

Andreea DUMITRU

Beckett

Astăzi, la un centenar de la naștere, Beckett este, așa cum scria într-unul dintre poemele sale, o „*absență în serviciul prezenței*“. Scriitor proteiform, manifestându-se atât în poezie, roman, eseu critic, teatru, televiziune, cinema, el continuă parcă să se sustragă oricărei abordări sistematice. Și totuși, câteva certitudini există: de pildă, fascinația sa pentru structurile circulare și repetitive, exprimată în inepuizabilul, inumanul, dar atât de omenescul *va-et-vient/ come and go* din operele sale, pentru acel misterios și hipnotic *da capo* care face din *Comédie/Play* (1962) una dintre cele mai dificile partituri beckettienne – inconfortabilă pentru actori și spectatori deopotrivă. În mod ironic, lunga viață a autorului se înfățișează, la rândul ei, ca o suită de deambulații și staze, de rupturi și atașamente, de eșecuri și reveniri, dacă cele două nu sunt cumva identice, căci, o spune Beckett însuși, vorbind despre pictorul și prietenul său Bram van Velde: „eșecul constituie universul artistului“. Discretă, viața lui Beckett rămâne mai puțin cunoscută decât opera, în ciuda numeroaselor sonde aruncate în adâncuri de biografii precum Deirdre Bair, dar mai ales James Knowlson, și de mulți alții care l-au cunoscut. Chiar și așa, recompusă din fărâme, biografia sa poate constitui, însă, un adevărat obiect de cult pentru orice fan Beckett, ceea ce face ca și acest exercițiu de admirație să înceapă prin invocarea formulei misterioase și hipnotice...

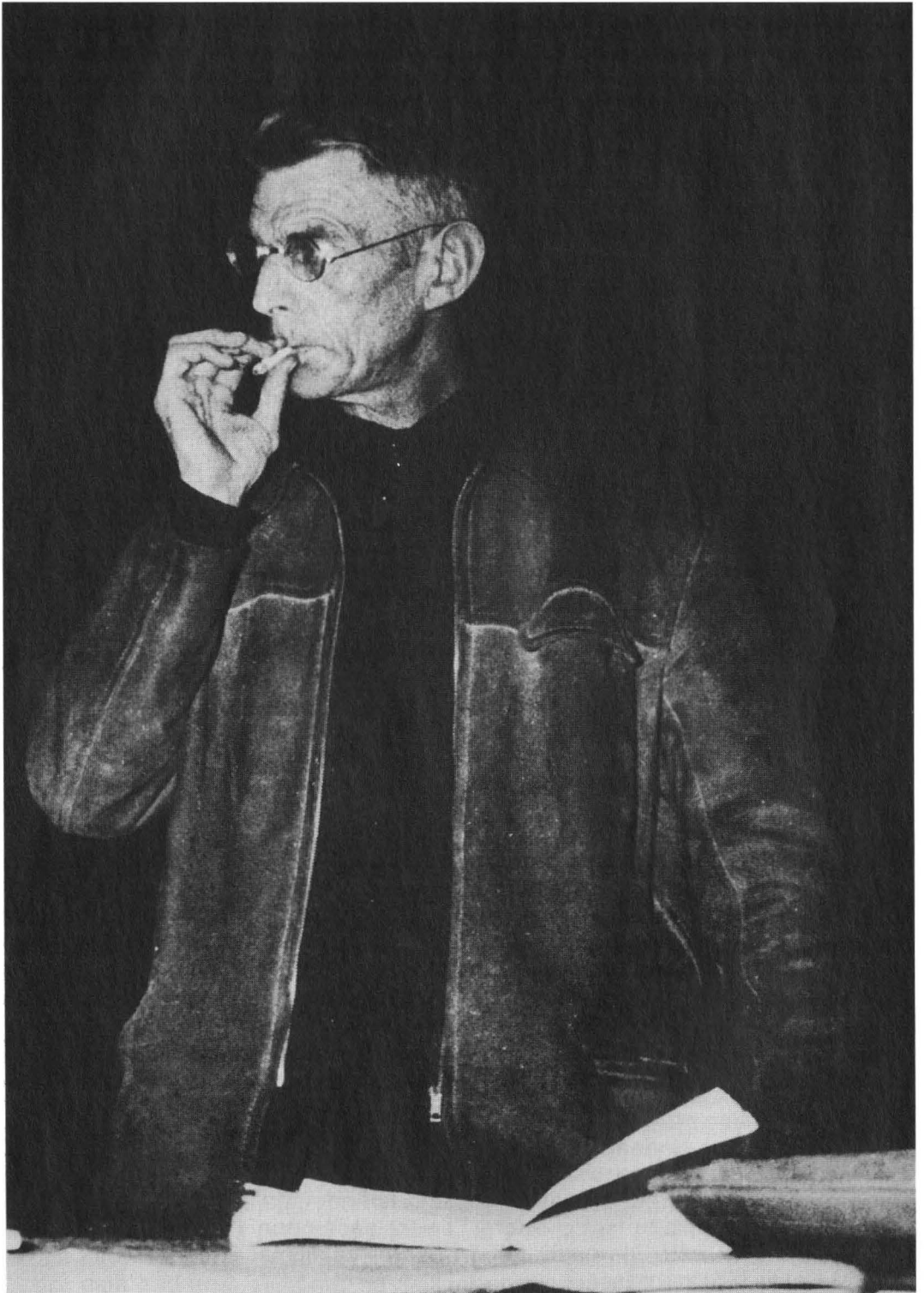
Da capo!

Samuel Barclay Beckett se naște vineri 13 aprilie (certificatul de naștere menționează însă abia data de 13 mai) 1906 la Foxrock, lângă Dublin, într-o familie protestantă. Primește o educație severă la colegiul anglo-irlandez Portora Royal School, frecventat cândva și de Oscar Wilde. Este un elev strălucit, preocupat de limba franceză și de sport (cricket și rugby). Din 1923, urmează cursurile prestigiosului Trinity College al Universității din Dublin. Continuă studiul francezei cu Rudmose-Brown, îl citește cu pasiune pe Dante. Frecventează Abbey Theatre. Primele sejururi în Franța și Italia. În 1928, proaspăt *Bachelor of Arts*, este numit lector de engleză la École Normale Supérieure din Paris. Întâlnește aici o atmosferă liberală, cu totul diferită de cea din țara natală și, fapt notoriu, îl cunoaște pe Joyce, pe atunci deja atins de orbire. Devine prietenul, discipolul și, un timp, secretarul său, ajutându-l să finalizeze *Finnegans Wake*. Participă la o lucrare colectivă despre opera maestrului cu eruditul studiu *Dante... Vico... Bruno... Joyce*. Compune într-o noapte poemul *Whoroscope* și câștigă concursul literar organizat de Nancy Cunard, patroana editurii The Hours Press. Din nou la Dublin, la Trinity College, ca asistent al fostului său profesor de franceză. În 1931, publică un remarcabil eseu despre Proust. Demisionează după un an, abandonând cariera universitară, exasperat de rutina cotidiană, de obligațiile sociale, de climatul vieții irlandeze dominat de teocrație, cenzură morală și literară. Călătorește în Anglia, Germania, Italia. La Paris, ca urmare a valului de xenofobie (după asasinarea președintelui Paul Doumer de către un imigrant rus), Beckett este și el *expulzat* („actele mele nu erau în regulă“). Din nou, fără un ban, la Londra. Apoi iar

În Irlanda, scriind ceea ce se va numi *More Pricks Than Kicks* (*Bande et sarabande*). În 1933, exil londonez, după moartea tatălui său, cu serioase probleme de sănătate (chisturi, aritmie cardiacă), criză morală și financiară profundă. Timp de doi ani, face ședințe de psihoterapie cu Dr. Wilfried Bion. Publică poeme, scrie *Murphy*, primul său roman. Călătorește mult în Europa. Se instalează definitivă la Paris, în 1937. Duce, între Montparnasse și Saint-Germain-des-Près, o existență de Oblomov, după cum remarcă Peggy Guggenheim. Subzistă grație traducerilor, remarcabile. Îl frecventează din nou pe Joyce, îi întâlnește pe Giacometti și Duchamp. Primele texte în franceză: poeme care vor fi publicate după război. Pe 7 ianuarie 1938, incident beckettian *avant la lettre*: este înjunghiat de un *clochard*, lângă o stație de metrou. Întrebat despre motivația gestului său, necunoscutul răspunde laconic: „Nu știu, domnule“. La spital, primește vizita lui Suzanne Dumesnil, viitoarea parteneră, pe viață. Se mută în apartamentul din Rue des Favorits nr. 6. Războiul îl surprinde în Irlanda, în vizită la mama sa. Se întoarce imediat la Paris („Preferam Franța în război Irlandei pe timp de pace“) și se alătură unui grup de rezistență animat de prietenul său, Alfred Péron (care va fi arestat și va muri în 1942, la puțin timp după ieșirea din lagăr). Între timp, Joyce moare în exil, la Zürich. Beckett duce o viață aventuroasă, servind drept agent de legătură până la arestarea membrilor rețelei de către Gestapo. Cuplul Sam–Suzanne reușește să evite la doar câteva minute o „vizită“ întreprinsă de Gestapo. Sunt ajutați de prietenii comuniști ai lui Suzanne, apoi găzduiți un timp de Nathalie Sarraute și se refugiază în cele din urmă în satul Roussillon din Vancluse. Beckett duce aici o banală existență de fermier. Scrie *Watt*, ultimul roman în engleză. După Eliberare, își vizitează mama, apoi revine în Franța, angajându-se ca magaziner și interpret într-un spital militar al Crucii Roșii irlandeze. Se întoarce la Paris și se clustrează în micul său apartament. Începe să scrie în franceză, decizie îndelung analizată de exegeți. Din această perioadă datează: romanul, inedit până în 1970, *Mercier și Camier* (cuplu de veritabili predecesori ai lui Vladimir și Estragon), nuvelele *Expulzatul*, *Calmantul* și *Sfârșitul*. Compune cele treisprezece *Texte pentru neființă*, marcând, astfel, impasul claustrării în camera în care și-a scris, foarte repede, cea mai importantă parte a operei (1946–1950). În septembrie 1950, moare May Beckett. Toți biografiile vor insista asupra raporturilor de iubire–ură (psihiatrul Jacques Lacan le numea *hainamoration*) dintre Beckett și o mamă „foarte severă și exigentă“, rece, puritană, foarte credincioasă, care interzicea exprimarea afecțiunii, deși avea o „legătură foarte puternică“ cu fiul său (cf. J. Knowlson). Relația aceasta traversează rupturi spectaculoase: descoperind scrierile fiului, pe care le consideră obscene, May Beckett îl alungă din casa familială; acceptă greu și demisia lui din funcția de profesor la Trinity College. Foarte atașată de respectabilitatea socială (va refuza să o cunoască pe Suzanne, pentru că nu erau căsătoriți). Pentru mama sa, Sam, mezinul (fratele lui, William Frances Beckett, a murit în 1933), rămâne toată viața un ratat.

În 1953, Beckett are 47 de ani și o vastă producție literară în urma sa. Dacă *Murphy* trece neobservat (stocul intact al editorului londonez fiind chiar bombardat în timpul războiului), *Molloy*, prima parte a trilogiei continuate cu *Malone moare* și *Nenumitul*, este publicată în 1951 de Jérôme Lindon, editorul său, la Editions de Minuit, și salutată de critică. Prima sa încercare în teatru, piesa în trei acte *Eleutheria*, rămâne, din voința sa, inedită (până în 1995). Scrisă dintr-o suflare, între octombrie 1948 și ianuarie 1949, *Așteptându-l pe Godot* este zadarnic plimbată de Suzanne prin teatrele pariziene, până când

ajunge sub ochii lui Roger Blin, directorul Teatrului Gaîte-Montparnasse și prieten al lui Artaud (în 1935, jucase în *Cenci*). Pentru Beckett, sălile pe jumătate goale pe care le fac producțiile acestuia reprezintă o garanție de integritate. Blin va pune, însă, în scenă *Așteptându-l pe Godot* abia atunci când Jean-Marie Serreau îi va oferi aproape defunctul Théâtre Babylone (cu 230 de locuri, situat pe malul stâng al Senei, cel rezervat micilor săli *d'art et d'essai*). Prima reprezentație, la 5 ianuarie 1953, stârnește reacții contradictorii. Jean Anouilh scrie, memorabil, în *Le Figaro*, că a văzut „Cugetările lui Pascal puse în scenă de clownii Fratellini“. Versiunea engleză este publicată în 1954, la New York, iar un an mai târziu are premiera londoneză, la Arts Theatre Club. Drepturile de autor obținute pentru *Godot* îi permit lui Beckett să-și construiască o casă cu etaj pe o colină din Seine-et-Marne, în mijlocul unei grădini cu un mic copac, pe care o înconjoară de un zid înalt, pentru a se putea concentra mai bine. Trăiește, în sfârșit pentru a scrie, mult și aplicat: mai întâi de mână, apoi bate la mașină mai multe ciorne, căutând mereu cuvântul just, expresia precisă, în acord cu gândul său. Un mic cerc de prieteni, pictori și muzicieni, grădinăritul îi întrerup rar lucrul. Compune în engleză, la sugestia BBC, prima piesă radiofonică, *All That Fall* (*Toată această cădere*). În aprilie 1957, are loc la Londra, dar în franceză, premiera cu *Fin de partie* (*Sfârșit de partidă*), în regia lui Roger Blin. Beckett asistă la toate repetițiile de la Royal Court Theatre. În 1961, primește, împreună cu Borges, Premiul Internațional al Editorilor. În același an, se căsătorește cu Suzanne și termină *Oh, les beaux jours*. Are loc, în Germania, premiera operei compuse de Marcel Mihalovici, *Krapp sau ultima bandă*. În 1963, Madeleine Renaud joacă *O, ce zile frumoase* la Veneția, apoi la Odéon-ul parizian, cu Jean-Louis Barrault. În 1964, filmează la New York, la insistențele lui Alan Schneider, după multe ezitări, singura sa operă cinematografică, *Film*, cu Buster Keaton, actor pe care îl apreciază în mod deosebit. Totuși, relațiile dintre cei doi rămân convenționale, ba chiar scenariul i se pare lui Keaton nici prea amuzant, nici prea clar. Corpul acestuia, „codificat“ de un întreg trecut cinematografic, îi apare lui Beckett ideal pentru că exclude orice referință psihologică. Doar astfel poate vizualiza dispariția progresivă a prezenței, imposibilitatea prezenței: Keaton devine un personaj-obiect într-un fals film mut, care stă sub semnul maximei: *Esse est percipi*. Incepe să scrie *Depopulatorul* (un text terminat cinci ani mai târziu, după opt versiuni). În 1969, i se decernează Premiul Nobel. Jérôme Lindon va ridica însă premiul, pentru că Beckett se află în voiaj în Tunisia. Se insinuează deja, perfid, procesul clasicizării autorului în viață: în 1976, Royal Court îi dedică o stagiune cu prilejul aniversării a 70 de ani. În 1982, scrie *Catastrofă*, în onoarea lui Václav Havel, închis pentru delict de opinie. Premiera are loc la Avignon. Compania londoneză San Quentin organizează turneul australian „Beckett directs Beckett“ cu trei montări ale autorului: *Godot*, *Sfârșit de partidă* și *Ultima bandă*. În 1984, Festivalul de la Edinburgh îi este dedicat (spectacole, proiecții, conferințe). Fenomen similar la Madrid, la Teatro del Circulo. În timp ce zgomotul din jurul operei crește, Beckett se retrage discret din scenă. Maurice Nadeau ne dă o imagine asupra acestei reclusiuni cu doi ani înaintea sfârșitului: pe un trotuar, în apropierea Grădinii Luxembourg, Beckett se plimbă cu un pas energetic, mecanic, sacadat, ținându-i pe curioși la distanță. Doi ani mai târziu, moare la fel de discret (pe 22 decembrie 1989!), la câteva luni după Suzane, și este înmormântat, în cadrul celei mai intime ceremonii, în același cimitir Montparnasse.



O operă a dublului

„Am ales să scriu în franceză pentru că franceza este o limbă mai săracă decât engleza“. Prin această faimoasă butadă (probabil apocrifă, totuși citată, printre alții, de Jean-Marie Domenach în conferința „Sentimentul tragicului la Beckett“, la Grenoble, în 1969), Beckett încerca să eludeze unul dintre cele mai comentate momente ale biografiei sale. Oroarea față de stil, refuzul confortului oferit de limba maternă rămân explicații plauzibile în cazul scriitorului. Totuși, odată depășit acest moment de cotitură, opera sa trece o altă probă de unicitate: bilingvismul perfect. Beckett, ca nici un alt scriitor, și-a tradus singur propriile opere, activitate dificilă, cronofagă și mai ales, infidelă. De fapt, fidelitatea față de original presupune, aici, un joc de asemănări și diferențe, un efort susținut de invenție lingvistică (de pildă, pentru franțuzescul *sans*, echivalentul găsit în engleză este insolitul *lesness*). Toate traduceri beckettienne comportă anumite modificări, dar mai mult în sensul suprimării decât al adăugirii.

Faptul că această operă „există în dublu“, „ar trebui să schimbe lectura care i se aplică“, observa Bruno Clément într-un dialog cu Ludovic Janvier, transcris de revista *Europe*, în numărul din iunie–iulie 1993. „Putem considera că atâta timp cât textul nu exista în dubla sa versiune, el nu era terminat. Poetica beckettiană îmi apare, astfel, la modul profund, drept o poetică a dublului. Aș vorbi bucuros despre cuplul franceză/engleză așa cum se vorbește despre cuplul Vladimir/Estragon sau despre cuplul Mercier/Camier. Dar cu această consecință insolită și neașteptată (în cazul bilingvismului), că producerea unui text dublu tulbură precizia frontierelor textului. Oricare ar fi «textul» despre care vorbim, putem oricând să ne trezim spunând că nu vorbim despre adevăratul text sau despre tot textul. «Adevăratul» text nu este celălalt text: el este întotdeauna altundeva.“

Exegeții lui Beckett vor glosa astfel pe marginea unei „poetici a derutei, a amăgirii“ (Bruno Clément), nevoiți să se raporteze continuu la scrieri pentru care „există două versiuni autentice originale, în două limbi diferite“: „... fiecare dintre cele două texte pe care avem posibilitatea să le citim și interogăm constituie un soi de eboșă, de incarnare imperfectă a unei opere ideale pe care orice întreprindere de materializare ar compromite-o definitiv.“ Chiar și în cazul lui *Așteptându-l pe Godot*, „multiplicarea stărilor textului (cele două versiuni, franceză și engleză ale lui Godot îi aparțin lui Beckett; el a participat și la versiunea germană), departe de a da senzația unei ubicuități oarecare, creează mai degrabă condițiile unui «nicăieri» și sfârșește, astfel, prin a atinge, într-un mod neașteptat, această neutralitate, această absență a stilului, pe care își propusese să o atingă.“ (*Opera fără însușiri. Retorica lui Samuel Beckett*, Ed. du Seuil, Paris, 1994)

Un autor al „intervalului fericit“

Beckett a semnat șaisprezece montări ale pieselor sale*, contribuind, poate, ca nici un alt dramaturg, la canonizarea propriei opere. Toți cei care au lucrat cu el, fascinați, au consimțit la acest proces. „Beckett, autor și regizor, este aceeași persoană“, remarca Pierre Chabert. Beckett este, ca regizor, „un monstru de precizie“ confirma, la rândul său, Jean-Marie Serreau. Iar Roger Blin: „Atâta vreme cât marile texte nu au trecut de o perioadă istorică, suntem în serviciul lor. Este cazul lui Sam în epoca noastră.“

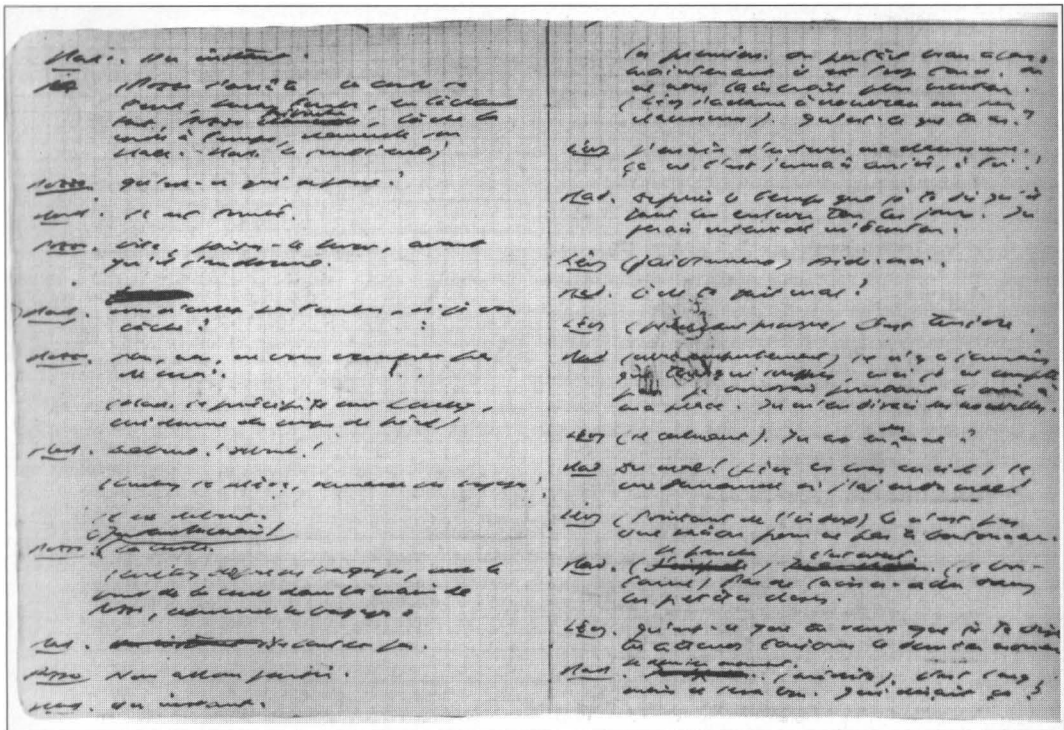
Prin urmare, ne aflăm încă în fața a ceea ce Alan Schneider numea un autor al „intervalului fericit“ (perioada în care mai funcționează dreptul inalienabil al

autorului de a face respectate rezonabil propriile sale intenții)? Se cunosc deja multe cazuri în care Beckett însuși a recurs la toate căile legale pentru a împiedica interpretări prea radicale ale textelor sale (de pildă, împotriva lui Joanne Akailitis, care a intenționat să monteze *Sfârșit de partidă* într-un vagon abandonat din metrourile new-yorkeze, pentru American Repertory Theatre, în 1984).

În impresionanta monografie pe care i-a dedicat-o, James Knowlson evocă atmosfera de fascinație extraordinară, de concentrare extremă din timpul repetițiilor cu Beckett: rigoarea, severitatea față de textul lui *Godot*, pe când îl punea în scenă la Berlin, în 1975; grija extremă pentru forma teatrală, pentru echilibru, ritm și economia gesturilor. Comentând cele 11 carnete de note de regie, păstrate în arhive, Knowlson observă însă că între scrierea pieselor și montarea lor s-au scurs adesea 10, 15 și chiar 20 de ani, așa încât atitudinea autorului față de una sau alta dintre ele a evoluat și ea.

O idee similară poate fi întâlnită la Stanley E. Gontarski, într-un articol dens, *Beckett prin Beckett*, publicat de revista *Europe* (iunie–iulie 1993). La începutul anilor '60, susține acesta, Beckett se implică tot mai mult în regia pieselor sale, iar în cele din urmă, și-o asumă cu totul. „Această evoluție are o dublă consecință: scriitura sa teatrală se modifică și, într-o manieră nu mai puțin hotărâtă, el își regândește scrierile anterioare.[...] Rezultatul este un teatru mai mult static decât activ, și mai mult liric decât dramatic.” Pentru această perioadă, piesa de referință rămâne *Comedie*, din care mișcarea este aproape absentă. În același timp, însă, Beckett se simte dator să intervină și pentru că montările pieselor sale reclamă un nivel tot mai mare de sofisticare și de precizie tehnică (introdusesese deja tehnologia în teatrul său, o dată cu *Ultima bandă*, în 1958). Umbrela care ia foc în *O, ce zile frumoase* dă și astăzi bătaie de cap regizorilor și pompierilor din teatre. Cu atât mai mult proiectorul inchiuzitorial din *Comedie*, care nici nu făcea parte din dotările tehnice ale anilor '60, ducea adesea la soluții de compromis.

Dar adevărata explicație este alta, după cum atestă câteva rânduri către Alan Schneider, pe care îl consilia în legătură cu montarea aceluiași *Play*. „Un text nu este terminat decât după ce a trecut proba repetițiilor”. Beckett însuși va aduce modificări textelor în cursul repetițiilor și îi va avertiza pe alți regizori în legătură cu respectarea lor, dată fiind natura organică a intervențiilor sale și insatisfacția aproape maladivă față de textul publicat (considerat doar o variantă ameliorabilă). În cazul lui *Play*, acestea au fost chiar anunțate public într-o scrisoare a editorului său englez, John Calder, în *Times Literary Supplement*, concluzia firească fiind că „dacă piesa ar fi montată din nou, în alte circumstanțe, multe modificări ar mai putea avea loc.” Astfel de anunțuri au devenit ulterior uzuale, iar „Notele” lui Beckett au fost încorporate în edițiile succesive ale textului. Din 1986, numărul de variante pentru fiecare dintre piesele sale putea lăsa să se înțeleagă că autorul dezavua textul anterior publicat. Nu trebuie omis faptul că Beckett opera revizuirii estetice, nu doar textuale. „Dacă și-a rescris piesele, a făcut-o pentru a le simplifica, pentru a le despuia, a le deteatraliza”, pretinde Stanley E. Gontarski. „Raportul direct cu teatrul a devenit un element crucial al activității sale creatoare. [...] Și-a modelat, deci, operele după criteriile estetice de scriere și de montaj care dăduseră naștere piesei *Comedie*. Reieșea de aici o tentativă de a substitui dialogurilor lungi monoloage, uneori spuse pe un ton uniform. Autorul căuta, de asemenea, să impună imaginea unei scene imobile, făcute din elemente fixe, din *tablouri vivante* care semănau tot mai mult cu sculptura decât cu teatrul în sens tradițional.”



Primele pagini din manuscrisul piesei *Așteptându-l pe Godot*.

Astfel de mărturii fac și mai dificilă reconsiderarea operei beckettienne, la un secol de la nașterea autorului. Punând-o în scenă, fiecare regizor se vede parcă nevoit să semneze, înainte de toate, un pact de fidelitate sau, dimpotrivă, un act de agresiune față de text. El are de ales între o interpretare canonică și una profund eretică. Între a-l situa (în continuare) sau a-l expulza pe autor din „intervalul său fericit“. Un Beckett indiferent ar fi imposibil de conceput.

*Printre altele, premiera versiunii germane a lui ... *Godot*, *Warten auf Godot*, a avut loc în regia sa, la 8 martie 1975, la Schiller Theater din Berlin. Dar prima montare semnificativă a fost *Sfârșit de partidă* (*Endspiel*) în 1967, la același teatru. A mai pus în scenă: *Ultima bandă a lui Krapp*, la Berlin (1969 și 1977); la Paris, cu Jean Martin (1970) și apoi cu Pierre Chabert (1975); *O, ce zile frumoase*, la Berlin (1971), dar și la Royal Court din Londra, cu Billie Whitelaw (1979); *Pas*, cu Billie Whitelaw și Rose Hill, în premieră mondială la Royal Court (1976), apoi cu Delphine Seyrig și Madeleine Renaud, la Théâtre d'Orsay (1978); *Comedie*, la Berlin (1978). Pe lângă spectacolele semnate de el însuși, Beckett a urmărit și participat de aproape și la alte montări. A lucrat mai ales cu Jean-Marie Serreau, Roger Blin, Donald McWhinnie, Anthony Page, Peter Hall, Walter Asmus, Pierre Chabert. Din pricina distanței fizice, n-a participat niciodată direct la montările americane ale lui Alan Schneider, ci numai la turnarea scenariului numit *Film*, la New York. În Franța, principalele decoruri ale pieselor sale au fost concepute de Matias, iar în Anglia de J. Herbert.