie, comicul beckettian se realizează mai ales dincolo de text, în felul (disproporționat de grav) al lecturilor pe care le face posibile, bătîndu-și implicit joc de ele. E ca și cînd cineva ar propune interlocutorilor săi — spre a le face o farsă mai mult sau mai puțin benignă — dezlegarea unei ghicitori, aparent foarte complicată, în fond lipsită de sens: s-ar da, desigur, un număr de răspunsuri ingenioase, unele mai subtile decît altele — subtile uneori pînă la pragul imbecilității —, pentru ca, în cele din urmă, să se afle că nici un

1964, New York: Beckett pregătește un film propriu





Patrick Magee în „Ultima bandă“ (Royal Court Theatre, Londra, 1959)

răspuns nu e cel adevărat, că, de fapt, nu există nici un răspuns adevărat, că acea ghicitoare nici măcar nu-i o ghicitoare, ci doar o glumă în formă de ghicitoare.

Dacă ar fi să dau o definiție generală a ironiei lui Beckett, aş spune că aceasta constă într-o *literalizare a alegoricului*; avem de-a face cu o integrare a procedeelor clownești în ordinea literară — să ne imaginăm o parabolă biblică spusă și mimată de clowni într-un circ; dar un circ destul de bizar, frecventat nu de copii sau de acel public pestriț care poate fi îndeobște întâlnit acolo, ci de rafinați teologi... Căci clowneriile lui Beckett n-au, în mod evident, nimic „popular“, și dacă *En attendant Godot* a putut fi gustat de deținuții dintr-o închisoare americană (s-a făcut mult caz de acest experiment), lucrul se datorește unei împrejurări cu totul aparte: detențiunea intelectualizează, dezvoltă imaginația metafizică. Dând un caracter literal alegoricului, Beckett face o satiră, a spiritului hermeneutic în genere: efectele rămân însă foarte ambigui, căci păcăliții nu-și pot da seama (de cele mai multe ori) că au fost păcăliți. Și astfel, în mod obiectiv, realizându-se, comicul beckettian eșuează în tragic.

Cine este Godot? Cîte nu s-au spus pe seama acestui nume, cîte asocieri nu s-au propus! S-a sugerat, astfel, că Godot vine de

la englezescul God (= Dumnezeu), transpus într-un registru diminutiv-familiar, în analogie cu Pierre-Pierrot, dar mai ales cu Charlot — cum i se zice personajului lui Chaplin în Franța (s-a observat că pălăria tare a vagabondului chaplinian reapare în piesa lui Beckett). N-a întârziat să se remarce, apoi, asemănarea — de fapt, omonimia — între Godot și unul dintre personajele-cheie din comedia lui Balzac, *Mercadet*: este vorba de Godeau, mereu invocat și așteptat (ca un salvator financiar), dar care nu apare niciodată în scenă, cum nici Godot nu apare în piesa lui Beckett. De vreme ce un sens religios s-a insinuat în interpretările textului, nu era greu de presupus că referințele în această direcție se vor înmulți, permise, între altele, de ambiguitatea funciă a limbajului religios. Au fost evocate paralele biblice (Vladimir și Estragon devenind cei doi tîlhari între care a fost răstignit Isus); s-au citat opere mistice, între care — pentru că era vorba acolo de așteptare — *L'attente de Dieu* de Simone Weil. Cei doi vagabonzi au ajuns să simbolizeze *condiția umană*. Așa cum regele în vechea tragedie, așa cum burghezul în drama secolului al XVIII-lea semnifică omul în genere, în teatrul nou — la Beckett, în speță — această sarcină revine vagabondului (cf. cap. despre Beckett din *Modern French Theatre* de Jacques Guicharnaud, Yale University Press, 1967).

Dar cîte alte scrieri ale lui Beckett ori aspecte ale opereii sale primate în ansamblu n-au fost „suprainterpretate“! M-aș mai opri, spre a exemplifica, la semnificațiile literei M, care, sub o formă sau alta, revine aproape obsesiv în numele personajelor beckettienne: Murphy, Molloy, Moran, Malone, Mahood, Macmann; Watt, Worm, Winnie, Willie (W fiind M inversat); Sam, Hamm, Pim, Bem, Bom. Unii au citit în acest M recurent pe *Man* (în englezește *Om*); alții au descifrat aici o referință la Moarte (*Mort*); alții au vrut să vadă în M o mărturie subiectivă: M ar trimite la pronumele *Myself* (eu însumi) sau la franțuzescul *Moi*; W la persoana întîi plural a pronumelui personal *We* (noi); n-a scăpat comentatorilor faptul că M este cea de-a treisprezecea literă a alfabetului — sugestiile fatidice ale cifrei 13 nu mai au nevoie să fie subliniate. Trecînd în revistă toate aceste interpretări, L. Janvier (*Pour Samuel Beckett*, Les Éditions de minuit, 1966) nu rezistă ispitei de a mai adăuga încă una: predilecția pentru *labiale*, între care M, ar fi o transpunere a „murmurului matern“: „Pare evident că vocabulele, numele, prenumele care conțin aceste labiale a căror nevoie o resimte vorbitorul sînt mai întîi ceea ce-l apropie mai mult de mama sa. (...) Acest murmur matern auzit în cuvintele: Molloy și Macmann, mai mult încă



Madeleine Renaud în „Oh! les beaux jours“ (Odéon-Théâtre de France, Paris, 1963)

în Winnie și Worm, și care se ascunde în sucțiunea lui Mahood sau în strigătele scurte Hamm și Pim, vom risca deci să-l numim primul zgomot al nașterii“ (*op. cit.* p. 273). Cît de legitime sînt asemenea interpretări — cel puțin din punctul de vedere al lui Beckett însuși — s-a văzut. Nu-i mai puțin adevărat însă că felul literaturii lui Beckett, permanentul joc al *literalizării* nu numai că face posibilă, dar chiar impune — ca pe o compensație, ca pe o umplere a vidului semantic — acea „overinterpretation“, de care se plîngea autorul lui *Molloy*.

Comical beckettian este un *comic al golirii de sens*: felul cum a fost el receptat (fie și cu prețul ironiei necrutătoare din însăși opera acestui mare scriitor) dovedește nevoia noastră, poate tragică, de semnificație; oricum, nevoia noastră de tragic. Astfel încît, chiar preveniți fiind, vom continua să supunem textul beckettian unei lecturi tragice; descifrările parțiale, inspirate de metode și stiluri de gîndire diferite, oricît ar fi ele de arbitrar în aparență, rămîn niște mijloace — mai potrivite sau mai puțin potrivite țelului final — de a construi în interiorul ciudatului, dar foarte rigurosului *Circ* al lui Beckett structura tragicului — derizorie și totuși cît de tenace iluzie. Și așa, *neputința* de tragic se transformă chiar în tragic. De altfel — cum declara însuși scriitorul odată — întreaga lui artă e o exploatare a *neputinței*.

Neputința: „Lucrez cu neputința, cu ignoranța. Nu cred că neputința a fost exploatată în trecut“. Cum sugerează Hugh Kenner în studiul său (*op. cit.*, p. 33 și urm.), arta clownului este și ea o explorare a universului neputinței. Cînd merge pe sîrmă, clownul nu face altceva decît să ne ofere spectacolul incapacității sale de a merge pe sîrmă: pășește greșit, cade, își reia tentativa, ezitînd, meditănd îndelung și caricatural, pășește din nou greșit, se clatină, se-nvîrtește de mai multe ori în jurul sîrmei, își regăsește ca prin minune echilibrul, îl pierde încă odată etc. Artă lui este dintre cele mai complicate, mult mai dificilă în orice caz decît aceea a acrobatului, care stă sub semnul abilității, ușurinței și eleganței. La Beckett nu este desigur vorba de o transpunere ca atare a procedelor clownesti, ci de o integrare a lor organică în substanța discursului literar: neputința pe care o exploatează scriitorul irlandez este în primul rînd neputința literaturii; apoi, prin extensie, neputința comunicării, și, în ultimă instanță, incapacitatea de a semnifica (menținerea în limitele literalității are o valoare „demonstrativă“ în această privință). Așa cum stau lucrurile însă, comicul neputinței se vădește a fi în cîmpul literaturii primejdios de ambiguu: neputința însăși, ca obiect al unei opțiuni, devine, dincolo de intențiile celui care a ales-o, sursă de tragic; neputința se transformă în *destin*.