

## MUZICA ÎN ARTA LUI SAMUEL BECKETT

(o perspectivă teoretică via *Fin de partie*, operă într-un act de György Kurtág)

Ștefan Roman

DOI 10.46522/CT.2022.01-02.09

### Abstract

*Music in the Art of Samuel Beckett*

In November 2018, the premiere of the opera *Fin de partie* by György Kurtág took place at the Scala theater in Milan. On a stage with a rather conservative and traditional reputation, the performance based on Samuel Beckett's libretto invites an exploration of the musicality of this modernist playwright. Often, in his correspondence, Beckett resorts to a critical, aesthetic reading of the concerts he heard. Being also a quite appreciated pianist (in non-professional circles), we can realize the importance that music had in shaping both his aesthetics and his dramaturgical constructions. This essay aims to explore the "musical details" present in Beckett's work, aiming at a reconstitution, even if not complete, of the theatrical expression of the musicality of his texts. The possibilities of staging them were fulfilled by countless compositions, or musical works, including Kurtág's work, *Fin de partie*, which we will mainly deal with and from which we will actually start in our research.

### Keywords:

*Samuel Beckett, "Fin de partie", aesthetics, music, opera*

În 1931 Beckett scria monografia despre Proust. În acest eseu putem identifica unele din afirmațiile lui Schopenhauer despre muzică. Beckett se referă explicit la unele dintre acestea, de exemplu atunci când spune că muzica se separă de celelalte arte, care sunt doar o reproducere a Ideilor, pe câtă vreme muzica este Ideea însăși<sup>1</sup>. „De aceea influența muzicii este mai puternică și mai pătrunzătoare decât a celorlalte arte; acestea nu exprimă decât umbra, pe când ea vorbește despre ființă“, scrie Schopenhauer în *Lumea ca voință și reprezentare*<sup>2</sup>.

Și în scrisoarea către Axel Kaun (9 iulie 1937), cunoscută drept *scrisoarea germană*, Beckett își face cunoscute mai multe din ideile sale estetice. O caracteristică a acestor explorări estetice se referă la articularea unei „literaturi a necuvântului“, o literatură încă nescrisă, dar care are drept ideal sabotarea limbajului. Limbajul, pentru Beckett, e doar un vâl care trebuie smuls pentru a ajunge la acea tăcere sau muzică care stă la baza a tot și a toate („des Allem zu Grunde liegenden“<sup>3</sup>). Într-un fel, e o despărțire estetică de Joyce, mentorul său, a cărui „apoteoză a cuvântului“ nu-i mai satisface nesațul pulsivității sale literare. Desigur, avem aici și un ecou al misticilor spanioli (Teresa d'Avila, Sf. Ioan al Crucii), dar și o influență certă a criticii limbajului lansată de Fritz Mauthner. Acesta credita teoria că nimic din ființa noastră nu este reductibil la limbaj, nici la gândire, ceea ce îl apropie periculos de mult, desigur, dintr-o perspectivă cu totul inversată, de atitudinea religioasă mistică. De altfel, Mauthner și numește atitudinea sa față de limbaj o „mistică fără Dumnezeu“ (*gottlose Mystik*).

Cum rămâne însă cu reprezentarea *de facto* a acestei situații pe care Beckett o are în vedere, ținând cont că tot materialul pe care îl au scriitorii sunt tocmai cuvintele? În acest sens, Beckett percepe o disonanță a mijloacelor literare, a uzajului lor distructiv, pentru a se *instrui în tăcere*, ca deziderat ultim. Acea



1. V. Samuel Beckett, *Proust*, New York, Grove Press, 1978, p. 71.

2. Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. 1, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, prosligion și cronologie de Anton Adămuț, Iași, Editura Moldova, 1995, p. 435.

3. Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck (coord.), *The Letters of Samuel Beckett*, vol. I: 1929-1940, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 515.

tăcere pe care naratorul din trilogie o numește „a mea, cea care dăinuie”<sup>44</sup> și aceeași pe care Molloy o sesizează/înțelege atunci când uită cine e și nu doar atât, când „uită să fie”<sup>45</sup>.

În *Words and Music*, o piesă pentru radio scrisă în 1961, avem un dialog dintre, cum foarte clar indică titlul, cuvinte și muzică. Ele apar ca personaje, iar primul *verbatuum* al Cuvintelor, după un foarte scurt intro al orchestrei, este acesta: Cât timp vom mai fi zăvorâte aici în întuneric? Nu este tocmai o declarație de dragoste, o tânjire după Muzică, căci imediat apare replica ce instituie o distanță protectoare, sanitară în ultimă instanță: „Cu tine!”<sup>46</sup>. O binevenită înfoiere a Cuvintelor și în același timp o punere la respect a Muzicii. Cele două entități-personaje se sâcăie reciproc. Words proclamă o temă, sub ale cărei auspicii vor evolua în această încheștare cu Music, anume indiferența. Un al treilea personaj intră în scenă (se face auzit), sub a cărui autoritate se află atât Words, cât și Music. Numele lui este Croack. Croack desemnează cu apelativul Bob Muzica, respectiv cu Joe, Cuvintele. În fine, insistă pe împăcarea lor („Be friends!”), ieșirea din bosumflare și dispreț reciproc, propunând ca temă iubirea. Avem deci un prim sens al acestui al treilea personaj, *terzo pacificatorum*, cel care invită la șlefuirea asperităților și domesticirea contrariilor. Curând însă instinctele celor doi ies la iveală. Joe lălăie neconvingător câteva banalități pe noua temă, în timp ce Bob instruește didactic-zadarnic o notă (la) care e falsată. Asta dacă nu se revoltă fonon prin bătăi violente cu bastonul pe o suprafață tare. Acum e timpul ca și Croack să-și arate o nouă față, *terzo bellicum*: „Love, dogs! Together, dogs!”<sup>47</sup>. Cei doi sunt ca doi gladiatori ce evoluează într-un spectacol sângeros la instigarea unui stăpân (Joe i se adresează cu „my Lord”). Croack e când *benevolente personae* (Cârâilă), când un *male* (Croială) pus pe cafeală.



4. Samuel Beckett, *Opere*, vol. 3: *Molloy*; *Malone murind*; *Nenumitul*, traducere din limba franceză de Gabriela Abăluță, Constantin Abăluță și Ileana Cantuniari, Iași, Polirom, 2011, p. 435.

5. *Ibidem*, p. 50.

6. Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber & Faber, 2006, p. 287.

7. *Ibidem*, p. 289.

În *Words and Music* e investigată anevoioasa relație dintre sunet și tăcere, dintre muzică și cuvinte. Sunetul, odată produs, e *înghițit* de hăul în care începe să se risipească și, ca să folosim o simbolistică de doftori, el se stinge de îndată ce nu mai e ținut artificial în viață de aparate (folosirea pedalei la pian, a legato-ului de prelungire, a arcușului în ambele direcții etc.). Inevitabil, producând sunetul, te situezi la butoanele de pe pupitrul de comandă unde se află cele două extreme: viața și moartea. Să susții sunetul înseamnă să te revolți. La concertele de la filarmonică suntem atrași de ultimele acorduri care fac loc unei tăceri înțelese ca un ultim moment de expresivitate, deținând în pulsiunea ei (ce se vrea eternă) toate trăirile afective acumulate până atunci. Iată care sunt intuițiile despre efemeritatea sunetului și despre relația dintre cele două extreme de la înălțimea înțelegerii unui muzician ca David Barenboim: „Sunetul... nu este un obiect, precum un scaun, să zicem, pe care îl poți lăsa într-o cameră goală ca mai apoi să-l găsești neschimbat, exact în acea poziție. Sunetul nu rămâne în această lume. Ci se evaporează în tăcere. El nu este străin de tăcere, el nu există de la sine, ci are o relație permanentă, constantă și inevitabilă cu tăcerea. Prin urmare, prima notă nu este începutul – ea vine din tăcerea care o precedă”<sup>8</sup>.

Natura muzicală a textelor beckettienne e un fapt care nu mai are nevoie de nicio demonstrație. Ca actor, jucând monodrama *Molloy*, am resimțit importanța secvențelor muzicale care se impuneau într-o replică sau alta. Frazarea impunea uneori de la sine un anumit ritm, o anumită cadență sau intensitate. Se ajungea (în unele momente) aproape la o psalmodiere a textului care, deși nu cântat, prelua ceva din sacralitatea incantațiilor. Muzicalitatea lui intrinsecă pare să excludă orice adaos componistic. Textele lui Beckett sunt deja compoziții, cantonate într-un univers ermetic caracterizat de rafinament și desăvârșire stilistică. Însuși vocabularul literar e împrumutat din muzică. Beckett își numea piesa *Quad* drept o fugă statică. Apoi, în romanul *Vis cu femei frumoase*



8. David Barenboim, *Everything is Connected. The Power of Music*, Brand, George Weidenfeld Nicholson, 2008, p. 9.

și nu prea, referințele muzicale acoperă o gamă largă: digresiunile sunt numite *cadenza*, anumitor pasaje reluate li se impune notația *da capo*, șoaptelor li se indică intensitatea *pianissimo*, alte pasaje sunt *orchestrate*, iar personajele evoluează ca într-un *duo* sau *tutti*. Romanul *Watt* conține chiar două compoziții semnate de Beckett însuși. Prima, un *lamento* pe patru voci (soprană, alto, tenor și bas), e redată pe partitură; a doua se folosește de serialismul dodecafonic. Aici avem un hilar și umoristic *concerto* al celor trei braște cu orăcăitul lor specific – Oac! Oec! și Oic!, iar intervalele dintre ele sunt disonante: 1, 9, 17, 25 etc.; 1, 6, 11, 16 etc.; 1, 4, 7, 10 etc.

Watt, despre care ni se spune că e în „căutarea tihnei“, meditează la „Tomeța lui Tom, Dickeța lui Dick, Harryneța lui Harry“. Dar nu este interesat de aspectul particular al ființei, ci de cel general, care le include pe toate acestea, anume Tomeța lor, Dickeța lor, Harryneța lor. Pentru a complica lucrurile, el este interesat doar de esențele temporale, „de Tomeța lor [...] dintr-un anumit moment, a Tomeții lor de atunci“<sup>9</sup>. Avem așadar un *quidditas* temporal, pe filieră scolastică. (Știm că Beckett, în cearta nominalism vs. realism, se poziționează în favoarea celui din urmă.) Într-un asemenea moment își amintește Watt (what?/ce? este *quid* în latină) de orăcăielile broștelor. Ele încep împreună, apoi, la intervale diferite (aici terță, cvintă, octavă) ajung din nou, ca într-o serialitate muzicală, la a orăcăi împreună în același timp. Aceeași ritmicitate matematică apare și în episodul pietrelor supte de Molloy. Doar că aici avem o evidentă parodiare a serialismului, prezentă de altfel și în cântecul broștelor.

Calitatea sonoră a textelor beckettienne e atestată și de prezența mai multor semne, indicații foarte clare ale esteticii autorului. Astfel, partea întâi a trilogiei e o lungă sonatină a cadavrelor (*Molloy*, p. 32), titlul *More pricks than kicks* a fost tradus în franceză *Bande et sarabande*, cu aluzie la dansul și muzica medievală. Apoi, avem referința la piesa *Sfârșit de partidă* ca la o cântată pentru două voci sau de pildă acea indicație



9. Samuel Beckett, *Opere*, vol. 2: *Murphy. Watt. Vis cu femei frumoase și nu prea*, traducere de Ileana Cantunari și Veronica Niculescu, Iași, Polirom, 2010, p. 298.

rostită de Beckett actorilor germani de la Schiller-Theater din Berlin, unde o regiza: „Piesa e plină de ecouri și fiecare își răspund unul altuia. E ca o partitură muzicală“.

Poemele sale din ciclul *Enueg* (I, II) cât și *Serena* (I, II, III) sunt asemeni unor *cantos* în care Beckett strecoară multe aluzii la prima lui iubire (Peggy Sinclair, moartă de tuberculoză). *Enuig* (*ennui*) ca și serenada, erau genuri ale poeziei lirice practicate de trubadurii provensali, care se acompaniau de muzică. În acestea, ei își cântau iubirea pe care o dedicau femeii ideale, *donna angelicata*<sup>10</sup>.

Beckett, după cum atestă mai multe mărturii, atunci când își corecta lucrările le citea cu voce tare și chiar le cânta pentru a le racorda la „sunetele fundamentale“ („My work is about a matter of fundamental sounds“.). De asemenea, când își regiza piesele, ținea repetiții separate pentru tonalitatea și ritmul în care voia ca ele să fie jucate. A adus la un moment dat în teatru și un metronom, pe care l-a pus în mișcare, spunându-i Brendei Bruce, actrița care o juca pe Winny din *O, ce zile frumoase*, „Ăsta-i ritmul pe care-l vreau“<sup>11</sup>. Explorarea structurilor ritmice și sonore era adesea pentru el mai importantă decât acțiunea propriu-zisă sau psihologia personajelor, pentru care actorii își fac de regulă atât de multe griji.

În spectacolul *Molloy* (scenariu și interpretare proprie), am propus la un moment dat regizorului ca personajul să cânte la bicicletă. Spițele mi se păreau potrivite pentru așa ceva. Era o reminiscență, desigur, din performance-ul muzical al lui Frank Zappa. Detaliile tehnice nu ne-au permis până la urmă acest lucru, dar am luat în considerare soneriile metalice, trei la număr, de pe ghidonul bicicletei (în roman, de altfel, se sugerează acest moment muzical; în plus, Molloy mai deține și un corn de vânătoare, un *Irish horn*, în care suflă, dar pe care îl folosește și ca instrument de percuție – *Molloy*, p. 92).



10. Legăturile lui Beckett cu poezia medievală și renașcentistă ar necesita o investigație separată. Merită să notăm în acest sens prețuirea pe care o acorda *secvențelor* lui Adam de Saint-Victor, scrise într-o latină mistică, după cum s-a spus deseori.

11. James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 2006, p. 523.

În piesa pentru radio *Words and Music* nu există partitură pentru personajul Muzica. A fost compusă de Morton Feldman (pentru doi actori, două flaute, vibrafon, pian, vioară, violă și violoncel). Chiar Beckett i-a solicitat-o. Se pare că a fost impresionat de o compoziție anterioară, denumită operă pentru soprană și orchestră într-un singur act, având la bază un alt text de-al său, *nici*. De fapt, *nici* a fost scris ca un *libretto*. Este singurul text a lui Beckett scris special pentru a fi pus pe muzică. „Încoace și încolo în umbră din umbra lăuntrică spre cea exterioară“ este intro-ul acestui text pe care soprana îl cântă sacadat, silabisit pe alocuri, pe aceeași notă, susținând o oscilație între „două refugii luminate“, anume „impenetrabilul sine“ și „impenetrabilul nesine“. Cele două teritorii sunt bariere de sunet, întocmai ca imaginea din text în care regăsim niște uși care, odată ce te apropii, se închid ușor și, odată ce te depărtezi de ele, se deschid iarăși. Intervenția sopranei instaurează un spațiu acustic al liminalității, al granițelor, care ne face să ne gândim la clar-obscurul atât de invocat de Beckett. Preferințele lui către tehnica clar-obscurului (Rembrandt, Caravaggio, Francisco de Zurbarán) sunt evidente și în acest text căruia muzica lui Feldman îi captează pe deplin înțelesurile cele mai adânci. „Dacă ar fi doar întunericul și lumina“, afirmă Beckett într-un interviu din *Nouvelles Littéraires*, „totul ar fi pe deplin lămurit... Când le avem pe amândouă, ne trezim cu inexplicabilul“<sup>12</sup>. Și, ca să ducem mai departe expozițiunea noastră am putea întreba: când, ca posibili subiecți într-o pânză ca bunăoară *Fuga în Egipt* a lui Adam Elsheimer (c. 1609), am fi expuși în lumină sau adăpostiți de întuneric? Sau, mai degrabă, cât din ființa noastră ar fi tulburată (întunecată) de dilemele ezitării, luminată de licăririle credinței?

Compoziția lui Feldman redă foarte bine această tensiune a unui etern „chemat înainte și înapoi și respins“, pe care libretul din *nici* îl consemnează. Așa-zisa monotonie a sunețelor nu face decât să graveze dintr-un *înainte* într-un *înapoi* („to and fro“), amintindu-ne că „lumina și întunericul sunt



12. L. Graver, R. Federman (coord.), *The Critical Heritage of Samuel Beckett*, London, Taylor & Francis, 2005, p. 240.

continue, nu distincte<sup>13</sup>. Ultima parte a operei se transformă într-o agonie, susținută de notele înalte cântate de soprană, ce uneori par icnete, alteori lamentouri patetice sau adevărate țipete de groază, răvășite de dorința de a nu mai pendula între cele două spații („refugii luminate“) sonore.

Se cuvine spus că textele lui Beckett au atras atenția mai multor compozitori. Nu întotdeauna fericite, colaborările au produs totuși opere însemnate, cum sunt de de pildă mai sus menționatele compoziții ale lui Feldman. De notat și lucrarea lui Heinz Holliger după *Nu eu*, o compoziție pentru soprană. În timp ce ea cântă, se aud reluate replicile (cântate sau vorbite) de mai înainte, acestea fiind înregistrate pe o bandă de magnetofon. Se crează astfel un efect ce dă și mai mult impresia de pierdere a identității, dar și de căutare a ei, temă centrală în piesa lui Beckett.

*Cântecul broaștelor* de care am vorbit mai sus se pare că a preocupat imaginația lui Roger Reynolds, care l-a inclus într-un ciclu mai amplu (*A Merciful Coincidence*) care explora dispunerea serială din romanul *Watt*. Și multe alte piese muzicale s-au născocit din textele lui Beckett, iar unele au fost chiar comandate de către dramaturg.

Iar alte opere sunt chiar *opere*. Privitor la acest aspect, e uimitoare o afirmație a lui Beckett, care spune lucrurilor pe șleau: „Nu-mi place opera. Nu-mi place ca cuvintele mele să fie puse pe muzică“<sup>14</sup>. Dacă citim cu atenție, acestea sunt ideile preluate din Schopenhauer (însă distorsionate, după cum vom vedea). Muzica, spune filozoful german, nu exprimă fenomenul (bucuria, tristețea, înfricoșarea, încântarea etc.) ci, ca esență intimă, este însăși fenomenul în mod abstract. De aceea, ne și vine foarte ușor să o înțelegem, să ne raportăm la ea. Vorbindu-ne direct, muzica trezește în imaginația noastră dorința de a da o înfățișare acestei „lumi de spirite, invizibilă și totuși atât de însuflețită“. Mai departe, el vorbește de o paradigmă analoagă lumii spiritului trezit de experiența muzicii, adică de o lume reală. După Schopenhauer, aceasta ar fi



13. Adrian Papahagi, *Shakespeare interpretat de [...]: Titus Andronicus, Hamlet*, Iași, Polirom, 2021, p. 85.

14. James Knowlson, *Damned to Fame...*, ed. cit., p. 657.



originea *cântecului pe cuvinte* și a operei, atenționând asupra raportului de subordonare a textului sau a *libretto*-ului față de muzică, în caz contrar transformând-o pe aceasta într-un „simplu mijloc de expresie“. Dacă cineva s-ar preta la o asemenea inversare ar da dovadă, spune Schopenhauer, de o enormă prostie. Concluzia lui este că dacă muzica „ar depune eforturi prea mari pentru a se adapta cuvintelor [...], ea ar avea pretenția să vorbească într-un limbaj care nu îi aparține“<sup>15</sup>.

Acestea sunt ideile pe care Beckett, în eseul său din 1931, despre Proust, le preia din *Lumea ca voință și reprezentare*. Doar că Schopenhauer nu este reticent vizavi de operă, spune doar că trebuie să persiste raportul de subordonare. Raționamentul din Proust e următorul: dacă muzica e însăși Ideea, arta cea mai imaterială, atunci *opera* alterează hidos imaterialitatea prin aceea că obligă ascultătorul (și privitorul) de operă s-o distorsioneze – el nefiind decât un subiect impur care insistă totuși să întrupeze Ideea în paradigma lui de realitate. Și Beckett conchide: „cuvintele unui *libretto* sunt pentru fraza muzicală ceea ce este Columna Vendôme pentru ideea de orizontală“<sup>16</sup>.

Și poate datorită acestor considerații estetice a ajuns Beckett la principiul netrănsării genurilor. În virtutea acestuia a refuzat cererea lui Ingmar Bergman de a face un film după două dintre piesele sale pentru radio, *All That Fall* și *Embers*. Zicala de controlor recalcitrant i se potrivea de minune: „*All That Fall* este un text pentru radio. Un text pentru voce, așadar, nu pentru corpuri aflate pe scenă. [...] Sunt în totală opoziție cu orice formă de adaptare a acestui text pentru teatru. Nu e mai mult pentru teatru decât e *Sfârșit de partidă* pentru radio. Să pui în scenă *All that Fall* înseamnă s-o ucizi“<sup>17</sup>. Cu toate acestea, vedem că principiul își va fi epuizat interdicția, poate și datorită excelentelor adaptări scenice după povestirea *Depopulatorul* (Mabou Mines, muzica Philip Glass); filmice (*Not I, Quad*) și, cum am văzut, muzicale.

Un alt compozitor interesat de universul muzical beckettian e și György Kurtág. Născut în Lugoj, studiază compoziția



15. Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, ed. cit., p. 441.

16. Samuel Beckett, *Proust*, New York, Grove Press, 1978, p. 71.

17. James Knowlson, *Damned to Fame*, ed. cit., p. 525.

la Budapesta, apoi, după revoluția reprimată din 1956 din Ungaria emigrează la Paris, la nici 30 de ani. György Ligeti, prietenul său (și alt mare compozitor) îi sugerează să meargă la teatru să vadă spectacolul lui Beckett, *En attendant Godot*. Nu reușește să ajungă la premiera lui Roger Blin, în schimb, un an mai târziu, e în sală urmărind *Fin de partie*. Chiar dacă nu vorbea franceza la acea dată (și poate tocmai de aceea), a fost cucerit de arhitectonica muzicală a piesei.

Kurtág a compus prima oară după un text de Beckett în 1990, doar la câteva luni după moartea dramaturgului. Libretul îl constituie ultimul poem scris de Beckett, *What is the word* (1989). Lucrarea (scrisă inițial pentru soprană și pian, op. 30a) a fost rescrisă un an mai târziu cu partituri în plus pentru orchestră de cameră și cor (op. 30b). De asemenea, includea și părți recitative pentru o actriță. E interesant că există un fir invizibil ce leagă cele două lucrări, a dramaturgului și a compozitorului. În timpul scrierii poemului, Beckett (având deja o vârstă înaintată și în urma unei căzături zdravene) uita cuvintele și încerca să-și amintească ce scrisese anterior. *What is the Word* e și o mărturie a unui om care se luptă cu afazia. Kurtág, pe de altă parte, a dedicat partea recitativă din lucrarea sa actriței Ildikó Monyók, care de asemenea suferea de tulburări afazice, în urma unui accident de mașină. În contextul procesului recuperării se pare că i-a dedicat Kurtág actriței partea recitativă.

... *pas à pas – nulle part...* (op. 36) e o altă compoziție după texte de Beckett. Libretto-ul conține de astă dată pasaje din seria poemelor *Mirlitonnades* (ce ar avea înțelesul de *litanii*), precum și transcrierile lui Beckett după maximele lui Sébastien de Chamfort. Compoziția e un ciclu de cântece pentru trio de coarde, percuție și bariton.

Timp de aproape 8 ani, Kurtág a lucrat la prima sa operă și, în sfârșit, în noiembrie 2018 avea loc la teatrul Scala din Milano premiera operei *Fin de partie*. Pe o scenă cu o reputație mai degrabă conservatoare și tradițională, spectacolul după libretul lui Samuel Beckett invită la o explorare a muzicalității acestui dramaturg modernist. Kurtág a ales ca prolog pentru această operă un poem scris de Beckett în 1976, *Rondeley*, care este cântat de o soprană. Compus inițial ca un solo pentru soprană, Kurtág l-a păstrat ca prolog pentru *Fin de*

*partie*. S-a dovedit a fi o alegere perfectă. Circularitatea acțiunilor din *Fin de partie* este prin urmare extrem de rafinat introdusă de această poezie, care este de fapt un rondel. Prologul aduce în prim-plan modelul spiralei, o repetitivitate ce devine sufocantă, dar care exprimă atât de concis preocupările estetice ale lui Beckett („scrisul nu este despre *ceva*, ci chiar este acel *ceva*“).

Imediat după prolog avem pantomima lui Clov. Aspirațiile de dramaturg ale compozitorului<sup>18</sup> sunt reliefate de folosirea contrapunctului. Lipsit de dialog, momentul e și grotesc, dar și elegiac. Clov, în stângăciile sale în jocul cu scara, se agită pe scenă, se scarpină în fund (detaliu ce nu apare în textul original) ca un Caliban rătăcit printre pubelele unde dorm Nagg și Nell. Dar chiar înainte de ridicarea cortinei, așadar între prolog și pantomimă, avem un bizar moment când orchestra *îngână* un cântecel, ridicol în simplitatea lui și aproape lipsit de armonie (eșuat, ar spune Beckett). Scurtul cântecel (durează mai puțin de un minut) e o reluare a unei compoziții din vremea studenției pe care a prezentat-o la cursul de compoziție al lui Ferenc Farkas. Vag cu o temă folclorică maghiară, în spectacolul de la La Scala se aud niște acoderoane...

Kurtag își amintește că atât el, cât și profesorul său au căzut de acord că acel cântec e prost și că exercițiul a fost ratat. Și totuși îl întâlnim în opera *Fin de partie*. Să fie oare un motiv al timpului, atât de prezent în scrierea lui Beckett, al sfârșitului care schimbă percepția noastră despre trecut, trecându-l prin sitele schimbătoarelor afecte? E în fond aici o funcție metadramatică pe care Kurtag o împlinește prin muzică.

Virtuozitatea limbajelor lui Beckett și Kurtág se intersectează prin aceea că la amândoi fiecare detaliu este redus în căutarea unei esențializări maxime. Arta amândurora cred că



18. Dintr-o mărturisire a lui Kurtág aflăm că „odată (nu-mi aduc aminte când) mai multe scene au țâșnit pur și simplu din mine, fără vreo explicație. A durat cam trei zile. Până atunci nu-mi venise ideea să scriu teatru. E drept că nici după aceea. Aștept ca o similară țâșnire să aibă loc înainte să scriu o *operă*“, în Bálint András Varga (coord.), *György Kurtág. Three Interviews and Ligeti Homages*, Rochester, New York, University of Rochester Press, 2009, pp. 74-75.

frapează prin nevoia aproape convulsivă de a scăpa de convențional, prin fermitatea cu care suferința este acceptată, estetic firește, pentru a intensifica și ascuți conștiința, acea conștiință care sapă neîntrerupt în interiorul ființei, către acel eu atât de străin, atât de aproape.

Și ce ar întruchipa mai mult această tânjire după Ideal decât începutul ariei lui Ottone din opera *L'incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi: „E pur'io torno qui, qual linea al centro./ Qual foco a sfera e qual ruscello al mare“ („Și totuși mă întorc aici. Pur. Ca linia spre centru/ Ca flacăra la foc, ca un pârâu la mare“).

### **Bibliografie:**

- BÁLINT András Varga (coord.), *György Kurtág: Three Interviews and Ligeti Homages*, Rochester, New York, University of Rochester Press, 2009.
- BARENBOIM, David, *Everything is Connected. The Power of Music*, Brand, George Weidenfeld Nicholson, 2008.
- BECKETT, Samuel, *Opere*, vol. 2: *Murphy. Watt. Vis cu femei frumoase și nu prea*, traducere de Ileana Cantuniari și Veronica Niculescu, Iași, Polirom, 2010.
- BECKETT, Samuel, *Opere*, vol. 3: *Molloy; Malone murind; Nenumitul*, traducere din limba franceză de Gabriela Abăluță, Constantin Abăluță și Ileana Cantuniari, Iași, Polirom, 2011.
- BECKETT, Samuel, *Proust*, New York, Grove Press, 1978.
- BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber & Faber, 2006.
- FEHSENFELD, Martha Dow, Overbeck, Lois More (coord.) *The Letters of Samuel Beckett*, Vol. I: 1929-1940, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- GRAVER, L.; FEDERMAN, R. (coord.), *The Critical Heritage of Samuel Beckett*, London, Taylor & Francis, 2005.
- KNOWLSON, James, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 2006.
- PAPAHAGI, Adrian, *Shakespeare interpretat de [...] Titus Andronicus, Hamlet*, Iași, Polirom, 2021.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. 1, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, prosligion și cronologie de Anton Adămuț, Iași, Editura Moldova, 1995.