

Alain BADIOU

## „Beckett trebuie jucat cât mai poznaș cu putință”

[...] Suntem cu totul împotriva ideii comune potrivit căreia Beckett ar tinde spre un deznodământ nihilist, spre o radicală opacitate a semnificațiilor. Am susținut că deznodământul, atât al scenelor și al vocilor, cât și al prozei, era o metodă îndreptată împotriva divertismentului, al cărei sprijin tot mai important îl reprezenta poetizarea limbajului. Opacitatea ține de faptul că Beckett substituie întrebarea: „cum să numești ceea ce se întâmplă?” întrebării: „care este sensul a ceea ce este?” Or, posibilitatea fericirii este mult mai mare când te concentrezi asupra evenimentului decât atunci când cauți zadarnic sensul existenței.

Suntem convinși că drumul lui Beckett este mai degrabă unul care pleacă de la o credință surdă în predestinare și merge spre examinarea condițiilor posibile ale unei libertăți, oricât de aleatorii ori minime ar fi ele.

Firește, interogația asupra evenimentului este, după cum vom vedea, centrală în *Watt*, care datează din 1942–1943. Însă imensul succes al lui *Așteptându-l pe Godot* (1948), după impasul la care conduce trilogia (*Molloy*, *Malone moare și Nenumitul*), a disimulat acest prim elan. Din aceste opere s-a reținut doar ideea că în ele nu se întâmplă niciodată nimic. Molloy nu își va găsi mama, Moran nu îl va găsi pe Molloy; Malone lungește la nesfârșit poveștile care îi populează agonia, dar moartea tot nu vine; Nenumitul nu are alt principiu decât acela de a continua mereu. Cât despre Godot, bineînțeles, nu putem decât să-l așteptăm, el fiind tocmai promisiunea mereu reînnoită a venirii sale.

[...] Deși Molloy, Malone sau Nenumitul caută și întâlnește și alte ipotetice ființe, ei merg spre propria solitudine. Tonalitatea din *Nenumitul* este complet solipsistă. Fără îndoială, abia în teatru, o dată cu apariția cuplurilor Vladimir–Estragon sau Hamm și Clov, își face apariția pe scenă ceea ce va ocupa, de acum înainte, centrul ficțiunilor beckettiene: cuplul, vocea celuilalt și, în cele din urmă, iubirea.

[...] Teatrul, și în special *Așteptându-l pe Godot*, i-a adus lui Beckett celebritatea. Astăzi, este o piesă clasică, împreună cu *Sfârșit de partidă* și *O, ce zile frumoase*. Totuși, nu se poate spune că natura exactă a acestui teatru este lămurită, nici relația sau lipsa relației între teatru și evoluția prozei pe care a însoțit-o mereu, de vreme ce o piesă precum *Catastrofă* poate fi considerată târzie (1982).

Bineînțeles, temele majore ale operei se regăsesc în teatru, fără excepție: desemnarea locului ființei, [...] evaluarea limitelor limbajului, [...] tortura lui *cogito*, victimă a imperativului dereglat al afirmării, pentru care marele monolog al lui Lucky, din *Așteptându-l pe Godot*, constituie un exemplu perfect, mai ales dacă ne amintim că Lucky nu începe să vorbească decât atunci când Pozzo, trăgându-l de lesă, îi ordonă: „Gândește, porcule!” [...] Evenimentul este, de asemenea, central. El constituie armătura piesei *Așteptându-l pe Godot*, în care se opun două viziuni. Cea a lui Pozzo, pentru care timpul nu există, ceea ce face ca viața să se poată dizolva într-un simplu punct reluat la nesfârșit, identic cu el însuși. [...] Cea a lui Vladimir, care nu va renunța niciodată la ipoteza venirii lui Godot, cezură a timpului

și constituire a unui sens, astfel încât datoria omenirii este aceea de a respecta o nesigură, dar imperativă convocare. [...]

Problema celorlalți este, evident, dezbătută pe scenă fără încetare, fie ca urmare a unei întâlniri (Vladimir și Estragon, întâlnindu-i pe Pozzo și Lucky, încearcă să evite, vorbindu-le, „să fie din nou singuri, în mijlocul singurătăților“); fie că formula aparentă a monologului, precum în *O, ce zile frumoase*, presupune un interlocutor, un altul căruia să-i parvină vocea și care să răspundă, eventual; fie că, așa cum se întâmplă în *Comediul Play*, în care personajele (două femei și un bărbat) sunt îngropați până la gât în urne, nu este vorba decât despre legăturile lor, devenite subiect etern a relatărilor stereotipe pe care le produc, împrumutate, până și în stil, din repertoriul boulevardier al încornorațiilor.

[...] Cât despre iubire, concepută ca acel lucru de care sunt capabili un „călău“ și o „victimă“, ea este subiectul majorității pieselor, și trebuie să remarcăm înainte de toate că perechea sau cuplul reprezintă unitatea lor de bază. Willie și Winnie în *O, ce zile frumoase*, Hamm și Clov, flancați de Nagg și Nell, în *Sfârșit de partidă*, Vladimir și Estragon în *Așteptându-l pe Godot...* Până și Krapp formează un duo cu banda magnetică, în care propriul său trecut face cuplu cu el.

Aici stă poate, în plus, originalitatea teatrului lui Beckett. Nu există teatru decât atâta timp cât există dialog, disensiune și controversă între două personaje, iar metoda ascetică a lui Beckett restrânge teatralitatea la efectele posibile ale Cuplului. Exhibarea resurselor nelimitate ale unui cuplu, chiar atunci când acesta e îmbătrânit, searbăd, aproape dușmănos, captarea verbală a tuturor consecințelor dualității: iată procedeele teatrale ale lui Beckett. Dacă acești duetiști au fost adesea asimilați clovnilor este tocmai pentru că nici la circ nu ne preocupă situațiile sau intriga, expoziția sau deznoământul, ci un inventar imediat, extrem de fizic, de figuri extreme ale dualității (al cărei simbol se găsește în opoziția dintre August și clovnul alb). Această imediatețe fizică este evidentă în teatrul lui Beckett, în care didascaliile descriind posturi și gesturi ale personajelor ocupă la fel de mult, dacă nu mai mult, loc decât textul propriu-zis. Să nu uităm, de altfel, că Beckett a fost întotdeauna tentat de mimodramă, după cum o dovedește al său *Act fără cuvinte* (1957).

Din acest punct de vedere, Beckett este, indiscutabil, singurul mare scriitor al acestui secol, care se situează într-o tradiție majoră a teatrului comic: cupluri contrastante, costume decalate (fals „nobile“, pălării-melon etc.), suită de numere mai degrabă decât dezvoltare a unei intrigi, trivialități, injurii și scatologie, parodie a limbajului elevat, în special a limbajului filosofic, indiferență față de verosimil și, mai ales, încăpățânarea personajelor de a persevera în existența lor, de a susține cu orice chip un principiu al dorinței, o forță vitală, pe care circumstanțele par în orice moment să o facă ilegală sau imposibilă.

Handicapul nu este o metaforă patetică a condiției umane. Teatrul comic colcăie de orbi libidinoși, de bătrâni impotenți hotărâți să-și urmeze pasiunile, de servitori-sclavi rușiți în bătaie, dar triumfători, de tineri stupizi, de schilози megalomani... În această moștenire carnavalescă trebuie situată Winnie, îngropată aproape până la gât, dar exaltând ziua atât de frumoasă, sau Hamm, orb, paralic și răutăcios, care își joacă până la capăt, avid, fără nici o slăbiciune, partida îndoielnică, sau cuplul Vladimir–Estragon, pe care orice nimic îl distrează și îl reanimă, etern capabili cum sunt de a se afla „la întâlnire“.

Beckett trebuie jucat cât mai poznaș cu puțință, potrivit varietății constante a tipurilor teatrale moștenite; numai atunci vom descoperi adevărata finalitate a

R. Blin, S. Beckett și J.-L. Barrault în timpul unei repetiții cu *O, ce zile frumoase*,  
Odéon – Théâtre de France, 1963.



comicalui, care nu este nici simbol, nici metafizică deghizată, cu atât mai puțin deriziune, ci iubire puternică pentru încăpățânarea omului, pentru inepuizabila lui dorință, pentru umanitatea redusă la perfidia și îndărătnicia ei. Personajele lui Beckett sunt acești anonimi ai efortului continuu pe care comicalul îi face în egală măsură interșanjabili și nesubstituibili. Aici stă sensul tiradei exaltate a lui Vladimir: „Doar nu e nevoie de noi în fiecare zi. La drept vorbind, nici nu e neapărată nevoie de noi. Și alții ar putea să facă treaba la fel de bine, dacă nu și mai bine chiar. Strigătul pe care l-am auzit adineauri se adresa mai degrabă întregii omeniri. Dar aici, în clipa de față, noi suntem omenirea, chit că ne place asta sau nu“.

Pe scenă, incarnată de cupluri care joacă în doi, spre amuzamentul tuturor, toate ipostazele umanității vizibile, avem tot acest *aici și acum* care clarifică, autorizând gândirea să înțeleagă că nu are nici o importanță cine al cui egal este.

Firește că nu vom ști „cine“ este Godot, ajunge că acesta reprezintă încăpățânarea tuturor de a dori ca ceva să se întâmple. Când, totuși, Pozzo întreabă: „Cine sunteți voi?“, înțelegem imediat, în filiația lui Aristofan și a lui Plaut, a lui Molière și Goldoni, dar și a lui Chaplin, că Vladimir răspunde (ceea ce – notează Beckett în didascalii – provoacă o tăcere): „Suntem oameni“.

Fragmente din *Beckett. L'incroyable désir*, Hachette, Paris, 1995.

Traducere din limba franceză de *Andreea DUMITRU*

(Citatele din *Așteptându-l pe Godot* respectă traducerea lui Gellu Naum)