

ȘTEFAN ROMAN



# Hei, dud(e)!

Strategiile absenței în opera lui Samuel Beckett

UartPress

Ștefan Roman

# **HEI, DUD(E)!**

STRATEGIILE ABSENȚEI ÎN OPERA LUI  
SAMUEL BECKETT

UArtPress  
2022

Coperta: Alexandru Frânceanu, Emese Bodoni  
Tehnoredactor: Ionuț-Claudiu Panaitescu  
Corector: Florina Georgiana Olaru

Ilustrația copertei după *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, frescă, Biserica Șarpelui, Capela Sf. Vasile cel Mare, Göreme, Capadochia, Turcia

© Copyright UArtPress, 2022  
© Ștefan Roman, 2022

Universitatea de Arte din Târgu-Mureș  
Editura UArtPress  
Târgu Mureș, str. Kőteles Sámuel, nr. 6  
540057, România  
web: [uartpress.ro](http://uartpress.ro)

---

ISBN 978-606-8325-51-4  
(ediție online pdf)

Amice, orice teorie-i gri, doar pomul aurit al vieții-i verde!  
Mefistofel către Faust

Am impresia că am putea stabili un raport nou, plin de  
presentimente, față de întreaga existență, dacă am începe să  
gândim cu inima.  
Hugo von Hofmannstahl

Ah, dacă am fi strămoșii noștri primordiali.  
O grămadă de mormoloci într-o mlaștină caldă!  
Gottfried Benn

- Ați citit Purgatoriul, domnișoară, al divinului florentin?
- Vai, nu, domnule, abia dacă mi-am băgat puțin nasul prin Infernul.  
Samuel Beckett, *Rough for theatre II*

De ce, atunci, nu rămânem în înalt?  
Plotin

## CUPRINS

Introducere.....	9
Preliminarii.....	13
Godot, veșnicul așteptat. Așteptăm pe cine trebuie?.....	27
Dreptul de-a fi vinovat. Tortura ca <i>moștenire</i> divină.....	39
<i>Cum e</i> sau răs-cumpărarea nesfârșită a mântuirii. Judecata.....	53
Estetici ale eșecului. Limbaj și realitatea faptică a lumii.....	59
Râs și tăcere. Spre o realitate mistică.....	85
Retragere. Un altfel de terapeutică.....	103
Abatoare, ecarisaj și despre doctrina învierii.....	109
Stafile lui Rembrandt și Beethoven.....	115
De la Al-Hallaj la <i>Etica</i> lui Geulincx.....	123
Ce? Nimic (Watt, Knott și Wittgenstein).....	135
Neghiobi, sfinți și goliarzi.....	141
Chietștii și Ecclesiastul.....	155
Din nou despre sfinți. Hei, dud(e)!.....	171
Nihilismul detractat și un studiu de caz (Expulzatul).....	181
<i>Locuințele</i> lui Molloy.....	203
Sonoritățile camuflate ale terorii. Șarpele își înghite coada.....	217
Nu, speranța nu moare.....	231
MOLLOY (o monodramă).....	239
Bibliografie.....	259

## INTRODUCERE

Inițial, curiozitatea mea pentru opera lui Samuel Beckett s-a concentrat asupra scrierilor epice, cu un interes aparte față de teatralitatea acestor texte. Observam o complementaritate a scriiturii sale (deopotrivă epice, dramatice sau poetice), ceea ce, de altfel, pentru un cititor cât de cât atent, nu e deloc surprinzător. De fapt, dramaturgia sa derivă din opera epică. Ultima a avut parte de o mai puțină recunoaștere, totuși, în comparație cu prima. E grăitoare în acest sens o declarație a lui Beckett: „Theatre for me is first of all recreation from work on fiction. (...). That is relaxing.”<sup>1</sup> Aflăm aceasta din jurnalul de repetiții al lui Michael Haerdter, care, la vremea când Samuel Beckett pune în scenă *Sfârșit de partidă*, în 1967, la Schiller Theater din Berlin, îi era asistent de regie.

În teza mea de doctorat („Teatralitatea scrierilor epice beckettienne”, susținută în 2014, sub coordonarea domnului prof. dr. Sorin Crișan, la Universitatea de Arte din Târgu Mureș) încercam să devoalez acele forme și structuri ale teatralității pe care le remarcasem în operele sale epice. Mă preocupau atât teme precum limbajul performativ sau repetitivitatea performativă (dominantă în ultimele scrieri), cât și interogațiile cu privire la kinestezie. În acest sens, comportamentul unor personaje-cupluri ca Mercier/Camier, sau Vladimir/Estragon e perfect integrabil tradiției circului și, de foarte multe ori, tributar artei clovnești. Apoi, ținând cont de dezintegrarea structurii narative, pe care o putem remarca încă din *trilogie* (*Molloy*, *Malone murind*, *Nenumitul*), îmi apărea ca importantă explorarea spațialității, corporalității și a raportului dintre cele două, dat fiind că personajul beckettian se reduce treptat la o voce purtătoare de (non)sens. Aduceam în discuție o anume *caligrafie a vocii* care conciliază, în discursul monologal literar, dar și într-al unei posibile mizanscene, eforturile de reîntregire ale ființei cu deriva ontologică, specifică făpturii beckettienne. Simplificând, numeam *Nenumitul* o veritabilă sonată pentru voce și corp.

Pornind de la o piesă de teatru scrisă de Beckett în 1969, anume *Breath (o piesă pentru răsuflare și lumină)* cu durata de 40 de

---

<sup>1</sup> S. E. Gontarski, *The body in the body of Beckett's Theater*, în *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 11, *Samuel Beckett: Endlessness in the year 2000/Samuel Beckett: Fin sans fin en l'an 2000*, (2001), p. 170.

secunde) deslușeam atât un sardonice comentariu cosmogonic, cât și un parodic eshaton. Înscriam proza ulterioară romanului *Cum e* unei problematici a timpului și spațiului, și le consideram adnotații filmice la geneză și apocalipsă. În sfârșit, urmând o altă perspectivă, cea a împlinirii scenice a unei scrieri epice, am scris (poate nu e cuvântul tocmai potrivit, *am întocmit* mai degrabă) un scenariu după textele sale epice (având la bază romanul *Molloy*), care și-a avut finalitatea dorită într-un spectacol de teatru. Intuițiile teatralității scrierilor epice ale lui Samuel Beckett au fost, așadar, pe deplin realizate de cerințele reprezentabilității scenice.

Dar, fie că e vorba de interogații teoretice sau posibile aplicații scenice, am fost neîncetat surprins de uimitoarea apertură generoasă la care opera lui Samuel Beckett invită. Asta în ciuda unicității, așa spune, a temei sale. Ne raliem aici fenomenologiei creativității, așa cum apare ea la Lucian Raicu, care avansa ideea că în opera unui scriitor transpare o singură temă majoră și că toate paginile lui nu sunt altceva decât variațiuni pe aceeași temă.

Am putea spune, în urma acestei observații, că Beckett scrie despre același lucru. Tema, nucleul tare al scrierilor beckettiene s-a conturat încă de la primele scrieri. Includem aici și articolele sau eseurile critice, mare parte publicate în revista pariziană *transition* (1927-1938) apropiată cercului suprarealiștilor. Continuitatea *temei* e ușor observabilă.

\*\*

Lituanianul Mikhail Tal, un genial jucător de șah, propunea termenul de *deep dark forest* unde  $2+2=5$ , o stare a minții în care posibilitățile infinite de strategii să nu-l avantajeze pe oponent. Celui care purcede în lectura lui Beckett i se va părea, la un moment dat, că pătrunde într-o astfel de pădure întunecată. *The deep dark forest* îl va împresura și, nu de puține ori, cititorul se va simți nu doar derutat, debusolat, ci și cu un acut sentiment al unei iminente catastrofe. Cu cât apar mai multe căi posibile de evadare/înțelegere, cu atât strategia finală se va dovedi mai împotmolitoare și, în același timp, posibil fatală. Situația se adresează atât jucătorului de șah, cât și, bineînțeles, cititorului lui Beckett. Aceleași eforturi ale omului de a-și înțelege locul în univers se fac auzite deopotrivă în primele romane, cât și în

ultimele povestiri beckettiene, dar și în mai cunoscutele piese de teatru. Principala preocupare a personajelor lui Beckett e metafizică.

Paginile de față s-au vrut o aprofundare a cercetării despre teatralitatea scrierilor epice, dar curând centrul lor de greutate a migrat (pe nesimțite) în altă parte. O nouă arhitectură a început să se consolideze în jurul universului etic și al celui religios, precedat, ca în vestita triadă, de cel estetic. Acestea au fost coordonatele după care m-am ghidat în înaintarea mea prin desișul întunecos al pădurii beckettiene, în care, în trecut fie spus, sper să nu mă fi pierdut cu totul, dat fiind că, uneori, am avut ca busolă doar o temerară uimire în fața scrisului său.

O bună parte din opera lui Samuel Beckett se revendică de la sursele biblice. Cu cât cercetarea mea avansa, cu atât descopeream că partea în discuție creștea, chit că nu întotdeauna referințele la textele sacre includeau tonuri reverențioase. Apelul la sursele biblice e făcut și sub auspiciile parodicului, iar uneori el e chiar blasfemator. Ce însă susține, întrebăm noi, nerenunțarea la instrumentarul mitologic, cum numea Beckett Vechiul și Noul Testament, și difuzarea *poveștilor* acestora, care e una aproape programatică, în nuvelele, romanele, teatrul și poezia sa? Există vreo legătură între acest *instrumentar mitologic* folosit în scop literar și, să zicem, maniera de receptare a lui într-un plan strict personal, în chiar însăși biografia lui Beckett? În *trilogie*, un personaj are la un moment dat percepția că o idee începe să cânte înlăuntrul lui ca un verset din Isaia sau din Ieremia. Întrebarea de mai sus, odată formulată, ar putea duce la altele și altele... Greutatea de a răspunde aduce destul de mult cu acea situație în care, un spic, odată tăiat, se desface în mai multe spice, a căror rezistență crește. Însă, și aceasta e nădejdea mea, răspunsurile pot căpăta ceva din coloritul vesel al unui cer cu pete zumzăitoare, înainte de a se ordona în eleganța unui singur stol desăvârșit.

Prin urmare, o cercetare asupra problemelor amintite, care să, dacă nu elucideze acea *the deep dark forest*, măcar să suscite interesul cititorilor pentru o evadare proprie, mi se pare, sper, binevenită.





## PRELIMINARII

Saltul moral ca frumusețe salvatoare. Rezerva *morală* și *the sky is the limit* în debate-ul despre libertatea de exprimare (Ramadan vs. Namaazi). Protestul lui S. Beckett din *Censorship in the Saorstat*. Un re-make al *Cinei de taină*: kitsch sau eliminarea sacrului. „Ruptura de nivel” a conștiinței artistice moderne. Poemul *What is the word*.

\*\*

„Frumusețea va mântui lumea”, le spune prințul Mișkin prietenilor săi petersbughezi, într-unul din romanele lui Feodor Mihailovici Dostoievski. Mai exact, personajul Ippolit e cel care îi atribuie această afirmație prințului, în partea a treia a romanului *Idiotul*, capitolul V. O clarificare a acesteia se impune, chiar de la început. La prima vedere, ea ar putea induce ideea de salvare prin estetizarea vieții. Nici componenta educațională a lumii nu este luată aici în considerare, cum nici presupunerea că, printr-o perpetuă cultivare, printr-o acută sensibilizare terapeutică în fața unei opere de artă, umanitatea s-ar putea descotorosi în sfârșit de odioasele-i abjecții. Fărădelegea, după cum bine se cunoaște, nu e doar apanajul brutelor.

Un fapt care ar putea deturna înțelegerea care are drept explicație purificarea prin opera de artă, de tip estetic, e episodul florentin al exilului dostoievskian.

Există în acest episod un detaliu cronologic care ar rămâne doar dubios, dacă n-ar fi și comic. Dat fiind faptul că *Idiotul* a fost terminat la Florența, s-a indus ideea că minunile artei renascentiste, în atmosfera cărora lucra la roman, l-ar fi făcut pe Dostoievski să exclame, prin gura personajului său, misterioasa precizare. Domul lui Brunelleschi sau David al lui Michelangelo i-ar fi tăiat respirația și, sedus în contemplarea lor, s-ar fi încrezut în binefacerile *acestor* frumuseți. Nimic mai fals (cel puțin în ce privește partea a doua a propoziției). Așa cum reiese din corespondența sa, partea a treia a romanului *Idiotul*, acolo unde apare celebra „mântuire prin frumusețe”, era scrisă deja. Poate la Vevey, o mică așezare lângă Lausanne, sau, mai degrabă la Milano, unde a locuit o scurtă vreme înainte să-și continue călătoria spre Florența. Dar, chiar dacă catedrala milaneză Santa Maria Nascente i se pare „fantastică ca un vis” și interiorul ei,

„incredibil de frumos”, (*Letters*, p. 147) miza salvării prin frumusețe trebuie căutată în altă parte. (Lăsăm la o parte indiciile care fac chiar și din Florența, în ciuda „inimaginabilelor și incredibilelor ei minunății” un loc insuportabil, aglomerat, zgometos – „un loc mai rău ca Siberia, nu exagerez deloc” – și din care voia să scape cât mai degrabă posibil.)<sup>2</sup> Cum spuneam, miza salvării e alta. O aflăm tot dintr-o scrisoare. Aflat la Geneva, Dostoievski îi scrie Sofiei Alexandrovna. Scrisoarea, datată 13 ianuarie 1868, pe stil vechi, deslușește pe deplin sensul misterioasei afirmații. Interesat să întruchipeze într-un personaj perfecțiunea ideală, frumusețea absolută, constată că modelul cristic este definitoriu pentru proiectul său:

„The basic idea (of the novel) is the representation of a truly perfect and noble man. And this is more difficult than anything else in the world, particularly nowadays. All writers, not ours alone but foreigners also, who have sought to represent Absolute Beauty, were unequal to the task, for it is an infinitely difficult one. The beautiful is the ideal; but ideals, with us as in civilized Europe, have long been wavering. There is in the world only one figure of absolute beauty: Christ. That infinitely lovely figure is, as a matter of course, an infinite marvel (the whole Gospel of St. John is full of this thought: John sees the wonder of the Incarnation, the visible apparition of the Beautiful.)”

(*Letters of...*, p. 135)

Evanghelia după Ioan conține, așadar, intenția de a dezvălui întruparea ca act ultim de manifestare vizibilă a Frumosului în lume. Propunem acum să ne oprim o clipă la două din dialogurile platoniciene și să aducem în prim-plan conceptul de frumos și teoria referitoare la nemurirea sufletului. În *Gorgias*, Socrate îl încredințează pe Polos că „lucru mai rău este să faci nedreptatea decât să o înduri”<sup>3</sup> și că lucrurile frumoase sunt și bune. Frumusețea, aici, este pusă în directă corelare cu Binele. Lui Menon, în alt dialog, îi spune că virtutea adevărată este o componentă care intră în alcătuirea sufletului și că ea nu poate fi decât rațiunea<sup>4</sup>. Virtutea adevărată, care se deosebește de virtutea cotidiană – interesată doar de aspectul

---

<sup>2</sup> Citatele sunt din *Letters of Fyodor Mihailovitch Dostoievsky to his family and friends*, translated by Ethel Colburn Mayne, Kessinger Publishing, 2012, p. 147, 153 și *Dostoievsky: Letters and Reminiscences*, translated from the Russian by S. S. Koteliensky and J. Middleton Murry, London, Chatto & Windus, 1923, p. 80.

<sup>3</sup> Platon, *Dialoguri*, traducere de Cezar Papacostea, Ed. IRI, Iași, 1998, *Gorgias*, 475d.

<sup>4</sup> Platon, *Op. cit.*, *Menon*, 88d.

utilitarist al vieții – ar fi cea care ar călăuzi sufletul spre cunoașterea a ceea ce este veșnic în noi. În acest fel, „sufletul poate fi nemuritor.”<sup>5</sup> Iar rațiunea aceasta, cu alte cuvinte, virtutea adevărată care este doritoare de cunoașterea adevăratei existențe, „pe cele bune le dorește”. Neoplatonicienii continuă și ei ideea frumuseții depline ca formă vizibilă de manifestare a binelui. La Plotin, în *Enneade*, „natura binelui are frumosul drept scut înaintea sa.”<sup>6</sup> Chipul frumuseții depline rămâne, așadar, neîntreg fără trăsătura binelui suprem.

Iată dar, cum sensul afirmației dostoevskiene ni se deschide înțelegerii noastre dintr-o cu totul altă perspectivă. Ea evocă primordialitatea propriului salt moral drept condiție salvatoare a întregii lumi.

\*\*

Universitatea Oxford a găzduit în aprilie 2016 o dezbatere cu tema *Islamul în Europa*. Protagonisti au fost Tariq Ramadan și Maryam Namaazi. Printre temele abordate (reformarea islamului, islamofobie etc.) s-a aflat, inevitabil, și subiectul Charlie Hebdo. În vreme ce Namaazi susținea necondiționat libertatea de expresie, profesorul Ramadan, distanțându-se de fanatismul de tip religios și chiar condamnându-l neechivoc, adopta totuși în fața ei o rezervă morală. Argumentul lui moral aduce în prim-plan scepticismul în fața privilegiilor nelimitate pe care libertatea de expresie (artistică sau de alt fel) și le arogă, uitând de responsabilitățile pe care aceeași libertate trebuie, este datoare, să și le asume în raport cu sensibilitățile, credințele celuilalt. Libertatea încetează, așadar, să mai fie libertate atunci când lezează setul de valori al celuilalt și chiar dacă se manifestă pe domeniul artisticului (aflat, nu de puține ori, într-o intimitate legitimă, aș spune, cu esteticile provocării, destabilizării și chiar șocării unui corp social inert, tabuizat). Libertatea de expresie este legală, spune Ramadan, dar, în lipsa responsabilității, șubredă moral. Namaazi va atenționa, de altfel, asupra pericolului acestui „dar” din discursul fundamentalistilor *acoperiți* (debate-ul se încinge la un moment dat) și care, în final, ajunge să fie literă de lege.

---

<sup>5</sup> Platon, *Menon*, 86b.

<sup>6</sup> Plotin, *Despre frumos*, în *Enneade* I, ediție bilingvă, traducere și comentarii de Vasile Rus, Liliana Peculea, Alexandru Baumgarten, Gabriel Chindea, București, Editura IRI, 2003, p. 201.

Autocenzura nu obliterează libertatea, ci înobilează grija față de celălalt. Și totuși, profetul Muhammad caricaturizat a provocat moartea unor oameni. Soarta altora rămâne încă incertă sub amenințările voalate sau directe proferate de „apărătorii credinței” ce fac front comun împotriva „blasfemiilor”. Se ridică aici întrebarea, la care nu ne grăbim să răspundem, în parte pentru că nu face obiectul studiului nostru, în parte pentru că stadiul istoriei, cel puțin până acum, a răspuns în locul nostru, anume dacă islamul ar fi compatibil cu democrația. Ceea ce, evident, naște un și mai amplu cadru teoretic exprimabil în întrebările naive de tipul *Which way is the best: the East or the West?*

*The freedom of speech* este subminat, invalidat de teocrație, este argumentul lui Namaazi, și, continuă ea, ar fi nimerit, prin urmare, ca un Iluminism pan-arab să aibă loc în acele comunități sau state teocratice unde delictul apostazic este încă condamnabil ca orice alt fapt penal.

Însă exemple de nereușite, de derapaje totalitariste împânzesc istoria democrațiilor, societăților *libere*, de azi sau de mai ieri. Chiar și în democrațiile contemporane consolidate există riscul unor deraieri, imediat amendate însă, cel puțin în teorie, de principiul *checks and balances*. Cert e că hidra totalitarismului – care se prezintă pe sine ca salvatoare a umanității, apărând pozițiile cele mai nobile ale demnității și libertății umane și chiar împrumutând cu subtilitate o ornamentistică de tip religios (ideologizant) – e mereu la pândă. Avem în vedere aici nu doar cele două mari flageluri ale secolului al XX-lea, ci și pe cele mai puțin cunoscute (sau mediatizate), cele de la firul ierbii, locale, micile tiranii care pot lua, pe nesimțite, forma marilor tiranii. În acest sens, nu există tiranii mici sau mari, există doar Tiranie.

În Irlanda lui Samuel Beckett, la 16 iulie 1929, guvernul a adoptat un decret care autoriza înființarea unei comisii însărcinate cu interzicerea publicării sau circulației anumitor cărți și reviste literare. (De fapt o revenire în forță a *Legii lui Campbell* înființată încă din 1857.) Board-ul de cenzori condus de Ministerul Justiției își justifica deciziile după criterii de „indecență” prezentă în respectivele cărți. Partea întâi a decretului definește indecența: „incitare sugestivă sau explicită la sexualitate imorală, viciu nefiresc sau orice act similar

asociat cu un comportament corupt sau depravat.”<sup>7</sup> În 1936 avem un protest jurnalistic din partea lui Beckett. El scrie *Censorship in the Saorstat*, un articol împotriva legii amintite (titlul poartă o ironie nemască: Saorstát Eireann e numele galez al Statului Irlandez Liber). Aici el indică 618 autori și 11 publicații interzise. Printre „copiii literelor” interziși se aflau: Aldous Huxley, John Dos Passos, Sinclair Lewis, William Faulkner, D. H. Lawrence, Eve Chaucer (scriitori de limbă engleză); O’ Casey, O’ Leary, G. B. Shaw (scriitori irlandezi); Döblin, Zweig, Schnitzler, Hamsun, Collete, Casanova, Jarry, Céline, Boccaccio, Dékobra (de alte limbi). Beckett, la sfârșitul articolului notează cu un sarcasm șfichiuitor: „Eu sunt înregistrat cu numărul 465, numărul patru sute șaizeci și cinci, dacă îmi e îngăduit să fac o presupunere. Acum ne hrănim porcii cu sfeclă. E totuna pentru ei.”<sup>8</sup>

Repulsia simțită de Beckett față de orice formă represivă s-a manifestat și în timpul unei călătorii în 1937 într-o Germanie puternic influențată de ideologia nazistă. Era extrem de iritat de excesele naționalist-provocatoare la adresa evreilor. Discursurile lui Hitler sau Goebbels pe care le auzea la radio le numea „apoplexii radiofonice.”<sup>9</sup>

Un episod umilitor l-a constituit pentru Beckett un oarecare proces (Gogarty vs. Sinclair) care s-a desfășurat la Curtea Supremă din Dublin la sfârșitul anului 1937. Calitatea lui era de martor imparțial. Cazul a făcut senzație în Dublin, datorită importanței publice a părților implicate în proces. Nu intrăm în detaliile procesului, doar insistăm asupra modului în care una din părți a încercat o strategie de discreditare a martorului Samuel Beckett. În timpul procesului Beckett este întrebat dacă a scris o carte despre Proust (e vorba de eseul din 1930) și dacă e conștient de indulgența autorului francez față de „psihologia sexului”, referindu-se probabil la homosexualitate. Apoi citește în fața juriului următorul pasaj din *Mai mult*

---

<sup>7</sup> *Censorship in the Saorstat*, în *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* by Samuel Beckett, Edited with a foreword by Ruby Cohn, Grove Press, New York, p. 76.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>9</sup> V. James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, 1996, pp. 258, 280. Este binecunoscută și adeziunea lui Beckett la Rezistența franceză, în timpul ocupației fasciste din Paris. Sarcina lui era să proceseze, să traducă și să pună în ordine informațiile furnizate de către agenți pentru a putea fi criptate și transmise mai departe, către Londra.

*lovituri decât ciupituri*, o colecție de povestiri publicată de Beckett în 1934:

„*Lebensbahn-ul* (...) lui Isus este tragicomedia solipsismului care refuză să capituleze. Umilințele și *retro me*-urile și accesele de venerație merg mână în mână cu magia, aroganța și egoismul. El este primul mare playboy independent. Înjosirea obscură înaintea femeii prinse asupra faptului este o mostră de neobrăzare megalomană la fel de uriașă ca și amestecul în treburile prietenului său Lazăr.”<sup>10</sup> (în varianta de manuscris apare „boy-friend” deasupra cuvântului „friend”, n. m.)

Pasajul e evident o caricatură blasfematoare la adresa lui Isus Cristos, adaugă avocatul părții Gogarty. Urmează încă un titlu adăugat la repertoriul cu conținut imoral (poemul *Whoroscope*, scris tot în 1930 care ar conține o aluzie scriptică la *whore*). Scena pare a fi decupată din procesele în care scriitorii erau nu doar interziși, ci și înghesuși în boxa acuzaților sub învinuirea de indecență sau pornografie.

Dacă nu a resimțit soarta unui Baudelaire, să zicem, care a fost târât într-un proces de acest fel, împreună cu editura care i-a publicat poemele, a avut totuși ceva în comun cu acesta. Anume gustul pentru provocare și farsă. Nu a șocat într-atât ca poetul francez, care își vopsea părul în verde și comanda în restaurantele pariziene creier de copil. Varianta lui Beckett a fost de un soi mult mai subtil – farsele în tradiția normalienilor. Episodul conferinței despre Jean du Chas atestă din plin această înclinație. Conferința a fost susținută la începutul anului 1931 la întâlnirea anuală a Modern Language Society, în fața respectabililor profesori de la Trinity College, unde activa ca lector. Beckett prezintă o lucrare intitulată *Le Concentrisme*. În ea este vorba despre Jean du Chas, fondatorul concentrismului. Îi prezintă viața și citează pe larg din acest autor. Doar că nu există nici un du Chas, toate acestea nefiind altceva decât pură ficțiune. Inventiile, scornelile lui Beckett luau în vizor pedanteria și sobrietatea fără conținut a majorității corpului profesoral de la Trinity. E aici, susține Andrew Gibson, o influență a tradiției normalienilor unde spiritul farsei a influențat și s-a disipat în lucrările lui Beckett. (Să nu uităm

---

<sup>10</sup> Samuel Beckett, *O noapte ploioasă*, în *Opere, Vol I: Integrala prozei scurte*, trad. de Ileana Cantuniari și Veronica Niculescu, Iași, Polirom, 2010, p. 82.

că Beckett a petrecut doi ani, ca bursier, la École Normale Supérieure, între anii 1928-1930).<sup>11</sup>

\*\*

Polemica dintre Ramadan și Namaazi rămâne desigur o speță a lumii musulmane, chiar dacă prin rikoșeu continuă să afecteze valorile lumii occidentale. Mi-am amintit de această dezbatere, când, pe malul mării Galileei, într-o casă din Tiberiada, privirea mi s-a oprit asupra unui *re-make* al *Cinei de taină*, o reinterpretare a frescei lui da Vinci. Autorul ei rămâne pentru mine necunoscut. S-ar putea foarte bine să aibă unul, cum la fel de posibil e să fi văzut doar *în rămarea* unei imagini-cult propagate pe rețelele de socializare, unde, la fel ca într-o tradiție orală, povestea, în cazul nostru imaginea, beneficiază de aportul fiecărui utilizator. În acest caz, ar fi vorba de mai mulți autori.

Pe scurt, e vorba de o *Cină* pop-art á la manière de Warhol. În rolul lui Cristos, Marilyn Monroe cu o doză sănătoasă de cocktail în față. Printre apostoli, Elvis, John Wayne, James Dean. Pe masă, whisky și Camel, hamburger și ketchup, pe post de ingrediente ale euharistiei. Observăm un plan bidimensional unde perspectiva, adâncimea este sacrificată în favoarea imaginii-poster. Situația care ni se oferă în această cină suportă, cel puțin la prima descifrare, un dublu sens. Primul, optimist-eficace-vesel, induce atmosfera de petrecere privată, intimă, între cunoscuți, dar care, odată cu celebritatea personajelor-apostoli, cuprinde întreaga lume. Rarefierile cerului din fresca lui da Vinci, care invită deopotrivă la tainele misterului și treptele suișului duhovnicesc sunt înlocuite de frapețea reclamei Hollywood, implicit de actualitatea *darurilor* pe care acesta le poate livra. Se remarcă culorile *apetisante* și *lucitoare*. Impresia punerii în scenă e de ședință foto pentru o revistă de modă. Suprafețele colorate strict în perimetrul lor spațial (în contraste violente) sunt incapabile de o generare a sensurilor care se întrepătrund și care, la limită, se cer a fi înțelese. În fond, nu e nimic de (ne)înțeles. Privitorul vede doar ceea ce *se vede* și, fapt decisiv, nu poate vedea mai mult. I se încredințează rolul de voyeur privilegiat, acceptat prin-

---

<sup>11</sup> Despre distracțiile și farsele *normalienilor* și influența lor în opera lui Samuel Beckett, vezi Andrew Gibson, *Critical lives: Samuel Beckett*, London, Reaktion Books, 2010, pp. 47-54.



tre celebrități atât cât să surprindă umanitatea acestora (de fapt, o așa-zisă umanitate, căci imaginea fiecărui personaj are de-a face cu statutul de super-erou). Omul a participat la *cină* fără ca sufletul lui să înregistreze vreo *taină*. Petrecerea lui Monroe & Co. e nunta din Cana Galileii fără miracolul transformării apei în vin.

De fapt, privitorului acestei *cine* i se deschide ușa pentru o scurtă clipă, dar doar ca să stea în prag și să cadă în adulație idolatră.

Îmi închipui graba receptării acestor *supper heroes dinners* (ulterior, am aflat titlul lucrării) într-o schemă a memei cu care ochii noștri (simțirea noastră) sunt tulburați vrând-nevrând de comunicarea prin intermediul rețelelor de socializare. Privitorul (receptorul) devine creator la rându-i printr-un singur click (redistribuire).

Mă gândesc că într-o reactualizare forțată (căci omul post-modern e obsedat de actualizări contextualizate) reclama Hollywood va fi într-o confortabilitate unanimă înlocuită cu reclama Netflix, amăgitorul leac al singurătăților de tot felul. Varianta din urmă are un corespondent ritualic: mersul la cinema e înlocuit cu statul acasă. Coparticiparea comunitară e înlocuită cu acțiunea privată, „intimă”, fie ea rugăciune, meditație, sau entertainment.

Celălalt înțeles (al *cinei* pop-art) conține și mai mult „optimism”. El presupune o distanțare autoironică care ne propulsează în mijlocul unui autentic exercițiu stoic: *praemeditatio malorum*. Un rău pe care, odată imaginat, îl poți suporta mai ușor când acesta se va și manifesta. *Ce nu poți evita e mai bine să-ți dorești*, după cum spunea Samuel Beckett. Evident, umorul se instituie aici, printr-un efect de bumerang, ca în povestea despre rabinul Shmuel, care, aflat pe patul de moarte, îi spune soției să îi pună în mormânt, alături de Tora, și Qur’ân-ul. Întrebat cu mare uimire de ce, și chiar suspectat de pierderea minților, rabinul răspunde: nu se știe niciodată, nu se știe niciodată...

Codul cultural al râsului contemporan, ne amintește Teodor Baconschi,

„(...) s-a configurat lent, prin reacție față de cenzura medievală a râsului. Datorită acestui nou cod, conceptul de trup modelează imaginarea societăților actuale: asistăm la triumful satirei religioase și al aluziei deochiate care sancționează – cu sprijinul mass-media – presupusul imobilism al instituțiilor creștine. Trăim un ev al suspi-cinii în care gravitatea pură nu mai are trecere: cine vrea să fie

ascultat trebuie să distribuie pretutindeni bemolii unei ironii relativizante.”<sup>12</sup>

Desigur că atribuirea unei estetici a kitsch-ului *cinei* cu Marilyn Monroe și Clark Gable e tentantă. Însă dacă ne-am opri doar la acest stadiu incipient, estetizant, ne-ar scăpa din vedere ceva important: încercarea de a înțelege resursele care conferă legitimitate unui astfel de demers. Deocamdată, să ne amintim de următoarele reflecții pe care Matei Călinescu le face cu privire la kitsch:

„(...) conceptul de kitsch nu poate fi disociat de modernitate (...). În linii mari, kitsch-ul poate fi considerat o reactivare la teroarea schimbării și la lipsa de sens a timpului secvențial, care curge dinspre un trecut ireal către un viitor la fel de ireal. În aceste condiții, timpul liber (...) este resimțit ca o povară, povara vidului. Kitsch-ul apare drept un mijloc la îndemână de a ucide timpul, drept o evadare plăcută din banalitatea muncii și a tihnei. Distracția produsă de kitsch este doar reversul unui plictis cumplit și de neînțeles.”<sup>13</sup>

Ceea ce ne atrage atenția aici e referirea la timp și modernitate. Pentru omul religios, ne spune Eliade, sacrul este singurul „real”, în timp ce profanul – existența scufundată în cotidian – este tărâmul „irealului”.<sup>14</sup> Reversibilitatea timpului sacru, prin actualizarea liturgică, (un timp „mereu recuperabil și repetabil la nesfârșit”) se opune scurgerii timpului și duratei ireversibile, pe care modernitatea a îmbrățișat-o. „Teroarea” timpului de care vorbește M. Călinescu e resimțită de conștiința omului modern ca urmare a abandonării „inimii realului”, adică tocmai a dimensiunii sacralului. Și, tot în termenii lui Călinescu, „irealitatea” – înțeală ca o calitate a timpului modernității – exprimă identificarea iremediabilă a omului modern cu istoria și progresul, ambele implicând abandonarea paradisului arhetipurilor și repetiției liturgice care nu reprezintă (este) altceva decât veșnicia.

Într-unul din comentariile la opusul eliadescian, Ioan Petru Culianu face următoarea afirmație: „lumea modernă este scindată

---

<sup>12</sup> Teodor Baconski, *Râsul patriarhilor: o antropologie a derizivității în patristica răsăriteană*, trad. din franceză de Dora Mezdrea, Ratio et Revelatio, Oradea, 2019, p. 16.

<sup>13</sup> Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Iași, Polirom, 2005, p. 241.

<sup>14</sup> Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, trad. din franceză de Brândușa Prelipceanu, București, Humanitas, 2017, Cap. II, *Timpul sacru și miturile*, pp. 54-87.

între viziunea arhetipală anistorică și concepția istoricistă post-hegeliană.”<sup>15</sup> Și, mai încolo, în același comentariu, „omul modern se vedește exact acela care se desprinde de antropologia supranaturală creștină, care descoperă libertatea personală renunțând să se mai supună voinței divine, care abolește timpul reiterării evenimentului de la originile creștine, substituindu-i timpul linear al istoriei sale.”<sup>16</sup> Originea supranaturală a culturii, odată cu funcția ei reglatoare și regeneratoare, avea, pentru omul premodernității, darul de a restabili contactul cu sacralul. În acest sens, amintim afirmațiile lui Roger Scruton în care regăsim aceeași analiză cu privire la relația dintre cultură și credință:

„Cultura înaltă nu este separată de ritul religios în nici o epocă în chip firesc religioasă. Artă, muzica și literatura religioase formează filonul central al culturii înalte în toate societățile unde cultura comună religioasă este dominantă. Mai mult, când arta și religia încep să se despartă – după cum s-a întâmplat în Europa de la Renaștere încoace –, lucrul se petrece de obicei deoarece religia ajunge la ananghie sau în declin. Când arta și religia sunt sănătoase, ele sunt totodată inseparabile.”<sup>17</sup>

La Culiănu, în *Studii românești*, apare expresia „ruptură de nivel”. Să zăbovim asupra ei. Omul modern, spune Culiănu, poartă în sine „paradoxul unei vieți duse pe două niveluri diferite și paralele.”<sup>18</sup> Primul nivel, cel istoric, integrează omul într-o schemă de adecvare la o situație alienantă. Se amintește aici de condiția Dasein-ului, „aruncarea în lume” a lui Heidegger. Al doilea nivel este cel mitic, „structura psihică profundă”, cel care îndrumă și *instruiește* omul într-o schemă simbolică.

Cele două niveluri sunt incompatibile pentru conștiința omului modern, însă cu totul acceptabile și *necesare* pentru omul arhaic (căruiua părăsirea *din* și revenirea *la* timpul sacru îi apăreau ca firești.) Conștiința de sine a omului modern este zădărnicită de scindarea acestor două niveluri. Periclitarea și punerea în risc se

---

<sup>15</sup> Ioan Petru Culiănu, *Studii românești, Vol. 1: Fantasmale nihilismului: secretul doctorului Eliade*, Iași, Polirom, 2006, Ed. a 2-a, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu, p. 235.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>17</sup> Roger Scruton, *Cultura modernă pe înțelesul oamenilor inteligenți*, trad. din engleză și note de Dragoș Dodu, București, Humanitas, 2017, p. 32-33.

<sup>18</sup> Ioan Petru Culiănu, *Op. cit.*, p. 241.

petrece când planul personal și profan (contingentul, banalul, existența derizorie) se întâlnește cu planul transpersonal (sacralitatea), în urma intervenției profunzimilor în viața *omului istoric*. Atunci are loc o ruptură de nivel. Condiția pentru ca aceasta să aibă loc implică năzuința că „orice adevărată realizare umană se așază în afara istoriei și chiar împotriva ei: căci singura realizare definitivă este de a atinge planul sacrului și de a ne lăsa absorbiți în el.”<sup>19</sup>

Or, ruptura de nivel despre care vorbește Culiianu este parte constitutivă a conștiinței artistice moderne. Ea are de-a face constant cu murmurul disperării, tânguirile însingurate sau absurdul înstrăinării, atât față de lume, cât și față de sine. „Să fugim, așadar, spre patria iubită!” își îndeamnă Ulise frații de pribegie, pe insula lui Circe, iar ecoul acestui îndemn ajunge până la noi într-o ireală crustă de auz. La omul *istoric*, recuperarea vieții „obișnuite” (paradisice) e amânată în schimbul unei meditații asupra vieții „neobișnuite” (de după cădere). „Expulzatul” lui Beckett e (una din variante) omul izgonit din paradis care se preumblă de colo-colo prin rămășițele unei lumi în descompunere. O lume care poartă însemnele cadavericului – și aici semnalăm etimologia cuvântului *cadavru*: *cadavre* (fr.) și *cadaver* (engl.), amândouă din latinescul *cadere*, *a cădea*. Amânarea însăși ajunge obiectul disecției pe masa moderniştilor. Pagini întregi au fost dedicate amânării, plecării dintr-un loc nesigur. Evadarea dintr-o cameră ale cărei „uși” sunt oricum „închise” a fost dintotdeauna o temă dragă modernilor. Inconveniențele și impedimentele unei vieți trăite în exil, departe de „patria mult iubită” resuscită nostalgia paradisului. Ne confruntăm, așadar, cu o situație paradoxală care ne conduce către acel îndemn al Sf. Augustin din cartea a X-a din *Confesiuni*: Să ne amintim ce nu am trăit! (Cap. XXIV, 35). Însă lui Ulise, peste veacuri, îi răspunde personajul lui Beckett: „Continui să mor într-o lume care moare.” (*Cum e*, p. 17).

Chiar dacă pierderea „patriei iubite” lasă loc în scrierile și creațiile artistice ale modernității unui vast monolog al deriziunii și al, uneori, veștedelor revolte, tema căutării nu e abandonată și devine motiv de interogație. Într-adevăr, *recuperarea* este o idee recurentă a literaturii modernilor care, în intenția ei ultimă, vrea să restabilească legătura cu tainicul, să inițieze o restaurare imaginară a sinelui, în ciuda unui obstacol programat, așa cum îl găsim la Beckett.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 219.

La Rilke, bunăoară, această intenție e asumată în termeni neechivoci. Încrederea în epifanie ne e redată nedisimulativ, iar tânjirea după un timp al consolării e neobosit clamată. După gustul postmodernității, *naivitatea* lui Rilke poate apărea ca deformată, în orice caz, dezavantajată de accente patetice. Depășită, și, deseori, chiar rizibilă. Se preferă omagiul înstrăinării schizoide, voluptatea alienării. Dar *tânjirea* lui Rilke și a altora (Pound, Eliot, Mann) e patetică doar pentru că ne *apare* astfel. Simțirea noastră, în vremea ăstui nătâng și aprig veac, nu se acomodează exigențelor tărâmului înalt, rarefierilor aerului din fresca davinciană. „De ce, atunci,” se întrebă Plotin în *Enneade*, și, odată cu el, și noi, „nu rămânem în înalt?” Iată întrebarea care ar putea-o înlocui pe mai mult curtata *a fi sau a nu fi*, care, în opinia noastră, e un răspuns de fapt.

Cât privește naivitatea lui Rilke despre care vorbeam mai sus, vom spune că, din contră, *luciditatea* ni se pare că traversează, mai mult decât orice, elegiile sale. Poemele lui Hugo von Hofmannsthal sunt încă un exemplu unde se suspendă opoziția dintre eu și lume. Limbajul magic se recuperează prin limbajul cotidian, iar aceasta ar fi „treaba cuvintelor”. Cuvintele, insistă Hofmannsthal, ne mint întotdeauna. Ele sunt opusul imediateții vitale prin care magicul se manifestă. Dar cuvântul este, de asemenea, de neocolit și de neînlocuit. Și tocmai îndoielnicia poeziei de a clama o valoare magică ar trebui să devină un vehicul al magiei.

Beckett nu este departe, în ultimul său poem intitulat *What is the word* (în același timp acesta este și ultima lui scriere), de acest tip de însuflețire care vrea să resusciteze cuvintele, aceste gănguritoare făpturi ce tresar la auzul posibilei lor proaspete decapitări. Versurile din acest poem amintesc de rândurile pe care le scria cu aproape 60 de ani în urmă, atunci când, în *Le monde et le pantalon* spunea că „cuvintele nu fac altceva decât să povestească, însă chiar și lexicografi se înșeală; până și când ne spovedim trădăm cu ele.”<sup>20</sup> Iată câteva versuri din acest ultim poem beckettian care nu sunt, în fond, altceva decât o respirație gură-la-gură aplicată muribundelor cuvinte:

---

<sup>20</sup> *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* by Samuel Beckett, Edited with a foreword by Ruby Cohn, Grove Press, New York, p. 108.

„folly –  
folly for to –  
for to –  
what is the word –  
folly from this –  
all this –  
folly from all this –  
given –  
folly given all this –  
seeing –  
folly seeing all this –  
this –  
what is the word –  
this this –  
this this here –  
all this this here – (...)”<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Samuel Beckett, *Obra Poética Completa*, Edición, traducción, estudio preliminar y notas de Jenaro Talens, (edición trilingüe), Madrid, Hyperión, 2000, p. 274.



## GODOT, VEȘNICUL AȘTEPTAT. AȘTEPTĂM PE CINE TREBUIE?

Godot: variante, interpretări, (de)mistificări. Modelul platonician și cel gnostic.

\*\*

Beckett ne avertizează cu privire la descurajarea pe care, apucând noi pe încurcatele căi ale interpretării, am putea-o resimți, însă tot el ne livrează antidotul. În acest sens putem citi scrisoarea pe care i-a adresat-o lui Alan Schneider cu privire la riscul acestei aventuri hazardate. Dramaturgul îi scrie regizorului american care în 1956, la Music Box Theater, pune în scenă *Așteptând pe Godot*, și care acum (scrisoarea e datată decembrie 1957) era interesat de *Sfârșit de partidă*, următoarele:

„Simt că singura poziție pe care aş putea-o avea este să refuz să mă angajez în orice fel de exegeză. Şi să insist asupra simplităţii extreme a situaţiilor dramatice. Dacă asta nu le e de ajuns, şi evident că nu le e, pentru noi însă e destul. Nu avem nicio elucidare de oferit tuturor misterelor pe care ei le fabrică. Munca mea este despre sunete fundamentale (nu-i vreo glumă sau ironie ascunsă) realizate cât mai complet posibil. Nu accept responsabilitatea pentru nimic altceva. Dacă oamenii vor să aibă dureri de cap pricinuite de semitonuri, n-au decât. Dar în cazul ăsta să facă bine să-şi procure propriul medicament.”<sup>22</sup>

Cu o situație asemănătoare ne confruntăm când Beckett scrie despre Jack B. Yeats, ale cărui picturi le admira și care fac obiectul câtorva eseuri critice. Jack, fratele mai cunoscutului nobelizat William Butler, scrie însă și *Amarantele*, un roman elogiat de S. Beckett. Într-un studiu dedicat pictorului-scriitor îi scoate în evidență calitățile: „Nicio alegorie (...) Nicio satiră (...) Niciun simbol.”<sup>23</sup> Acest pasaj ne trimite imediat cu gândul la propriul său roman, *Watt*, în a

---

<sup>22</sup> *The Letters of Samuel Beckett, Vol. 3, 1957-1965*, Editors: George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck, Cambridge University Press, 2014, p. 89.

<sup>23</sup> Samuel Beckett, *An Imaginative Work*, in *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, edited with a foreword by Ruby Cohn, Grove Press, New York, pp. 82-83.



cărui *addenda* găsim indicația „a nu se căuta simboluri acolo unde nu sunt”<sup>24</sup>.

Și totuși, față în față cu avalanșa de referințe ale operei sale – să ne gândim doar la cele teologice – nu putem rămâne indiferenți la „simbolurile” și „alegoriile” repudiate de Beckett, cel puțin la nivel declarativ. Să luăm de pildă *așteptarea* lui Vladimir și Estragon din *Așteptând pe Godot*.<sup>25</sup> Nu depășește ea, oare, cadrul *micii istorii* a piesei? Nu intră ea oare în circuitul *mării istorii*, acolo unde fiecare dintre noi ne scrijelim *așteptarea* pe pereții timpului, acest „monstru bicefal al mântuirii și al damnării”? (*Disjecta*, p. 4) Nu vorbește *așteptarea* celor doi despre destinul umanității noastre, situat undeva între degradare ontologică și murmur al speranței? Oare șoaptele și țipetele lui Didi și Gogo (cu tot ce e situat între) nu cumva trezesc *așteptătorii* din noi? Și oare aceste destine nu se topesc într-un mod subtil, aproape alchimic în istoria mea sau a ta? Desigur, aceste întrebări sunt retorice. E de ajuns să ne amintim de replica unuia dintre personajele lui Amos Oz din romanul *Să nu pronunți: noapte*: „secretul meu e și al tău.”

În spirit de fair-play, trebuie totuși amintit un contra-argument la cele de mai sus. Îi aparține criticului Andrew Gibson. În cartea sa intitulată simplu *Samuel Beckett* subminează pur și simplu acest tip de citire, să-i spunem metafizic. Sau, cel puțin, argumentele lui se îndreaptă mai degrabă către o perspectivă istorică. În cap. 5 („Élimination des déchet: The War, Resistance, Vichy France, 1939–1944) el atrage atenția asupra termenului *attentisme* (de la *attendre*, a *aștepta*). În anii războiului, mai mult decât o expresie des folosită, desemna o atitudine. *Attentisme*-ul era generat de mai multe feluri de *așteptare* (de la cozi alimentare, căderea parașutelor cu hrană și medicamente, speranța căderii regimului Pétain sau posibilitatea regroupării armate până la *așteptarea* activă a Rezistenței, din care dealtfel Beckett făcea parte). Pe scurt, Gibson vede în piesa *Așteptând pe Godot* o „distilare a experiențelor lui Beckett din timpul războ-

---

<sup>24</sup> Samuel Beckett, *Opere*, Vol. 2, trad. de Ileana Cantuniari și Veronica Niculescu, Iași, Polirom, 2010, p. 405.

<sup>25</sup> Optăm pentru această traducere în loc de *Așteptându-l pe Godot*, întrucât în varianta originală *En attendant Godot*, accentul este pus pe verb (și ca urmare pe acțiunea imobil tragică) și nu pe subiect. De altfel, prima variantă a titlului piesei era doar „En attendant”. În mod similar, Beckett a suprimat ferm pluralul din varianta germană a titlului *Wir waren auf Godot*, evident pentru a ține deoparte atenția cititorilor sau spectatorilor de acest non-caracter.

iului.<sup>26</sup> Astfel, celebrul monolog al lui Lucky îl interpretează ca fiind nicidecum un discurs abstract sau absurd. El vede în monolog, într-o substanțială parte a lui, parodiarea politicii regimului de la Vichy cu privire la eliminarea „deșeurilor umane”.

Teoria eugenismului era acceptată, dacă nu chiar îmbrățișată de colaboratorii francezi ai nazismului. Gibson oferă aici detalii concludente: expresiile folosite de Lucky („cultura fizică și practicarea sporturilor”; „augmentare”; „progresul alimentației și al eliminației deșeurilor) erau *ad litteram* termeni-cheie ai discursurilor oficiale din acea vreme. Totodată, sub paravanul avântului cultural propovăduit de regim<sup>27</sup> expresiile goale de sens erau la ordinea zilei („cercetări neterminate totuși premiate de Acacacademia de Antropopopometrie ale lui Căpos și Căcănar”, trad. din lb. fr. de Gellu Naum<sup>28</sup>).

E puțin cunoscută o afirmație care-i aparține pictorului Bram van Velde, nu doar unul dintre cei mai buni prieteni ai lui Beckett, ci și un artist care l-a influențat enorm. Van Velde spune că Beckett nu a scris nici măcar un singur rând care să nu fi fost o experiență trăită. Artiștii tind să exagereze, se poate replica. Totuși, remarcile lui

---

<sup>26</sup> Andrew Gibson, *Critical lives: S. Beckett*, London, Reaktion Books, 2010, p. 103.

<sup>27</sup> Elita oricărui regim autoritar folosește înalte, dar false teme în scopul propriei perpetuări la putere. Din acest punct de vedere, nu e nici o diferență între nazism, o ideologie condamnată moralmente, și comunism, o utopie care încă mai curtează mințile multora. Pentru aceștia, recomandăm o cădere în realitatea istorică nefardată: monumentală lucrare în 3 vol., *O istorie mondială a comunismului*, semnată de Thierry Wolton. *Negaționismul de stânga* e altă lucrare a istoricului care merită toată atenția noastră.

<sup>28</sup> Semnalăm un amănunt traductologic. În varianta lui Naum apare la un moment dat, în același monolog al lui Lucky, următoarea enumerare: „(...) natația, echitația, aviația, felația” (p. 42, it. m.). Dar termenul corect e *conația* (*la conation*, respectiv *conating*). Conația este definită ca una dintre cele trei componente principale ale minții. Dacă cogniția se referă la actul gândirii și la cunoaștere în general, iar afectul la emoții, sentimente, conația desemnează facultatea mentală care privește motivația, voința și efortul spre îndeplinirea unui obiectiv anume. Însă suntem de acord cu traducerea propusă, căci ea se livrează spiritului parodic care zădărnicește sobrietatea fals academică. *Felația*, în coada enumerării mărețelor aptitudini, sportive sau intelectuale, demască limba de lemn specifică oricărui tip de totalitarism care pune întâi de toate minciuna în locul adevărului. Termenul apare ca subiect al altei inexactități de traducere în romanul *Malone murind*: „Într-o zi am primit sfaturile unui israelit referitoare la tema *însoțirii*.” (*Malone murind*, p. 224, it. m.) pe câtă vreme în variantele fr. și engl. întâlnim aceeași *conație*: „au sujet de la conation” (*Malone meurt*, p. 43), respectiv „on the subject of conation” (*Three novels*, p. 200). În traducerea Mioarei Izverna termenul e precis și adecvat, anume *conație* (*Malone moare*, p. 53).

Gibson din studiul citat mai sus sunt în perfect acord cu afirmația lui van Velde. El identifică în romanele din trilogie (*Molloy*, *Malone moare* și *Nenumitul*, scrise între 1947-49) cât și în culegerea de 13 povestiri din *Texte pentru nimic* (1950) un veritabil vocabular al războiului. Aproape 150 de termeni sunt identificați ca fiind un împrumut din realitatea morții și a luptei pentru supraviețuire. *Informații* („spionatul face parte din profesia mea” – *Three novels*, p. 85), *instrucțiuni de la un superior*, *condamnați*, *rețea*, *mesageri*, *agenți*, *rapoarte*, *mărturisiri sub tortură* („ce mânășă de catifea, cam tocită pe alocuri, din cauza loviturilor, bun, să-ntoarcem și celălalt ochi vânăț” – *Three novels*, 323). Nu în ultimul rând, *ascunzișuri* („Hai, repede: un loc. Fără acces, fără ieșiri. Pe scurt, un loc sigur. Nu ca Edenul.” – *Three novels*, 325). Iată câteva dintre cuvintele și expresiile cu care Beckett era cum nu se poate mai familiarizat ca membru în celula (grupul) Gloria SMH din Rezistența franceză.

Apoi, mai e cazul enigmaticului și mult așteptatului Godot. Care nu mai apare. În legătură cu cine e personajul s-au făcut o sumedenie de speculații, deopotrivă cu simbolistica numelui. Câteva se poziționează aș spune corect, nespctaculos, fără lovituri de teatru. După acestea, Godot ar fi un binefăcător oarecare, sau băiatul care apare la sfârșitul piesei și anunță că „Godot” nu poate veni; chiar și stăpânul moșiei, Pozzo deghizat. Alte interpretări au exploatat jucăuș și uneori excesiv de senzitiv coincidențele cuvintelor care în franceză încep cu *god*. Punctul de plecare pare a fi nesiguranța în ce privește numele („Estragon: Se numește Godot? Vladimir: Așa cred.”; „Pozzo: ...întâlnirea voastră cu ... Godet ... Godot ... Godin...” (p. 19, respectiv 27). Astfel, avem *godillot* (care colocvial înseamnă ghetete rupte, aluzie la ghetetele lui Estragon), sau *godasses* (bocanci militărești), dar și variantele argotice: *goder* (a se scula, a termina) *godiller* (a pune pe catarg, a regula, a-și da drumul). Posibil ca din *godiller* să avem în română *a gădila* și din spaniolescul *gozar* (a se bucura) vulgarul *găoază*. Dealtfel, toate aceste cuvinte provin din latinescul *gaudere* (a se bucura) care a dat în italiană *gioire*, în franceză *joie*, în spaniolă, cum am spus, *gozar* și în engleză *joy*. Rădăcina este indo-europeană (*gehu*) de unde și grecescul γαίω (*gaío*).

Dacă aceste pedanterii lingvistice sunt supraestimate, dacă își au rostul sau nu, rămâne la aprecierea fiecăruia. Oricum, nici alte piese dramatice sau scrieri epice nu sunt străine de licențioase

ireverențe. Când nu avem o evocare directă a lor, fără perdea, ni se prezintă ambiguu, cu pretenții de seriozitate. În acest sens, finalul din *Godot* unde apare jocul voalat obscen dintre *relève* și *enlève* e neechivoc:

„Vladimir: Relève ton pantalon.

Estragon: Comment? Que j'enlève mon pantalon?”

Vladimir: Saltă-ți pantalonii.

Estragon: Cum? Să-mi scot pantalonii?

(*Așteptând pe Godot*, p. 92)

De remarcat e fabulosul amestec al corespondențelor verbale în care se contopesc trivialul cu profundul, derizoriul cu infinitul, clarul cu ambiguul. E în fond aici intuiția lucidă a lui Beckett despre umanitatea bântuită de spasme și curtată de speranțe. O umanitate nefardată, cât se poate de „normală”. Din care nu lipsesc bucuria, umorul, buna dispoziție. Să ne gândim la povestirea *destul* (1966), la uluitoarea imagine de la sfârșitul acesteia în care naratorul povestește despre anii copilăriei sale. Băiatul se plimbă de mână cu un bărbat mai în vârstă, cel mai probabil tatăl său, străbătând câmpuri și dealuri pline de flori:

„Gata cu ploile. Gata cu mormanele de pământ. Doar noi târându-ne printre flori. Destul (...) simt bătrâna lui mână.”<sup>29</sup>

Cum dintr-un pasaj anterior aflăm că „mâinile desperecheate sunt prea puțin făcute pentru intimitate”, semn al unei afectivități solidare, și cum calmul e evocat ca un câștig irevocabil („Eram în ansamblu calmi. Din ce în ce mai mult.”) am putea să ne gândim la câmpul cu flori din povestire, unde liniștea și strânsa-mpreună iubire conlucrează, ca la un loc al Câmpiilor Elizee. Și, deopotrivă, la promisiunea unui paradis terestru.

\*\*

Alte variante ale lui Godot, mai sobre, îl așază într-un decor eshatologic. Acestea identifică personajul cu sfârșitul timpurilor, fiind, în același timp, atente la o distribuire a lui în rolul inerentului

---

<sup>29</sup> Samuel Beckett, *destul*, în *Opere*, 4 vol., trad. de Ileana Cantuniari și Veronica Niculescu, vol. I, Integrala prozei scurte, Iași, Polirom, 2010, p. 341.

final, fie acesta și o moarte biologică sau spirituală. Însă cel mai adesea personajul a fost identificat cu God(ot), Dumnezeu, cu toate că sufixul *ot* care în franceză are o funcție apelativă diminutivală, ar obliga la un *dumnezeias*. Această citire poate sugera și un abuz de autoritate. E drept că același *ot* conține o familiaritate, îndeplinind cam același rol care în română îți permite să i te adresezi lui Ștefan, de pildă, cu Ștefănuț, Fane, sau Fănică (contextul contează!).

În scormoneala lor plină de imaginație, criticii surprind. E cazul lui Harold Hobson. Date fiind cunoștințele lui Beckett în materie de Dante (absolvise franceza-italiana la Trinity College din Dublin și scrisese un eseu extrem de apreciat despre *Divina Comedie*) Hobson speculează asupra prezumtivului loc din care Godot ar putea veni. Vladimir și Estragon așteaptă ca el să-și facă apariția din direcția turbăriei, sau mlaștinii. Or, conform peisajului dantesc foarte elaborat, Hobson identifică locul cu cetatea Dite, descrisă în *Infernul*, cânturile VI-IX. Coborârea în infern („și-ajunsei unde-n veci nimic nu luce”) le găzduiește celor doi poeți, Dante și Vergiliu, traversarea unor locuri neguroase, tenebroase. Anterior, în cântul VII, 127-130, se arată că „balta stygiană”, adică tocmai mlaștina, înconjoară cetatea din adâncurile Limbului („Dând mlaștinii-mpuțite-un mare-ocol/.../soseam sub poala unui turn în fine.”) Între zidurile orașului Dite, Dante dixit, se află ereticii, ce ard continuu în morminte „ce-al lor capac era deschis la toate./Și plâns ieșea din ele-amar” (*Infernul*, Cântul IX, 121-122). Imediat dincolo de zidurile ei, se căznesc siluatorii împotriva aproapelui (tiranii), împotriva propriei ființe (sinucigașii), împotriva lui Dumnezeu (blasfematorii) și cei contra naturii (sodomiții). Așadar, dacă personajul așteptat trebuie să vină din direcția amintită, el nu poate fi altul decât stăpânitorul cetății Dite, Belial. Unele surse medievale îl prezintă ca pe un demon de rang inferior, ispitind prin minciună, dat fiind că e răspunzător și de păcatele neînfrânării trupești. În ilustrațiile lui Jacobus de Teramo, tipărite la Augsburg în 1473, apare dansând în fața regelui Solomon, ispitindu-l. Johan Amberbach, tot într-o ilustrație de secol XV, de data aceasta tipărită la Basel în 1489, redă *Lupta dintre cetatea lui Satan și cetatea lui Dumnezeu*. Gravura este împărțită în două: în partea de jos, lupta propriu-zisă, cu *fiii luminii* înfruntând *fiii întunericii*, în timp ce în partea de sus ne este înfățișat Sf. Augustin redactându-și lucrarea *De civitate Dei*, o indicație bineînțeleasă a sursei de inspirație. Însă, anterior, atât textele

masoretice iudaice, cât și cele din Evangheliile îl atestă pe Belial ca fiind însuși stăpânitorul întinericului, conducătorul „fiilor întinericului”, deci diavolul. În *Epistola a doua către Corinteni*, Sf. Ap. Pavel îl numește clar atunci când întreabă: Ce înțelegere poate fi între Hristos și Belial? (2:15).

Prin urmare, în această citire, God(ot) ne apare ca un Dumnezeu răuvoitor. Interpretarea nu este într-un totuși lipsită de acoperire, dacă ne gândim că Beckett avea o sensibilitate față de ideile gnostice. Divinitatea, cum reiese de mai sus, este doar aparentă (un gnostic alexandrin din sec. II, pe nume Basilides, înaintează chiar teza inexistenței lui Dumnezeu). În plus, este și malignă și răutăcioasă. God(ot), dacă ar fi cu adevărat God, și-ar face apariția.

Apoi, mai sunt inserate în text și semnele unui caracter dubios, capricios, în orice caz în neconcordanță cu iubirea, bunătatea și dreptatea universale specifice naturii lui Dumnezeu.<sup>30</sup> Prin urmare, avem un God(ot)/Belial care este indiferent la rugămintele lui Vladimir și Estragon de a-l întâlni, chiar dacă, așa cum spune băiatul-mesager, „nu are nimic de făcut”. Sau pedepsește fără un motiv anume: nu îi dă de mâncare băiatului, iar pe fratele acestuia îl bate. În alt loc, când se aduce în discuție plecarea celor doi vagabonzi apar indicii că acțiunea nu ar rămâne fără repercusiuni („Estragon: Și dacă l-am lăsa baltă?/ Vladimir: Ne-ar pedepsi.” – trad. Naum, p. 91).

Toate acestea sunt în deplin acord cu ideea de *creație eșuată* la care, în primele secole creștine, gnosticii aderau. Conform învățămintelor lor, lumea este esențialmente rea. Categorie dualistă, doctrina le permite să distingă între un demiurg bun, dar ascuns, și unul a cărui existență/manifestare se face vizibilă prin însăși materialitatea lumii acesteia. Ca atare, învățătura lor e condamnată de Părinții Bisericii, care o considerau erezie. În timp ce unii văd în *rău* un produs al liberului arbitru (creștinii), ceilalți (gnosticii) atribuie lumea căzută, materială, unuia dintre cei doi Creatori. Gnosticismul admitea totuși purificarea care ar fi permis „perfecțiunea esențializată a sufletului disociat de impuritățile materiale.”<sup>31</sup> ceea ce cu greu îl

---

<sup>30</sup> Dar și în acest caz situația este incertă. Din perspectiva teologică creștină, omul nu poate judeca „judecata” lui Dumnezeu, deoarece îi rămâne necunoscută „minte care cântărește lucrurile.” Apoteogmele patericului egiptean abundă în astfel de istorisiri.

<sup>31</sup> Michel Onfray, *O contraistorie a filozofiei, vol. 1: Înțelepciunile antice*, trad. de Mihai Ungurean, Polirom, 2008, p. 52.

poate disocia de platonism. H. -R. Patapievici, de pildă, e de părere că gnosticismul însuși e o variantă de platonism<sup>32</sup>.

Pentru Beckett, ca și pentru gnostici, semnele ratării lumii le putem găsi pretutindeni. În acest sens, el strecoară cu ironia-i binecunoscută formule impregnate de un fatalism steril, după gustul nostru, dar a căror putere de seducție, plus umorul din belșug, nu ne pot lăsa indiferenți. Să reamintim numai câteva: „Dumnezeu, care ne iubește cu câteva excepții.” (*Așteptându-l pe Godot*, p. 41); „(...) ești pe Pământ și pentru asta nu există leac” (*Sfârșit de partidă*, trad. Naum, p. 247); „Devii sălbatic, vrei, nu vrei. Și te întrebi câteodată dacă ești pe planeta cuvenită.” (*Stories & Texts for nothing*, p. 52); pasajul din *Malone moare* pe care l-am mai citat – „Hai, repede: un loc. Fără acces, fără ieșiri. Pe scurt, un loc sigur. Nu ca Edenul.” În acest pasaj este denunțată existența paradisului terestru, întocmai ca gnosticii, care îl repudiau. După Eric Voegelin chiar și paradisul celest, situat în eshaton, era contestat de pneumatici, fiind înlocuit de o formă de salvare omenească practică prin ritualuri ezoterice. Apoi, binecunoscuta „prost văzut, prost spus”, formulă care apare de mai multe ori în diferite scrieri. Evident, dacă ceva e *mal vu mal dit* pe această lume, e pentru că lumea însăși e *mal fait...* Legat de aceasta, e știut faptul că Beckett aprecia atât de mult o anecdotă (mai mult ca sigur creată de el însuși) încât a folosit-o ca *motto* la o lucrare despre pictura fraților van Velde:

Clientul: Dumnezeu a făcut Lumea în șase zile și dvs. n-ați fost în stare să-mi faceți perechea asta de pantaloni nici măcar în șase luni.  
Croitorul: Dar, domnule... uitați-vă la Lume și-apoi la pantalonii făcuți de mine!<sup>33</sup>

Lumea și Răul, așadar, coincid. Ce e important de reținut e că Beckett reia problema teodiceei. Divinitatea este arătată cu degetul și are loc o delegitimare a prerogativelor sale *naturale*. Dreptatea lui Dumnezeu, judecata lui Dumnezeu care guvernează lumea, în fine pronia, sunt discreditate. E de amintit aici un amănunt biografic care

---

<sup>32</sup> V. [https://youtu.be/Y\\_K\\_6e1aNv8](https://youtu.be/Y_K_6e1aNv8)

<sup>33</sup> Povestea e prezentă și în *Sfârșit de partidă*, în relatarea lui Nagg. Aici tușele sunt îngroșate, intervenind și efecte clovnești. Croitorul, „jucat” de Nagg, e scandalizat și strigă aproape isteric *Domnule, domnule...*, replica *uitați-vă la Lume* e acompaniată de un gest disprețuitor și o grimasă de dezgust, iar *pantalonii mei*, cum altfel, de un gest tandru și un zâmbet larg.

se pare că l-a marcat profund pe Beckett. Îl consemnează James Knowlson, în impunătoarea sa biografie *Damned to Fame. The life of Samuel Beckett*. Evenimentul se petrece într-un spital. Beckett îl însoțește pe un prieten al tatălui său, preot, care îi împărtășește pe cei bolnavi aflați în ultimul stadiu al bolii. Singurul lucru pe care îl poate spune preotul unui muribund e acesta: „A existat Crucificarea. Trebuie să contribui și tu cu ceva. Pătimirile sunt doar începutul.” În fața unei astfel de *consolări*, se declară oripilat. „Nu e doar o recunoaștere din partea celui jalnic preot (poor minister) că nu poate face față unei situații în care suferința, aparent nedreaptă, se manifestă”, îi spune el lui Lawrence Harvey, „ci și o justificare ipocrită a ei. Asta întrece orice măsură.” (*Damned to Fame*, p. 86). Episodul nu va rămâne fără urmări.

\*\*

Există în cultura europeană un *motor cognitiv* de o putere covârșitoare. Ne referim de bună seamă la platonism. El s-a impus, instalat și disipat mai apoi în manifestări literare, artistice, folosindu-și și perfecționându-și propriul imaginar. Influența lui a atins întâi și-tâi sfera teologicului atunci când, prin neoplatonism, a potențat decisiv exprimarea revelației creștine. Constantin Noica intervine cu autoritate cu afirmația „Europa s-a născut la 325”, adică anul redactării Crezului de către sinodalii niceeni. E momentul când mintea greacă, cum spune foarte frumos undeva H. -R. Patapievici, a încercat să înțeleagă revelația creștină.

Artele au fost influențate de acest *dispozitiv mental* de înțelegere și explicare a lumii. Literatura folosește cu precădere tot arsenalul topografic, onomastic, metaforic, simbolic sau de altă natură al tensiunii vizibil/invizibil, cunoscut/necunoscut: paradisul și iadul, tărâmul de jos și locuințele celeste, ziua și noaptea, lumina și întunericul, inclusiv opozițiile temporale dintre vară și iarnă, sau ziua de duminică vs. celelalte zile ale săptămânii.

Datul constitutiv al gândirii europene rămâne profund tributary platonismului. Și dacă revigorarea gnosticismului în gândirea europeană are loc, este pentru că a fost consolidat (și justificat) de către acesta. Distincția netă dintre trup și suflet, de exemplu, ne arată cât de încrengite sunt legăturile dintre platonism, gnosticism și, mai



târziu, creștinism.<sup>34</sup> Gnosticul Basilides, de care pomeneam înainte, este probabil cel evocat în *Nenumitul* („Dar Basile și gașca?”) în pasajul în care lumina este asociată cu pneuma, spiritul, sau calea de întoarcere a sufletului către patria lui originară: „Dar luminile, pe care mă bizuiam atât de mult, trebuie cumva să le sting? Da, trebuie, nu există lumini aici.” (*Nenumitul*, p. 315)

Teza lui Eric Voegelin că trăim într-o modernitate gnostică implică o atenție deosebită în contextul analizei scrierilor beckettiene. Scrieri care, evident, nu fac notă distinctă de această realitate. Dacă ne este imposibil să citim în lucrările lui Beckett o încurajare a perspectivei teologice (impulsionată eventual de credință), putem accepta că folosirea neîntreruptă a aluziilor, referințelor teologice se datorează înțelegerii că lumea, în structura ei de adaptabilitate și suportabilitate a vieții înseși, e modelată după matrița moștenirii iudeo-creștine.

Povestea copilăriei lui Sapo pe care o spune Malone în *trilogie* este plasată într-un context în care forțele întunericului și ale luminii sunt atent distribuite (*Malone murind*, pp. 192-199). Reglajul literar fin lasă loc unei reflecții asupra doctrinei salvării pe care gnoza o presupune. Faptul că, anume, conflictul se conturează în decorul acestei lumi întregește viziunea alegorică pe care Beckett o atribuie timpurilor noastre. Războiul, am putea spune nevăzut, după expresia Sf. Părinți, e arătat cu degetul (*literaturizat*), făcându-l astfel perceptibil simțurilor noastre.

În același timp, nu există nicio pretenție că cele spuse (scrise) sunt adevărate – în sensul în care orice autoritate auctorială e investită. Artificiul e la vedere. Ca atunci când Molloy, de pildă, relatează că „pentru a mai înnegri câteva pagini”, ne va povesti despre sejurul său pe litoral (p. 69). Sau când naratorul din *Nenumitul* exclamă, nu doar pentru a se delimita de orice rămășiță estetică, ci și pentru a demistifica complet realitatea zbaterilor cu care suntem confrunțați în viața noastră de zi cu zi, cea prea mult aruncată-n derizoriu: „Ce mai trucuri și poveștile astea cu lumina și obscuritatea.” (*Nenumitul*, p. 317).

---

<sup>34</sup> Mai ales în mediile monastice din Siria și Egipt. V. Ioan Petru Culianu, *Gnosticism și gândire modernă: Hans Jonas*, trad. de Maria-Magdalena Anghelescu și Șerban Anghelescu; postfață de Eduard Iricinschi, Iași, Polirom, 2006, pp. 20-30.

Într-un spectacol de teatru regizat de Oliver Frlić intitulat *Our Violence and Your Violence* un actor se deroba de rol și invita publicul din sală să-i pună întrebări care vizau evident acțiunile de pe scenă. Nu tocmai ușor de digerat, dată fiind tema care radiografia faliile psiho-culturale (Europa/Orientul Apropiat, Cristos/Allah) în contextul unor subiecte ca terorismul și colonialismul. Era un moment de „realitate”, așadar. Îmi amintesc că la reprezentația la care am fost martor s-a pus o întrebare (oarecare, neimportantă în acest context) iar răspunsul actorului a fost următorul: pentru că suntem finanțați de Federația Rusă. Chiar și în 2018, când a fost prezentat spectacolul, s-a lăsat un moment de tăcere, indignată, dar politicoasă. O altă întrebare venită din sală încerca să zgândăre misterul: Cu cât sunteți plătiți? Răspunsul actorului: sunteți conștienți că acesta e un spectacol de teatru? Suntem invitați, așadar, la o metaficțiune care deschide ușa unui *mise-en-abîme* și unde ironia nu spulberă (voit, de bunăseamă) unda susceptibilității adevărului. Același procedeu îl întâlnim și în tehnica lui Beckett. El ne avertizează constant de ficțiunea din spatele poveștii. Molloy, de exemplu, un personaj care deține rolul de mediant în arhitectura conflictuală (fals/adevăr, lumină/întuneric), nu ezită să ne spună că: „Sunt sătul de născocirile astea și altele noi mă cheamă.” (p. 69).

În atelierul lui Beckett franjurile adevărului sunt despicate de pe carcasa realității, cu incizii milimetrice de bisturiu, dar și cu hăcuirile satârului.



## DREPTUL DE-A FI VINOVAȚ. TORTURA CA MOȘTENIRE DIVINĂ

Concepția etică și judecata divină în *Cum e*. Mlaștina, noroiul la Dante, Beckett și Leopardi. Principiul contrapunctului. Despre contestarea atributelor divine în *Dante și homarul. ca... ca...* Tortură și supliciați.

\*\*

Un homar poate fi salvat? Sau: un om care fierbe un homar de viu mai poate fi mântuit? Dar un om care omoară alt om poate fi condamnat la moarte? În *Dante și homarul*, o scurtă povestire, prima din seria ce alcătuiește ciclul *Mai mult ciupituri decât lovituri* (1932), aceste întrebări își găsesc cuvenitul loc într-o problematică a eticului.

Belacqua cumpără de la băcănie un homar pentru cină. Avea s-o pregătească mătușa lui, mai târziu. Crezând că este mort îl duce cu el la „professoressa” Adriana Otolenghi care îi dă lecții de italiană. Este surprins când pisica, de astă dată a „instructoarei” de franceză, o anume domnișoara Glain, încearcă să ajungă la homarul din pachetul învelit cu grijă. Ajuns acasă, descoperă că în tot acest timp „peștele” era viu. Sfârșitul povestirii reia nedumerirea lui Belacqua cu privire la însemnătatea petelor de pe lună despre care face vorbire Dante în *Divina Comedie*. Credința populară din vremea lui Dante oferea următoarea explicație: în petele de pe Lună s-ar fi ascuns Cain ridicând mărăcini cu furca.<sup>35</sup> Imediat după uciderea lui Abel, Dumnezeu l-a alungat de pe pământ și l-ar fi exilat acolo, „cu mănunchiul lui de spini” pe care să-l care în spate. Observăm că în loc să-l ucidă pe loc, cum s-ar fi convenit, tradiția alege crucea vinovatului, cu toate că, fapt agravant, el nu-și recunoaște vina.

Este, oare, aceasta o dovadă a milei Domnului? se întrebă Belacqua. Compașiunea cuprinde apoi problemele etice lumești: dacă un anume McCabe ar trebui să fie executat sau nu și dacă este corect să omori animalele (pentru a le mânca). McCabe a existat în realitate. În ziua de 31 martie 1936, într-o casă din Dublin, a omorât șase

---

<sup>35</sup> Dante discreditează aceste false interpretări populare în cântul II din *Paradisul*. Referința despre Cain ascuns în lună mai apare și în romanul *Malone murind* (p. 228).

oameni. Circumstanțele agravante au fost următoarele: și-a bătut victimele până la moarte, după care le-a dat foc. Dovezile, după cum s-a putut observa mai târziu din analele justiției, au fost insuficiente. Deși prezentat de cronicile vremii ca „monstrul din Malahide”, au existat și voci care au încercat, timid, să susțină că dovezile împotriva lui nu erau „dincolo de orice îndoială rezonabilă”. Cu toate acestea, ele au fost acceptate de completul de judecată în frunte cu judecătorul O’Byrne care l-a condamnat la moarte prin spânzurare.

Cât despre homar, mătușa lui Belacqua nu are nicio rețineră în a-l fierbe de viu. („Așa trebuie să fie, a zis ea cu asprime. Homarii se fierb întotdeauna de vii.”). Ba chiar râde de nepotul ei. Știe că homarul, odată preparat, va fi „devorat” de Belacqua. Povestirea se termină brusc după cum urmează:

„A ridicat homarul deasupra mesei. Mai avea cam treizeci de secunde de trăit.

Măcar, s-a gândit Belacqua, e o moarte rapidă, Doamne-ajută-ne.

Nu e.”

(Dante și homarul, p. 52)

Poate chiar fără empatia lui Belacqua față de soarta homarului ne-am gândi la aspectul moral al felului în care aceste crustacee se gâtesc. Și dacă alte obiceiuri culinare nu indică mai degrabă o lipsă de umanitate decât un înalt grad de rafinament la care *connoisseurii* aspiră netulburați (stridiile servite crude, crapii prăjiți doar pe jumătate ale căror branhii mai respiră încă, în timp ce din cealaltă jumătate carnea se poate desprinde, înfruptatul din creierul maimuței care zace lobotomizată etc.). Însă problemele din această scurtă povestire nu implică nici aspecte ecologice și nici de bioetică. *Dante și homarul* nu e despreuciderea animalelor sau despre durerea homarilor când sunt scufundați de vii în apa clocotindă (mătușa e de altă părere: „Aștia nu simt nimic”). Ci despre cum se împacă dreptatea, sau justiția umană cu cea divină. Despre armonizarea lor în viața de zi cu zi în condițiile în care Dumnezeu are milă pentru Cain (pentru fratricid el primește exilul, nu moartea, drept pedeapsă) însă nu este posibilă și iertarea unui criminal ca McCabe (sau, cel puțin, necondamnarea lui la moarte).

Tema justiției, deopotrivă umană și divină, aduce în prim-plan personaje care întruchipează arhetipul victimei. Pe lângă cei care au fost amintiți deja (Cain, McCabe, homarul) mai apar referințele la

„Iona și burdihanul” și la Isus Cristos.<sup>36</sup> Toți aceștia au fost sau vor fi („Bietul McCabe, avea să-și frângă gâtul în zori”) exilați, înghițiți, răstigniți, spânzurați sau fierți de vii.

Iertarea, mila divină e evocată și în mențiunea despre cetatea Ninive. În Vechiul Testament (Iona, 3:1-10) Dumnezeu ia o hotărâre („încă 40 de zile și cetatea va fi nimicită”). Însă locuitorii ei „de la cei mai mari până la cei mai mici” s-au căit de păcatele lor, s-au îmbrăcat în saci și au stat în cenușă. Chiar și animalelor le-a fost interzis să bea și să mănânce. Văzând asta, Dumnezeu își *intoarce* hotărârea și cruță cetatea. Prin referința din roman ni se atrage atenția, așadar, asupra încă unei iertări acordate de instanța cu cea mai mare autoritate, cea divină. De fapt, cheia de citire a povestirii lui Beckett o reprezintă pasajul în care Belacqua meditează la versul „Qui vive la pietà, quand'è ben morta”. Apare în *Infernul*, cântul XX. Aici, *pietà* are un dublu sens pe care personajul îl surprinde. Derivă din latinescul *pietas* care înseamnă atât datorie, filială, publică sau religioasă în societatea antică romană (al cărei reprezentant era Vergiliu) cât și compasiune, milă creștinească. Dante, spune Belacqua, face un superb joc de cuvinte: în valesa păcătoșilor adevărata *pietà* e când nu ai *pietà*, cu alte cuvinte, adevărata datorie sau evlavie ți-o manifesti atunci când te arăți fără milă față de păcătoși. „Ți-e mila vie-aici când ți-e-ngropată.” traduce Coșbuc versul. Păcatul invocat de Dante în acest cânt e ghicitul, o formă de șarlatanie prin care ghicitorii „(...) au prostit creștinii/fierbând și ierburi și-nvârtind ulcele” (*Infernul*, XX, 122-123).

Concepția lui Beckett despre judecata divină rămâne tributară ideii iudeo-creștine a dreptei răsplătiri. Virtuțile sau păcatele din vremea „priebeției noastre” cum numește Sf. Petru viața omului în întâia sa epistolă, își vor avea cuvenita răsplată (în rai) sau pedeapsă (în iad). Dante preia această idee și își dezvoltă propriul imaginar în *Infernul*. Inventează chiar un sistem mecanicizat prin care sufletele damnaților sunt *repartizate* unui tip sau altul de tortură. În cântul V, Minos, un demon „cunoscător de rău”, la intrarea fiecărui „duh” pe poarta iadului își încolăcește coada în jurul corpului, numărul încolă-

---

<sup>36</sup> Desigur, linia ce demarchează statutul victimei de cel al eroului, al proscrisului de al nebunului sau cel al țapului ispășitor de al criminalului e una extrem de fragilă. Depinde cine judecă și pentru ce. În povestire, Cristos e numit „Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul” însă istoria i-a reținut și apelativele de rege, clown sau agitator politic, un Che Guevara cu apucături de milostenii.

cirilor indicând în al cătelea cerc va fi azvârlit sufletul păcătosului. Așadar, prin ingenioasa inginerie, Dante vrea să arate caracterul adevărat și nepărtinitor al Judecării despre care vorbesc textele sacre. Imageria supliciilor dantești e construită pe principiul așa-numitului *contrapunct*. Păcatului major din timpul vieții îi corespunde, în mod analogic sau contrar, pedeapsa eternă din iad (procedul lui *corsi e ricorsi*).

Damnații din cercul al patrulea (și anume ghicitorii) au chipul desfigurat, gâtul răsucit și plâng neîntrerupt: „văzând de-aproape-a omului făptură/strâmbat-astfel că plânsul lor curgând/din ochi trecea pe buci prin crăpătură” (*Infernul*, XX, 22-24). Se deplasează în cerc, sunt muți, iar mersul lor e inversat. Pedeapsa e o grotescă viziune a principiului mai sus numit. Au păcălit oamenii cu ghicitul în viitor, acum se pot deplasa (și vedea) doar înapoi: „Și vezi că piept din spete-aici făcu:/prea mult să vază-n fața sa el vruse/deci umblă-ntors și-ntors și vede-acu.” (*Ibid.*, 37-39). *All that fall*, o piesă pe care Beckett a scris-o pentru radio, conține această imagine dantescă:

„Domnul Rooney: Mergem puțin înapoi acum?

Doamna Rooney: Înapoi?

Domnul Rooney: Da. Sau tu înainte și eu înapoi. Perechea perfectă. Ca damnații lui Dante, cu fețele inversate. Lacrimile ne vor uda cururile.”

(*The Complete Dramatic Works*, TCDW, p. 191, trad. m.)

Tratamentul la care Dante îi supune pe acești damnați are un ecou și în paginile unuia din romanele lui Beckett. În *Nenumitul*, naratorul este descris în acești termeni:

„Căci îmi simt lacrimile șiroindu-mi pe piept, pe șolduri, de-a lungul spatelui. A, da, sunt cu adevărat scăldat în lacrimi. Ele mi se adună în barbă, iar de acolo, când aceasta nu mai poate să le cuprindă – nu, nu am barbă, nici păr, pe umeri port o bilă mare lucie, fără contururi, în afară de ochi, din care nu mai rămân decât orbitele.”

(*Nenumitul*, p. 316)

Portretul se întregeste cu amănunte grotești care continuă dezintegrarea fizică („De ce așa avea un sex, eu care nu mai am nas?” sau „Aceste orbite șiroinde, am să le usuc.”).

În fine, mânioșilor din cercul al cincilea dantesc le este hărăzită o soartă ce amintește de homarul lui Belaqua. Aceștia sunt

scufundați în „apa roșie” a Styxului, adică în sângele clocotind. („Și toți se bat, și nu numai din brață./ci-n cap și-n piept și cu genunchii ei,/fâșii cu dinții rup de-unde se-nhață.” – *Infemul*, VII, 112-114).

Cred că Beckett în povestirea *Dante și homarul* ne oferă un indiciu despre atributele divine și despre răsfrângerea acestora în existența omului. Înșușirile, sau atributele lui Dumnezeu sunt de două feluri: absolute sau netransmisibile (omnipotența, omnisciența și omniprezența) și cele morale sau transmisibile (cum ar fi dragostea, bunătatea, răbdarea, milostenia, dreptatea). Cea din urmă, ca atribut divin, reprezintă perfectă conformitate dintre acțiunile lui Dumnezeu și voința sa. Prin împărțirea dreptății divine se manifestă plener însușirea de judecător care *judecă* cu desăvârșită nepărtinire. Învățăturile teologilor ne asigură că, deși Dumnezeu, în ființa sa, rămâne neaccesibil cunoașterii noastre, totuși el se deschide posibilităților *omenești* de înțelegere. Faptul că omul este creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu nu înseamnă altceva decât o participare a umanului și divinului, posibilă prin miluirea (iubirea) lui Dumnezeu. Mai înseamnă și că atributele divine morale se răsfrâng în însușirile umane, adică un pre-gust al *cugetării* noastre limitate despre infinita realitate dumnezeiască. În acest sens, Paul Evdokimov ne amintește că remarca lui Grigorie de Nyssa conform căreia noi ne amintim de ce va să vină e o „anamneză epifanică care face prezente realitățile transcendente.”<sup>37</sup> Așadar, dacă dreptatea divină ni se dezvăluie pentru că Dumnezeu, în milostivirea sa, ne *lasă* s-o (să-L) cunoaștem, atunci această dreptate trebuie să se reflecte în acțiunile și propriile noastre „judecăți”. Dreptatea umană (activitatea judecătorească) nu este altceva decât răsfrângerea dreptății divine. Or, Beckett în povestirea sa, tocmai asta contestă. *Dante și homarul* indică o falie în conceptul teologic al răsfrângerii atributelor divine în existența omului. Sunt puse, astfel, întrebări serioase cu privire la prezența lui Dumnezeu în lume.

Jean-Michel Rabaté observă că subiectul romanului lui Beckett, *Cum e*, ar putea fi găsit la Sade. Aduce în sprijinul acestei afirmații un citat din *Scrisoarea către domnișoara de Rousset*, scrisă de marchiz în 1782. Într-adevăr, cu greu ar putea fi disociat de narațiunea lui Beckett: „Jalnice creaturi aruncate pe această mică grămadă de noroi, o jumătate din turmă trebuie să o persecute pe

---

<sup>37</sup> Paul Evdokimov, *Une vision orthodoxe de la théologie morale*, preface de Michel Evdokimov, Les Éditions du Cerf, Paris, 2009, p. 19.



cealaltă jumătate.”<sup>38</sup> În *Cum e* noroiul, bezna, muțenia și singurătatea sunt principalele ingrediente. Decorul interminabilelor incertitudini e întregit treptat de acțiuni pe cât de crude, pe atât de rafinate. Cineva (cel care spune povestea) se târăște în noroi. E întuneric. La un moment dat, din masa difuză a celorlalți oameni care se târăsc asemeni lui, alege la întâmplare pe (alt)cineva și îl atacă. Îl numește Pim. Îl torturează o vreme, timp în care simte că au format un cuplu și concluzionează că poate s-au și iubit, în ciuda tuturor celor întâmplate. Apoi se despart și își continuă fiecare târâțul prin noroi și bezna. Cel ce spune povestea este atacat și torturat la rândul-i de către (alt)cineva. Romanul are trei părți grupate din punctul de vedere al naratorului: 1. înainte de Pim; 2. cu Pim; 3. după Pim. Una din torturile pe care Pim le suportă e să fie gravat pe fese și pe spate cu un deschizător de conserve. („să-l acopăr până la sânge de majuscule romane” (*Cum e*, p. 62); „cu majuscule foarte mari două rânduri întregi cât mai scurtă relatarea cât mai mari caracterele (...) va fi scurt TU PIM (...) va realiza oare cum să știi” (p. 71); MĂ IUBEȘTI OARE NEGHIIOBULE (p. 90). Trebuie spus că în originalul francez apare „M’AIMES TU CON” (Minuit, 2015, p. 87), respectiv: „DO YOU LOVE ME CUNT”, (Faber & Faber, 2009, p. 94).

Cuplurile din romanul lui Beckett avansează cu 37 până la 38 de metri pe an. Calvarul anevoioasei înaintări nu se sfârșește niciodată, călăii devin victime, victimele călăi. Târâțul în noroi din *Cum e* pare același cu cel al mânioșilor din *Divina Comedie* atunci când ni se spune că Dante e „cu ochii-ntorși spre-acei ce-nghit nămol” (*Infernul*, Cântul VII, 129). Mânioșii au fost scufundați într-o „mlaștină-mpuțită” de unde încearcă să explice cauza pedepsei lor. Însă nu-și pot duce până la capăt povestea din cauza noroiului ce le intră în gură.

O mică paranteză: păcatul *mânioșilor* nu e furia sau violența fizică, la care trimite indubitabil termenul de *mânie*. Nu acesta e vizat aici de Dante, ci păcatul *nesimțitoareii tristeți*, sau al așa numitei mâinii amare. Sfinții Părinți îl numesc acedia sufletului, o patimă care nu îl lasă pe cel afectat de ea să se bucure de darurile existenței. În plus, acedia e însoțită și de un dezgust față de orice semn al Creației. E amarăciunea sufletului despre care învățăturile Sf. Ioan Scărarul ne

---

<sup>38</sup> D. A. F. de Sade, „Lettre à Mademoiselle de Rousset,” apud. Jean-Michel Rabaté, *Think, pig!: Beckett at the limit of the human*, Fordham University Press, New York, 2016, p. 60.

previn că culminează în deznădejdea cu privire la propria mântuire.<sup>39</sup> De aceea Dante spune despre mâniași: „Am fost – zic ei – înfipti în glod acum,/tot triști în dulcea soarelui lumină/purtând în noi mereu amarul fum,//și-aici noi ne-ntristăm în neagră tină!” (Cântul VII, 121-124).

Noroiul, spuneam, îl găsim pretutindeni în roman. E invaziv, sufocant și dezgustător. Cei ce se târăsc în el au toate motivele să-și arate disperarea, după cum transpare din acest pasaj:

„(...) toată fața în noroi gura nasul nicio suflare și urlete (...) urlete le sorbi ani solari fără cifre până când în sfârșit ajunge am văzut viața aici viața asta nu mai poate”

(*Cum e*, p. 96)

Scena cu adevărat poate fi o continuare a imagisticii *Infernului*. O terifiantă viziune ne trimite cu gândul la caznele inventate de psihopați: „în cur o țeapă înroșită” (*Cum e*, p. 37). Apoi, cu toate că târătorii știu că rugămintele pentru a fi salvați sunt tardive („rugă n-am nici un drept la asta”) unii dintre ei construiesc un imens drapel pe care scrie următoarele: „în marea-ți milostenie din când în când să doarmă marii damnați (...) în tot acest timp demonii se vor odihni zece secunde cincisprezece secunde” (*Cum e*, p. 37).

Câteva cuvinte despre noroi. După cum se afirmă la începutul romanului, este un „așa-zis noroi”. Materie ambivalentă, despre el se vorbește de cele mai multe ori în termen de „murdării” („des saletés”). Însă murdăriile nu sunt altceva decât dejecțiile celor care trăiesc în băltoacă: „domnule poți să te caci pe-un Bom domnule” (*Cum e*, p. 60). E „porcăria verde” unde excrementele se îmbibă cu frunze moarte. E „rahatul nostru al tuturor absolut al tuturor bilioane târându-se cățărându-se și spârcâindu-se în rahatul lor” (*Cum e*, p. 52). Însăși traducerea lui Beckett la „des saletés” consemnează negru pe alb „shit and vomit”. Iar supraviețuirea celor ce se târăie depinde de îngurgitarea acestei materii. Sade ar jubila!

În *Vis cu femei frumoase și nu prea* Belacqua recită din memorie din Leopardi. Versurile sunt dintr-un poem intitulat *A se stesso* (*Către sine*), din ciclul cântecelor florentine:

---

<sup>39</sup> Apud. Ierótheos Vlachos, Mitropolit al Nafpaktosului, *Știința medicinei duhovnicești: practica psihoterapiei ortodoxe*, trad.: Protosinghel Teofan Munteanu, București, Ed. Sophia, 2017, p. 101.

„Or poserai per sempre,  
stanco mio cor. (...)  
Posa per sempre. Assai  
palpitasti. Non val cosa nessuna  
i moti tuoi, né di sospiri è degna  
la terra. Amaro e noia  
la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.”<sup>40</sup>

De-acum te vei odihni pentru totdeauna,  
obosită inimă a mea. (...)  
Repaus pe veci. Mult prea repejor  
bătut-ai. Defel nu mai au rost  
ale tale zbateri, nici să suspini după-aici  
loc nu mai e. Plictis în amar  
dară e viața, nimic niciodat' altceva; și-ntinată e lumea.

(trad. m.)

Fascinația față de aceste versuri provine evident, pe lângă pesimismul de serviciu, din asemănarea simptomelor pe care le acuza Beckett la data la care scria romanul cu cele invocate de Leopardi în acest canto. Într-un capitol viitor vom detalia aceste probleme medicale care până la urmă au influențat viziunea artistică beckettiană. Dar acum să ne îndreptăm atenția către ultimul vers, cel în care apare celebra formulă „fango è il mondo”. Beckett îl pune ca *motto* la eseul său din 1931 despre Proust.

*Fango* înseamnă, de fapt, *noroi*. E același noroi care inundă gâtlejurile damnaților lui Dante în timp ce vor să-și spună vina și, cum am arătat deja, același care apare la Beckett. Este o materie dintr-un circuit neîntrerupt („Ăst imn le gălgăia din gât bol-bol” – *Infernul*, VII, 125; „noroiul să-l înghiți sau să-l scuipi” – *Cum e*, p. 28). Deșeurile anale sau bucale („shit and vomit”) devin substanța lumii întregi, precum în versul lui Leopardi.

Tragicul e deseori împletit cu comicul. În *trilogie*, viața e „o capcană, brusc, cracc” în timp ce moartea e un scurt concediu de destindere, printre râme, înainte de-a fi înviat (*Nenumitul*, p. 361, resp. 357). În sfârșit, în unul din ultimele texte scrise de Beckett avem o limbă care se încarcă de noroi, „să-l înghiți sau să-l arunci chestiune de știință dacă e hrănitor” (*imaginea*, p. 413).

---

<sup>40</sup> Giacomo Leopardi, *El pensamiento infinito. Cronología, Cantos, Opusculos morales, Pensamientos*, realización y versiones de Antonio Aliberti, prólogo de María Esther Badin, textos bilingües, Editorial Atuel, Buenos Aires, 1999, p. 194.

Încă ceva: „cuacua”-urile lui Lucky precum și cele ale naratorului din *Cum e*, le-am înțeles întotdeauna ca aparținând cumva unui registru animalier. Poate datorită reminiscenței imaginii papagalului care apare anterior într-unul din *textele pentru nimic* sau în *Molloy*, de pildă, unde verbiajul amețitor indică o trăsătură *cuacualicească*. Ca niște papagali, personajele repetă/recită din mantrile extazului logoreic și coregrafiază mătăniile disper(s)ării. Însă, cel puțin până acum, interpretarea mea asupra acestui *cuacua* se lăsa ghidată de următorul raționament: ar putea să însemne orice în afară de *caca*. La fel ca detectivul din povestirea lui Poe, am căutat obiectul prețios în cele mai ascunse cotloane, uitând că strategia cea mai ingenioasă și derutantă e tocmai cea contrarie: să-l lași neascuns, în cel mai comun loc, *la vedere*. Ce-i drept, în edițiile franceză și engleză avem un *qua* (adverb cu grad comparativ) dublat. Prin urmare, „voce întâi afară quaqu” devine „voce ca...ca...”. După cum putem bănuși, atât băltoaca din *Cum e*, cât și mlaștina lui Dante provin din resturile celor „doi poli”, cum sunt numiți undeva în *trilogie* cele două orificii, gura și anusul.<sup>41</sup> *Quaqu*-ul/*caca*-ul, oscilează între logoree și diaree. Lumea e noroi (Leopardi), discursul – care nu se poate împlini decât *qua* reziduu suplicial (Dante, Beckett) – e *caca*.

În partea a treia a romanului aflăm că toate acțiunile de tortură la care am fost martori au avut loc pentru că „justiția noastră vrea astfel” (*Cum e*, p. 110). Sadismul se perpetuează în infinita (in)justețe care devine condiția noastră:

„naiba mai contează cine suferă sau face să sufere cine strigă să fie lăsat în pace în noroi în beznă (...) căutând o vâgăună ca să nu mai fie văzută în toiul acestei feeri care bea picătura de pișat a ființei și care o dă altuia s-o bea (...) cum o dorește justiția noastră și asta la nesfârșit”

(*Cum e*, p. 130)

Nimeni nu se poate eschiva de la situația nefastă, anunțată altminteri în chiar prima replică din *Așteptând pe Godot*: „Nu se mai poate face nimic”. Procesiunea târătorilor din *Cum e* are loc în aceeași logică preconditionată:

„nu se mai poate face nimic în tot cazul ești în plină justiție n-am auzit niciodată spunându-se contrariul”

(*Cum e*, p. 123)

---

<sup>41</sup> „Oală, gamelă. Iată polii.” în *Malone murind*, p. 191.

În piesa de teatru, o constatare rece străbate replica spusă de Estragon. În roman, ea conține o deferență veselă. Resemnarea plată e înlocuită de *îmbrățișarea caldă*, în orice caz, de o perspectivă lipsită de acre subterfugii sau crâcneli zvântate-n ironii. Deși ironia poate corecta prostia, impulsiona spiritul, având, deci, calități morale, ea nu se poate sustrage unei forme subtile de condescendență. Electrizantă, seducătoare, ironia se livrează adevărului pe care-l vrea jupuit, dar se dedă în cele din urmă, ca într-o cursă ce-și prinde *curse-itorul*, asprimii și cruzimii.

Dreptatea în *Cum e* se înfăptuiește la scala unei perfecțiuni inaccesibile înțelegerii omenești, „la lumina zilei în puterea harului.” (*Cum e*, p. 123). E însă aceeași dreptate care *îndreptățește* un instrumentar al groazei („lovitură năpraznică-n cap gheare în subsuoară zgâriind adânc înfigând deschizătorul burdușind tot tacâmul” – *Cum e*, p. 110). Și în a cărei împlinire se negociază un *curriculum mortis* legitimat de o *Lege/dreptate/justiție* aflate la antipodul iubirii și milei creștinești. În infernul lui Dante se vorbește de asemenea despre o veșnică justiție care ar fi *de-acolo*: „Atâta chin și caznă cine-adună./ tu, veșnică justiție-aici; și-astfel/ de-amar al nostru rău cine-l răzbună?” (Cântul VII, 19-21).

Sanctuarul nămolos al celor ce se târăsc e derobat de obligațiile morale ale „poruncii celei noi” din Evanghelia după Ioan (13:34). În schimb, aici, în romanul lui Beckett,

în acru fum și-n plin smolită spaimă  
cu mult prăpăd în suflet – áce-mpung în coastă –  
(umpic măcar udată de-a lacrimilor larmă  
s-ar fi-nturnat din chin murdara față noast’ă  
spre-un tainic ceas și-o liniștire calmă),

aici, deci, au loc ucenicile în știința schingiurii și arta hărțuirii (psihice și fizice). Victima dintr-un cuplu devine torționar în viitoarea pereche. Iar ex-călăul va deveni la rându-i noua victimă. Împărțirea în cele două grupuri distincte e de o „precizie matematică”. În acest veșnic și pentru totdeauna-n nesfârșire schimb se comunică informații, se transmit secrete. Cum cei doi nu pot vorbi („căci n-au putinț-a spune-o vorbă plină” – *Infernul*, VII, 126), căile de comunicare se rafinează, la fel, metodele de tortură. Un *manual mental al torționarului* e completat, atent și cu migală, deopotrivă de suplicanți și supliciați. Victimele țin minte (pe propria piele) diferite tehnici pe

care le vor aplica, mai târziu, în chip de călăi. Se insistă pe dresaj. Pozzo, încă din *Așteptând pe Godot*, ne întâmpină cu, într-o mână, funia ce-l ține legat pe măscăriciul său, și cu biciul, în cealaltă. Comenzile lui către Lucky sunt scurte, așa cum trebuie să fie cele adresate unui animal: *Gândește, Oprește-te, Apropie-te, Înapoi, Acolo!* Sunt însoțite, uneori, de îndemnuri colaterale (*Porcule, Lepădătură, Scârbă*). Șturile în fund sunt la ordinea zilei. Dar, de cele mai multe ori, poate tocmai din cauza prea multor vorbe, comunicarea/ascultarea e greoaie.

Mama lui Molloy e oarbă și surdă. În *Cum e* cei ce se târăsc nu pot vorbi și nu se pot vedea. Profitând de condițiile lor, Beckett simplifică mecanismul de transmitere a comenzilor și concepe o comunicare bazată pe un sistem de semne. În trilogie, fiul îi *vorbește* mamei în acest fel:

„Comunicam cu ea ciocănindu-i în țeastă. O lovitură însemna da, două nu, trei nu știu, patru bani, cinci adio. (...) Pe parcursul perioadei de dresaj deci, în același timp în care îi băteam de patru ori în cap, îi băgam o bancnotă sub nas, sau în gură. Îmi fusese greu să-i inculc acest cod, să-i dresez mintea ruinată și delirantă, dar am scos-o la capăt.”

(*Molloy*, p. 18)

Semnele dovedindu-se ineficiente (4, adică bani, e ratat de numărătoarea ei care se oprește la 2), sunt luate în vizor măsuri mai explicite:

„(...) am căutat, și am sfârșit prin a găsi, un mijloc mai eficace să-i inculc ideea de bani. El consta în a substitui celor patru lovituri date cu arătătorul una sau mai multe (după nevoile mele) lovituri de pumn în țeastă. Așa înțelegea.” (*ibid.*)

Dresajul, în *Molloy*, se vrea educativ. Cel din *Cum e* – punitiv. Întâlnim același atașament față de loviturile în cap/craniu/tigvă. *Tigvăiala* nu deține însă monopolul instructajului. Se lasă loc și altor înclinații sadice să se manifeste, în timp ce diversificarea metodelor de tortură se face tot „după nevoile mele”, arbitrare și schimbătoare.

Iată mai jos semnificația unora dintre *practicile* pe care Pim le suportă:

1. Cântă! – unghii în subsuoară
2. Vorbește! – mânerul deschizătorului de conserve în anus
3. Stop! – lovitură cu pumnul în craniu

4. Mai tare! – mânerul deschizătorului în rinichi
5. Mai încet! – arătătorul în anus
6. Bravo! – palmă peste fese

Următoarele comenzi sunt derutante pentru Pim:

7. Rău (sau Groaznic!) – la fel ca la punctul 3
8. Încă o dată! (sau Bis!) – la fel ca punctul 1 sau 2

De fapt, se repetă situația hilară din *Molloy*, unde claritatea comenzilor începe să se disipeze:

„Că confunda nu, da, nu știu și adio, îmi era indiferent, eu însumi le confundam. Dar să asocieze cele patru lovituri cu altceva decât banii, iată ce trebuia să preîntâmpin cu orice preț.” (*ibid.*)

Ritualul îndelung studiat al *metodei* e sacrificat sub asaltul lăcomiei și al pripelii. Haosul se instaurează. Rigoarea cea mult clamată, asumată ca o garanție a rutinei ce face posibilă perfecțiunea, e sfidată și îndepărtată. Rămân fantezmele puterii și ale represiei. Ignobilele convulsii în materia ce se întinează (hrană și latrină deopotrivă), împlinesc gestica supraviețuirii.

Analiza torturii la Beckett s-ar putea extinde. Nu revine, însă, în intenția acestui studiu un asemenea parcurs de cercetare. Totuși, propunem spre reflecție pasajele în care cruzimea este aplicată animalelor. Paginile trilogiei, în special cele din *Malone murind*, se dovedesc a fi edificatoare în acest sens. Din metodele torturii umane, notăm aluzia din *Vis...* despre „fecioara de fier” (recuzită medievală inchiizitorială) – un sarcofag prevăzut cu lame și cuțite în care victima era introdusă și strânsă treptat. Apoi, desigur, „guzganii” din *Cum e* (p. 19). Despre șobolani există nenumărate date că au fost folosiți pentru desfigurarea victimelor. Deși textul beckettian nu oferă detalii explicite despre folosirea acestei metode, ea oricând poate fi extrasă din *manualul torționarului*.

Ruxandra Cesereanu, în eseu ei despre tortura secolului XX ne oferă, după propria mărturisire, un amplu studiu de mentalitate. Mecanismele de aplicare a pedepselor sunt redată într-un dur tur al atrocităților (in)umane în care se regăsesc variații ale acestei practici de tortură cu rozătoare.<sup>42</sup> Perfecționarea torționarului își găsește

---

<sup>42</sup> V. Ruxandra Cesereanu, *Panopticum: eseu despre tortură în secolul XX*, - Ed. a 2-a, rev. Iași, Polirom, 2014, pp. 81-82.

întotdeauna justificarea în aflarea adevărului pe care se presupune că victima îl ascunde: „*Vorbește, vorbește!* i se pretindea victimei. Este vorba de un logos întemeietor, ca în Biblie, dar de un logos răsturnat, invalidat: cuvântul mincinos și decăzut.” (p. 96). Ce „adevăr” i se mărturisește naratorului din *Cum e*, după ce acesta îl agresează pe Pim, în prima parte a romanului:

„să-l înțepi pur și simplu în cur adică vorbește și va spune orice ce-i vine pe loc în timp ce mie îmi trebuie dovada îmi trebuie dovada deci să-l înțep într-un fel anume semnificând odată pentru totdeauna răspunde e chiar ceea ce fac ce minunat cum am câștigat”

(*Cum e*, p. 71)

Chiar și în cazul terorii, instinctul parodic al lui Beckett nu se dezmente. Există o frază în romanul *Vis...* care suspendă pentru o clipă bestialitatea agresorului. Să ne închipuim că la intrarea într-o cameră de tortură stă un suav anunț: Fumatul interzis! Beckett insistă („Fumatul interzis, futu-i, m-ai auzit, în camera de tortură” – *Vis...*, p. 471), destinatarul acestui anunț fiind, ne închipuim, viitorul supliciat ce intră pe acea ușă. Se obține, astfel, un efect traumatic ce derivă din grija, falsă desigur, a *chinuitorului* pentru *chinuit*. Expunerea repetată la acest anunț pervers, poate conduce, printr-un efect psihologic inversat, la expierea și, până la urmă, la purificarea torționarului. Și poate trimite în derizoriu, lucru cu atât mai teribil, (posibila) rezistență morală a torturatului.

În *Tot straniu departe* ne apropiem de un alt fel de tortură. Unui corp („să zicem al Emmei”) îi sunt atribuite poziții calculate foarte strict: „nouă plus nouă optsprezece adică un metru douăzeci în care să îngenuncheze, curul pe călcâie, mâinile pe coapse, trunchiul aplecat la maximum și creștetul pe pământ.” (*Tot straniu departe*, p. 210). Ce urmează se apropie de un montaj *video bondage* à la Sade: „Uite cum se ghemuiește el pe jos și pe spate ca să vadă, ceafa lipită de față când ochii pe pizdă, de sâni când pe gaură și viceversa totul absolut clar. (...) Imaginează-l sărutând, mângâind, lingând, sugând, futând și sodomizând toate cheștiile astea, fără sunet. Apoi stop și sus în poziția de repaus.” (*ibid.*). Ce e ironic e că cuvintele *viceversa* și *totul absolut clar* în textul original apar ca “*vice versa*” și „all most clear” (*The Complete Short Prose*, p. 161).





## CUM E SAU RĂS-CUMPĂRAREA NESFÂRȘITĂ A MÂNTUIRII. JUDECATA.

Justiția omenească ca reflectare a celei divine. Respingerea teodiceei. Paradis terestru și eshatologic. Suferință și speranță. Jertfelnicia ca răscumpărare a umanității. Imaginea cristică din poemul *Ooftisch*.

\*\*

Romanul *Cum e* scrutează orizontul ontologic al justiției „noastre” – termen generic pentru umanitate – ca reflectare a celei divine. În roman, cineva împarte saci fiecărui târâtor. În ei se află atât merinde pentru drum, cât și diferite obiecte ce vor deveni pe parcurs instrumente de tortură. Cel ce împarte sacii reprezintă *autoritatea*. Iar sacii – ca prerogative ale autorității – vor fi împărțiți atâta vreme cât va exista o vinovăție pentru a cărei răscumpărare trebuie plătit un preț. Târătorii din mlaștina lui Dante nu se revoltă, știi că acesta e drumul pe care trebuie să-l parcurgă la nesfârșit. Cei din noroiul lui Beckett, „fac gură”.

Vladimir și Estragon, cei doi liber-umblători din *Așteptând pe Godot* dezbat și ei subiectul numit Dumnezeu. Sunt amintiți aici cei doi tâlhari răstigniți odată cu Isus. Vladimir e nedumerit: dintre cei patru evangheliști, doar doi îi atestă (Luca și Matei). Și dintre cei doi, doar la Luca unul dintre tâlhari este salvat (23:39-43), în timp ce la Matei (27:44) amândoi „i-au făcut gură” Mântuitorului (*Așteptând pe Godot*, p. 11). În *Divina Comedie* poetul Vergiliu îl avertizează pe Dante: „Căci cei mai mari mișei sunt cei ce au/murmur când văd divina judecată.” (*Infernul*, XX, 29-30).

Mocirla e un loc (sau o stare) în care poți trăi doar ca vinovat, urmând ca, la rândul tău, să cauți vinovatul. Într-un caz ești schingiuit, în altul, schingiuiești. Inexistența perechii călău/victimă e de neimaginat în *Cum e*. Desigur, viziunea din roman e că responsabilă pentru strecurarea acestei *realități* e teodiceea, prefigurată în omul ce împarte sacii (autoritatea divină):

„în privirea lui spectacolul pe de-o parte al unuia singur dintre noi spre care nu vine nimeni niciodată și pe de alta al altuia singur care nu pleacă niciodată spre nimeni ar fi o nedreptate așa-i acolo sus în lumină”

(*Cum e*, p. 122)

Ideea o găsim deja la Dante unde citim că „justiția-n mers” e consolidată de „neoprirea” dreptății lui Dumnezeu, implicit, a împărțirii ei (*Ante-Purgatoriul*, Cântul VIII, 139). În ciuda faptului că „teologia e frumoasă”, cum spune unul din naratorii din *textele pentru nimic*, sau poate tocmai datorită acestui fapt, teodiceea, la Beckett, este opresivă. Ea continuă să funcționeze în interiorul unui mecanism imprecis și deteriorat care menține neștirbite vinovăția și pedeapsa, ca *dictat* al Autorității.

Dacă ne amintim, unul din motto-urile de la începutul cărții îl constituie două versuri ce-i aparțin poetului expresionist Gottfried Benn. În primul poem al *Cântecelelor* (*Gesänge I*, 1913) se rezolvă impasul lumii noastre prin invocarea unui nou început, situat nu mult timp după Big Bang. E de preferat starea mineral-vegetală, inconștiența de sine a algelor și a moluștelor, în locul suferințelor omului, „mult, mult prea mari”. Am ales să redăm atât originalul în germană, cât și traducerea în engl. și rom.:

„O daß wir unsere Ururahren wären.  
Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.  
Leben und Tod, Befruchten und Gebären  
Glitter aus unseren stummen Säften vor.

Ein Algenblatt oder ein Dünenhügel,  
Vom Wind Geformtes und nach unten schwer.  
Schon ein Libellenkopf, ein Möwenflügel  
Wäre zu weit und litte schon zu sehr.

O could we restart our primal mission  
and be a speck of slime in a tepid fen.  
Life, death, insemination, parturition  
would slip out from our voiceless fluids then.

A leaf of algae or a sand-dune growing  
under the wind and gravity's firm touch.  
Even a dragonfly's head, a gull's wing blowing  
would go too far and suffer much too much.”<sup>43</sup>

O, de-ar fi ca drumul să-l refacem, cel dintâi,  
mocirlă caldă într-un mic strop gras, lălâi.  
Fecundă încropeală, o naștere din nou în viu  
ci ele, firi a noastre mute, alunece-n pustiu.

---

<sup>43</sup> Gottfried Benn, *Selected poems and prose*, edited and translated by David Paisey, Fyfield Books, Carcanet Press, 2013, p. 35 și p. 212.

O algă ori un grăunte de nisip în a lui vrere  
se-apeacă ori se scurge, după cum legea-i cere.  
Dar un schelet bătând din aripi (muscă, păsăret)  
Durere numai ar aduce în zborul de-ndărăt.

(trad. m.)

O imagine din *Cum e* trimite la același început al timpurilor, la un posibil paradis terestru: „căldură de noroi primordial beznă impenetrabilă” (*Cum e*, p. 11). „tiédeur de boue originelle noir impenetrable” spune orig. fr. (*Comment c'est*, p. 8). Noroiul, după cum am văzut, în roman are și calitățile hrănitore ale nămolului. Dealtfel, termenul în originalul francez e *boue*, de unde *bains de boue*, adică băi de nămol, cu o aluzie clară la calitățile curative ale substanțelor minerale și vegetale descompuse. Balta, sau mlaștina, are aceeași proprietate termică propice dezvoltării vieții: e călduță. E interesant să urmărim cum „tiédeur” al lui Beckett e „tepid” din *Cântecul* lui Benn („warmen Moor”, cum apare în orig. germ., care s-ar putea traduce prin „baltă încălzită”).

În teologia creștină paradisul se află la sfârșitul timpurilor. Însă situarea lui eshatologică nu respinge un sit terestru, paradisul de dinaintea păcatului originar. Accentul în creștinism cade, desigur, pe paradisul cel de după moarte, acompaniat de învierea sufletelor în trup (cum vedem, trupurile nu sunt lăsate pe dinafară). O umbră însă a unui paradis terestru se mai întinde uneori când soarele utopiilor înfierbântă prea mult instinctele purificator-revoluționare. Gândirea utopică se revendică de la o „vârstă de aur”, ce cu timpul s-a deteriorat, dar a cărei nostalgie încă băntuie imaginarul omului ce vrea să recupereze starea de dinainte de căderea adamică. Paradisul celest e amânat în favoarea unuia terestru în care fericirea e la comun. Probabil că titlul romanului lui Beckett (*Comment c'est*) trimite implorabil la un nou început (*commoncê*). „Noroiul” lui Beckett e, în același timp, baltă stygiană, dar și nămolul lui Gottfried Benn. Ceva din utopia poetică a celui din urmă însuflă și propunerea beckettienă. David Kleinberg-Levin propune o citire a operei lui Beckett chiar în această cheie utopică:

„Deși tentat de resemnare și deznădejde, el nu a pierdut complet niciodată legătura cu visul utopic. Chiar și atunci când poveștile și imaginile lui ne duc în profunzimile cruzimii, suferinței, disperării și morții, constatăm că reprezentarea condiției noastre existențiale ca obiect pentru auto-reflecție imprimă conștiinței

tânjirea după o umanitate mai bună, păstrând vie promisiunea fericirii.”<sup>44</sup>

Într-o analiză a gândirii utopice, Horia-Roman Patapievici atenționează cu privire la un aspect important, anume chiar geneza ei<sup>45</sup>. El aduce în discuție separarea mijloacelor de scopurile, sau aspirațiile utopice. Putem numi scop aspirația recăpătării stării originare (o combinație între mitul antic al vârstei de aur și paradisul terestru de tip creștin). Nostalgia paradisului, își duce mai departe Patapievici argumentația, poate fi interpretată ca o secularizare a realității senzoriale a paradisului. Dar în timp ce secularizarea a fost mai activă în zona mijloacelor, scopurile s-au secularizat mai târziu. Gândirea utopică înseamnă a realiza un scop nesecularizat cu mijloace care sunt secularizate. Concluzia argumentului său e că gândirea utopică ar fi apărut din secularizarea mijloacelor, în timp ce aspirațiile ar fi rămas neschimbate.

Într-un pasaj din *trilogie* paradisului i se caută „cuvântul potrivit”: „e ceva ca o sargasă, nu, e ceva ca melasa, nici asta nu e, e ca un mâl” (*Nenumitul*, p. 382). Și originalul „c’est comme de la fange” amintește de acel *fango* al lui Leopardi. Dar nici această comparație nu e satisfăcătoare. Naratorul mai caută comparația perfectă și în cele din urmă, voilă enfin le mot juste: „c’est comme de la merde” (*L’Innomable*, p. 74). Sau, dacă se preferă varianta englezescă: „It’s like shit!” (*Three novels*, 345).

Chiar materia peste care a suflat Dumnezeu când l-a creat pe Adam este, în textul al VI-lea al *textelor pentru nimic*, puțin schimbată. Nu interesează aici compoziția geologică, dar nu e nici pământ propriu-zis, nici lut, nici țărână, ci tocmai acea baltă călduță (*warmen Moor*) pe care am mai întâlnit-o la Benn (*a tepid fen*) sau *boue* cum apare la Beckett, adică mâlul, mlaștina, nămolul curativ, el însuși dătător de viață conform tezei evoluționiste. În atari condiții, pe această creație existentă deja „a scris fiul Duhului celui veșnic, mult mai târziu, cu vârful degetului său de idiot divin” (*Texte pentru Nimic*, VI, p. 305).

Dar târătorii lui Beckett din acea mlaștină a începutului utopic („primeval mud”, „boue originelle”) moștenesc o vinovăție nespeci-

---

<sup>44</sup> David Kleinberg-Levin, *Beckett’s Words: The Promise of Happiness in a Time of Mourning*, Bloomsbury Academic, London, 2015, pp. 7-8.

<sup>45</sup> V. [https://youtu.be/Y\\_K\\_6e1aNv8](https://youtu.be/Y_K_6e1aNv8)

ficată (aluziile la Dante sunt doar un cadru-temă). În tot acest context se naște întrebarea dacă suferința are vreun sens. Ne amintim de predica preotului care l-a degustat atât de mult pe Beckett. În nici un caz *contribuția* de care făcea vorbire acel „poor minister of God” nu are cum să dețină o valoare morală, spune Beckett, nicidecum atribuțiile salvării ce va să vie, conform credinței creștine. Suferința (dacă ți-e dată), ne învață Scripturile, atârnă greu pe cântarul mântuirii. Dar doar dacă are ca țintă o co-participare la pătimirile lui Hristos ca pregust al Învierii.

*S-a săvârșit* nu înseamnă doar *a murit*, sau nu doar asta, ci și că toată speranța ce a acompaniat suferința își are *de-săvârșirea* într-un acum al clipei, care, sfințită prin credință, se va veșniciza în împărăția lui Dumnezeu. Or, poziția lui Beckett față de speranță comportă două direcții contrarii. Pe de-o parte, e întâmpinată cu înfinită rezervă, dacă nu chiar cu suspiciune (după cum se anunță în *trilogie*, „speranța e o predispoziție infernală prin excelență, contrar a ceea ce s-a crezut până în zilele noastre.” – *Molloy*, p. 137), iar pe de alta, pentru că interpretările teologice și-au *însușit și mistificat* repertoriul suferințelor umane, răscumpărarea e posibilă numai prin speranță. Cu tot codul comportamental ce derivă de-aici, evident. Într-un cuvânt, speranța nu poate fi evitată. Și, paradoxal, putem cita același pasaj din *Molloy* în sprijinul acestei afirmații. Nu spun că speranța necesită suferință, însă în mod cert suferința legitimează suportabil speranța. Ea dă (sau doar ea poate da) un sens. Pe care Beckett îl caută în fiecare pagină a scrierilor sale. Uneori chiar punând în scenă *absența*. Ba aș spune că ea e reprezentativă pentru însuși *modus operandi* beckettian. Cuvintele lui Beckett sunt indicibil legate de o absență care, în densitatea ei incapabilă de atașamente, tânjește totuși după o transformare miraculoasă a inimii și-a minții. Asemenea personajului din *trilogie* care remarcă că „din moment ce el suferă, există speranță.” (*Nenumitul*, p. 384).

Cu compasiune, dar nesentimental, Beckett radiografiază harta suferinței umane. Arșilor de vii le este recomandat tot de către un personaj din *trilogie* să aștepte prea blând să se stingă-n cenușă cuminiți, în loc să-și exhibe dansul necontrolat: „Doamne sfinte să se năpustească în toate părțile, să se-agite, să se tăvălească pe jos, trosnind, în căutare de puțină răcoare.” (*Nenumitul*, p. 385). Sigur, aici e un cinism devastator, îndreptat nicidecum însă la adresa arșilor, ci la suferința *per se* (disocierea, totuși, e problematică). Nu se

cere decât să (se) sufere, își continuă argumentul naratorul. Și, contrar inchizitorului ce-și supunea prizonierul la tortura speranței (ușa celulei deschisă în timpul somnului, „evadarea”, capturarea urmată de pedepse și mai mari) aici se recomandă *mo-no-to-ni-a*. E mai stimulantă tocmai pentru că, într-o logică răsucită, doar suferința produce speranța: „O suferință staționară nu e oare preferabilă aceleia ale cărei fluctuații lasă uneori să se creadă că la urma urmei ea nu va dura poate mereu?” (*ibid.*)

În poemul scris de Beckett în 1938 intitulat *Ooftisch*, Golgota nu e decât o „oală umplută cu iubirea ta recompensată sau nerecompensată” fiartă în „sângele mielului”. Un pasaj din *Cum e* ne readuce în prim-plan imaginea cristică: „(...) mielul negru păcatele lumii lumea purificată cele trei ipostaze vă asigur mantia albastră porumbelul miracolul” (*Cum e*, p. 70). Jertfelnicia face posibilă răscumpărarea umanității – totodată primul act de îndreptare a ei. Iar necesitatea teodiceei se împlinește în actul final de judecată, unde „mielul” de pe cruce va fi, de astă dată, judecătorul ultim:

„(...) va fi justiția iubirii supreme, severe după cum se cade, dar supusă unor ciudate indulgențe, va fi vorba de sufletul meu, (...) eu nu voi fi acolo, nici Dumnezeu, nu face nimic, vom fi reprezentați”  
(*Texte pentru Nimic*, V, p. 302)

În cutia milei post-golgotiene plata se face *ooftisch*, adică cu banii jos.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> *Ooftisch* e o expresie în idiș care semnifică banii care se pun pe masă la jocul de cărți, sau de noroc.

## ESTETICI ALE EȘECULUI. LIMBAJ ȘI REALITATEA FAPTICĂ A LUMII

Performance și instalații (Naumann & Balka). Personajul *Expulzatul* prin lupa lui Heidegger: aruncarea în lume (*Geworfenheit*). Teatrul absurdului sau teatrul ambiguului? Genealogia eșecului. Disoluția subiect-obiect în *Peintres de l'Empêchement*. Limbajul avortat (Hugo von Hofmannstahl și Cercul de la Viena). Fritz Mauthner și critica limbajului. O posibilă critică la critica limbajului: Giorgio Agamben și Jordan Peterson.

\*\*

Cunoaștem desigur dezgustul lui Beckett față de estetica realistă sau naturalistă. „Creația nu depinde de experiență. Și nu este în niciun caz o înregistrare fidelă a ei” îi spune într-un interviu lui Lawrence Hardey. (Knowlson, 390).

Martor involuntar al unei discuții între doi prieteni ce vorbeau despre scrierile beckettiene, mi-a fost dat să aud această replică: din scrierile lui poți înțelege ce *vei*. Ai libertatea, adică, de a proiecta, pe fundalul umanității puse de el în scenă, propria ta versiune. Cu siguranță, montarea spectacolului *Așteptând pe Godot* în închisoarea de maximă securitate de la San Quentin a prilejuit prizonierilor (distribuția, cât și publicul erau formate din prizonieri) propria lor versiune a experienței *așteptării*.<sup>47</sup>

Se poate vorbi apoi și de alte tipuri de așteptare generate de câteva din scrierile epice beckettiene. Performance-ul lui Bruce Naumann intitulat *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* e inspirat din mersul personajului Watt din romanul omonim:

„Felul lui Watt de a înainta drept către est, de exemplu, era să-și întoarcă bustul cât mai mult posibil spre nord și în același timp să-și azvârle piciorul drept cât mai mult posibil spre sud, iar apoi să-și întoarcă bustul cât mai mult posibil spre sud și în același timp să-și azvârle piciorul stâng cât mai mult posibil spre nord, și apoi iarăși să-și întoarcă bustul cât mai mult posibil spre nord și să-și azvârle piciorul drept cât mai mult posibil spre sud, și apoi iarăși să-și întoarcă bustul cât mai mult posibil spre sud și să-și azvârle piciorul

---

<sup>47</sup> Spectacolul a avut loc în 1987 și a beneficiat de un documentar, disponibil aici: <https://youtu.be/XyDp4wcyVc>



stâng cât mai mult posibil spre nord și tot așa, iarăși și iarăși de la capăt, de multe, multe ori, până ce ajungea la destinație și se putea așeza.”

(Watt, p. 211)

Mersul lui Naumann urma o linie desenată cu creta ce forma un pătrat, aproximativ 5X5 metri. Acest performance e o lucrare video în alb-negru cu durata de 60 de minute. A fost prezentat la expoziția din 1968 de la MoMa din New York. Intenția nu era ca filmul să fie în întregime vizionat, ci mai curând se opta ca vizitatorul să se întoarcă, periodic, asupra lui, mai ales că era prezentat în buclă.

*Slow Angle Walk* explorează repetitivitatea și futilitatea gesturilor, acțiunilor din viața de zi cu zi (aici banalul mers) cu intenția de a le proiecta la o scară mai mare ce vizează până la urmă sensul existenței. Experimentul – inițiat într-un Weltanshauung care curtează și aplaudă dezmembrarea, dezarticularea și destrămarea – are la bază construirea unui proiect în al cărui interior, ca să zic așa, putem recunoaște semintele *absurdității* existenței. De aceea, e nevoie, cred, de o nouă Renaștere a cărui demnitate umană, noblete și, da, speranță, să susțină acea „înălțime a libertății” ce singularizează *persoana* și-i conferă măreție – de care fac vorbire textele autorilor medievali și apoi, bineînțeles, toată arta renescentistă.

Mai recent, în 2010, instalația artistului polonez Mirosław Balka de la Tate Modern din Londra e inspirată și ea de romanul *Cum e*. Propunerea e o structură imensă de oțel (13 metri înălțime, 15 lățime, 30 lungime) suspendată pe piloni de 2 metri. Precum în roman, și înăuntrul acestui spațiu domnește întunericul. Cum nu am avut experiența directă a vizitării acestei instalații, ghidul ne-ar fi putut furniza informațiile postate pe site-ul Tate Modern Exhibition. Aici putem citi că lucrarea face aluzii la istoria recentă a Poloniei (rampa de intrare în ghetoul din Varșovia, camioanele care duceau evreii în lagărele de la Treblinka sau Auschwitz). Totodată, se mai precizează că intrând în acest spațiu întunecat, vizitatorul/vizitatorii își lasă propria siguranță pe mâna artistului (și a organizatorilor tehnici, firește). Acest lucru ar putea fi corelat cu riscurile pe care și le asumă adesea imigranții care călătoresc în spații ce le pot pune în pericol integritatea fizică, și chiar viața. Intenția, spune Balka, e de a oferi celui care pătrunde în acest spațiu o experiență atât personală, cât și colectivă. Prin crearea unor efecte senzoriale prin sunet, lumini

și umbre, ce pot provoca sentimente de teamă, neliniște, entuziasm și camaraderie, se dorește conștientizarea prezenței, ființei celuilalt.

\*\*

Așadar, scrierile lui Beckett se deschid unor varii interpretări tocmai datorită caracterului lor criptic. După 1961, când publică *Cum e*, încifrarea devine din ce în ce mai pronunțată și se regăsește în toate genurile: poezie, proză, teatru pentru scenă, radio sau televiziune. Apare din ce în ce mai des motivul dispariției, neantizarea fiind deja dorința primordială la personajul Belacqua din ciclul *Mai mult ciupituri decât lovituri* (1932). Încununarea o găsim la personajul Malone: „tot ce îmi doresc e să-mi iau rămas bun, să mor odată.”

În majoritatea așa-numitelor piese de teatru târzii își fac apariția expresii ale imobilizării, prăbușirii și închiderii – ca joc al vieții, în vreme ce indicațiile de scenă înregistrează o gamă largă a *retragerilor*. În fond, în scrierile lui Beckett e cuprinsă povestea repetată la nesfârșit a unor *făpturi* condamnate la rătăcire în așteptarea unei odihne (a cărei realizare devine din ce în ce mai problematică). *Făptura*, aici, are un dublu sens: arătare, năluca, în înfăptuire (expusă nedesăvârșirii), dar și ființă primordială – ca faptă a Făptuitorului (supusă desăvârșirii). Dar dacă, așa cum ne spune Beckett, existența se reduce la „o porcărie” (*la connerie*), iar adevăratul chip al lumii este „un cur fără noimă și fără ieșire” (*un nonsense cul et sans issue*), în fine, o groapă unde omul este „aruncat” fără puțință de scăpare, aceasta este pentru că ne situăm „undeva între spumă și mocirlă”, între cuvânt și gândire, între limbaj și conștiință, acolo unde „nu se simte nimic, nu se așteaptă nimic, nu se știe nimic, nu se spune nimic, unde e nimic” (*Molloy*, 13; *Expulzatul*, 240; *Molloy*, 14; *Nenumitul*, 392). Cele două expresii, *aruncat* și *nimic*, atrag, desigur, atenția. Ambele circulă fără parcimonie în scrierile lui Beckett și fără ca dezinvoltura folosirii lor să indice semnul vreunui exces. Ele sunt, trebuie precizat, strâns legate de filosofie. Legătura persistă în ciuda unor declarații surprinzătoare pe care Beckett le face într-un interviu cu Gabriel D’Aubarede. În 1961, scriind pentru *Nouvelles Littéraires*, D’Aubarede e curios: – Ce filosofi contemporani v-au influențat gândirea? – Nu citesc niciodată filosofie. – De ce? [insistă D’Aubarede]. – Nu înțeleg nimic din ce

scriu, apare prompt răspunsul.<sup>48</sup> Desigur, este un răspuns emfatic, lapidar, poate și din cauza unei ușoare iritabilități provocate de cursul interviului în ansamblul său. Cei doi pare că nu s-au potrivit în această chimie a provocării și destăinuirii care face viu un interviu. În orice caz, cum Beckett deseori avea remarci depreciative față de propriile scrieri, putem intui bluful.

Legăturile dintre scrierile lui Beckett și filosofie sunt însă evidente și au fost remarcate în nenumărate studii. Ele se manifestă cu precădere începând cu scrierile din prima trilogie (romanele *Molloy*, *Malone moare* și *Nenumitul*) scrise între anii 1947-1951. Cu privire la acest „aruncat” sau „azvârlit” cum mai apare în unele din povestirile sale vom spune din capul locului că derivă din problematicile pe care filosofia lui Heidegger le ridică.

Lance St. John Butler, în *Samuel Beckett and the Meaning of Being* (1984), îi consideră pe Beckett și Heidegger ca situându-se într-o bună vecinătate în ceea ce privește interogarea ființei. Demonstrația pe care el o desfășoară în fața noastră solicită o bună acomodare a conceptelor cu care Heidegger operează în *Ființă și timp*. De pildă, starea omului beckettian, anume aceea de *aruncat*, de *azvârlit* este înrudită, după cum o arată Butler, cu acel fapt-de-a-fi-în-lume (Dasein) din *Ființă și timp*. Beckett era un cititor avid de filosofie, de cea germană în special, pe care o citea în original. Din corespondența sa acest lucru transpare foarte clar, cu mențiunea, însă, că nu se găsește nicio notă explicită cu privire la o lectură a lui Heidegger. E foarte posibil ca în decursul călătoriei în Germania (octombrie 1936 – aprilie 1937) să fi aprofundat lectura din *Sein und Zeit* publicată cu 10 ani în urmă. Însă nici jurnalul ținut cu prilejul călătoriei nu atestă cunoașterea operei filosofului. În el apare o singură remarcă (datată 30 martie, München) din care reiese doar că era la curent cu discursul rectoral din 1929 în care Heidegger își asumă ideile propagandei naziste. Dacă acest fapt nu e concludent pentru avansarea ideii că Beckett cunoștea opera lui Heidegger, și mai mult, că aceasta a avut și urmări asupra scrisului său, nu același lucru reiese din alt interviu în care Beckett se întreabă retoric:

„Care lucru este mai adevărat decât altul? Tot atât de adevărat e a înota pe cât e a te scufunda. Nu se mai poate vorbi de ființă, ci

---

<sup>48</sup> *Interview with Beckett*, by Gabriel D'Aubarede, în *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, edited by L. Graver & R. Federman, 2005, p. 239.

doar de această confuzie zumzăitoare care e viața, de suferință și dezordine deci. Când alde Sartre și Heidegger vorbesc despre o linie de demarcație între ființă și existență poate au dreptate, nu știu, în orice caz, limbajul lor e mult prea filosofic pentru mine. Eu sunt departe de a fi un filosof.”<sup>49</sup>

„Linia de demarcație” la care Beckett face referire demonstrează cunoașterea „diferenței ontologice” pe care se bazează întreaga construcție heideggeriană („Ființa ființării nu «este», ea însăși, o ființare”<sup>50</sup>, se afirmă ca punct de plecare în *Sein und Zeit*). Că ecourile problematicilor de care se ocupa Heidegger au avut o influență asupra scrisului beckettian nu încap nicio îndoială. Bineînțeles rămâne situația când doi autori, neștiind unul de altul, se ocupă concomitent de aceleași problematici, fiecare rezolvându-le în felul său. Desigur, atât Heidegger, cât și Beckett furnizează repere înspre o recunoaștere a derivei existențiale la care omul este supus. Interesul lor față de ontologic se manifestă, după cum atent scoate în evidență Butler, în formulări aproape identice. Molloy, la un moment dat, se consideră „un prost cunoscător al oamenilor și neștiind prea bine ce va să zică *a exista*.” (*Molloy*, it. n., p. 40). Originalul francez e „connaissant mal les hommes et ne sachant pas très bien ce que cela veut dire, *être*” (Éd. Minuit, p. 52). În studiul său Butler face în continuare câteva observații extrem de interesante: traducerea „my knowledge of men was scant and the meaning of being beyond me” (Grove, p. 41), aparținând lui Patrick Bowles secondat de Samuel Beckett, conține o rezonanță străină de exigențele limbii engleze, unde ar fi mai nimerit să se spună *the meaning of existence* sau chiar *the meaning of life*. Turnura traducerii, observă Butler, ar fi modelată de influența lui Heidegger: *the meaning of being*, adică *sensul ființei*. Într-adevăr, la Heidegger este îndepărtată problema explicitării ființei, de acum locul central ocupându-l interogarea cu privire la sensul ființei. În introducerea la *Ființă și timp*, Heidegger scrie:

„Noi nu *știm* ce anume înseamnă «ființă». Însă deja când întrebăm: «Ce este *ființa*?» stăruim într-o înțelegere a lui «este», fără să putem să fixăm printr-un concept ce înseamnă acest «este». Nici măcar nu cunoaștem orizontul de la care pornind ar trebui să

---

<sup>49</sup> *Interview with Beckett*, by Tom Driver în *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, p. 242.

<sup>50</sup> Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, 2003, p. 10.

surprindem și să fixăm sensul. *Această înțelegere medie și vagă a ființei este un fapt.*”

(*Ființă și timp*, p. 9.)

Naratorul din *Nenumitul* dedică pagini întregi aflării răspunsului la întrebarea „cine sunt?”. Într-un fel, întregul roman e o pledoarie pentru aporie. Pentru a-și facilita demersul, el înlătură toate atributele fizice și cognitive care l-ar îndreptăți, cel puțin temporar, în a-și fixa o identitate. Dealtfel, acestea până la urmă sunt evacuate din arsenalul găsirii sinelui: „(...) nu-mi simt o gură, nu-mi simt un cap”; „(...) va fi atunci timp să te consacri unei anchete în toată regula (...)”, (*Nenumitul*, p. 401). În schimb, dă mai mare atenție procesului de evaluare a ceea ce „simte”:

„(...) vă voi spune cine sunt, (...), o voi fi auzit în afara mea, apoi imediat înlăuntrul meu, poate că asta e ce simt, că există un exterior și un interior, iar eu la mijloc, poate că asta sunt, lucrul care împarte lumea în două, de-o parte exteriorul, de cealaltă parte interiorul, poate fi subțire ca o lamă, eu nu sunt nici într-o parte nici în cealaltă, sunt la mijloc, eu sunt peretele despărțitor, am două fețe și nu am grosime, poate că asta simt, mă simt vibrând, sunt timpanul, de-o parte e craniul de cealaltă lumea, eu nu sunt nici într-unul nici în cealaltă (...)”

(*Nenumitul*, p. 401)

Într-una din nuvelele lui Beckett, *Expulzatul*, personajul principal se trezește aruncat din casă și condamnat să pribegască pe străzile orașului. În ultima din ciclul celor trei *nouvelles*, intitulată *Sfârșitul*, un bătrân dintr-o instituție caritabilă e „azvârlit” în stradă, „gol și fără mijloace de trai”. Cazul din *Act Without Words I* e și mai explicit. Prima indicație a piesei ne prezintă: „Deșert. Lumină orbitoare. Bărbatul este aruncat înapoi pe scenă.” (*TCDW*, Beckett, 2006, 203). Se înregistrează o calitate ontologică a acestei *aruncări* în lume. Heidegger se folosește de aceeași metaforă când introduce conceptul de *Geworfenheit* (stare de aruncare). Am fost aruncați „aici”, în intervalul dintre naștere și moarte:

„Noi suntem «aici», în lume, ca rezultat al unui gest ale cărui mobiluri nu le cunoaștem, așa cum nu-l cunoaștem nici pe cel care a făcut gestul aruncării ce ne face să fim «aruncați» (*geworfen*). Neavând acces nici la mobilul gestului aruncării, nici la autorul lui, noi nu ne știm «de unde»-le (*das Woher*) și «încotro»-ul (*das Wohin*). Tot ceea ce știm se rezumă la «facticitatea remiterii» noas-

tre: suntem confrunțați cu starea noastră de aruncare, cu faptul simplu că suntem «aici», că suntem «remiși» ființei pe care o avem *de împlinit*, chit că nu ne-a întreat nimeni dacă vrem, chit că suntem sau nu de acord cu această «sarcină».

(*Ființă și timp*, p. 603)

La Beckett ne confruntăm cu referiri explicite la locul aruncării noastre care este „aici”-ul. În secțiunea a patra a *Textelor pentru nimic*, naratorul mărturisește că, în ciuda feluritelor moduri în care corporalitatea se manifestă (așezat, în picioare, în genunchi etc.) el rămâne „aici” și că „ceea ce contează este să fii pe lume, puțin contează postura” (IV, 299).

Lumea, ca dat constitutiv al ființei noastre, spune Heidegger, este inseparabilă ființării. Noi suntem deja în lume, așa cum „lumea” se descrie ca fiind deja în interioritatea ființei noastre. Să ni se permită a mai folosi un lung citat din *Ființă și timp* ca preambul pentru exemplele din scrierile lui Beckett unde această stare de lucruri apare ca evidentă. Pe unele dintre ele le semnaleză și Butler, în *The Meaning of Being*. Așadar, despre relația dintre om și „lume” Heidegger afirmă următoarele:

„După cum am spus, faptul-de-a-sălășlui-în nu este o «proprietate» pe care *Dasein*-ul se întâmplă uneori să o aibă, alteori nu, el putând să fie tot atât de bine cu ea sau *fără ea*. Omul nu «este», având apoi în plus o relație de ființă cu «lumea», o lume de care el dispune când și când. *Dasein*-ul nu este niciodată «în primă instanță» o ființare, să spunem, lipsită de sălășluirea-în, dar care când și când este dispus să intre într-o «relație» cu lumea. A intra într-o astfel de relație cu lumea este posibil numai *deoarece* *Dasein*-ul, ca fapt-de-a-fi-în-lume, este în felul în care este. Această constituție de ființă nu ia naștere prin simplul fapt că în afara ființării care are caracteristica *Dasein*-ului mai este prezentă și o altă ființare care s-ar întâlni cu ea. Această altă ființare nu se poate «întâlni cu» *Dasein*-ul decât în măsura în care ea poate să se arate, pornind de la ea însăși, înăuntrul unei *lumi*. Expresia atât de folosită astăzi «omul își are mediul său» nu spune nimic din punct de vedere ontologic, atâta vreme cât acest «a avea» rămâne nedeterminat. Potrivit posibilității sale, «faptul-de-a-avea» este fundat în constituția existențială a faptului-de-a-sălășlui-în.”

(*Ibidem*, p. 78-79)

Într-un mod similar există în *Sfârșit de partidă* un episod în care Hamm își descrie propriul spațiu în care sălășluiește nici mai

mult nici mai puțin decât „lumea”. Iar când îl roagă pe Clov să-l plimbe în fotoliul cu rotile prin camera sa („Du-mă o tură.”) continuă cu expresia „În jurul lumii!” (*Endgame*, p. 104). Și nu putem să nu sesizăm ca Hamm este doar pentru că *se află în* spațiul pe care îl desemnează ca fiind „lumea” sa. Încă de la începutul piesei personajul ține să remarce că „Afară de aici este moartea” (*ibid.*, 96). Este și ceea ce naratorul din *trilogie* proclamă: „Acolo ar fi bine să ne aflăm, acolo unde suntem.” (*Nenumitul*, p. 392) Și unde altundeva se află de regulă personajele lui Beckett, dacă nu în „cameră”. *Camerele* lui Molloy, Hamm, Krapp și ale atâtor alte personaje, devin locurile privilegiate ale lui „aici”. Teritoriul camerei se metamorfozează în echivalentul existențial al „lumii”. Nu trebuie pierdut din vedere că, la Beckett, camera deține un loc important în imagistica ținuturii ființei. (Noi) suntem ținuiți în lume, așa cum, la Beckett, personajele sunt ținute în camerele lor. Spațiul se reduce, posibilitățile de evadare se limitează. De la *open-air*-ul în care personajele lui Shakespeare evoluau (spațiu ce încă era depozitarul unei Renașteri ce atribuia pădurii, crângului, nu doar violența sacrificială ci și funcția benefică a ordinii naturale, vegetale, unde regenerarea și fecunditatea coexistă) se trece la izolarea carcerală a celor patru pereți impuși de un Strindberg, sau, mai târziu, de un Kafka. În *Metamorfoza* camera lui Gregor Samsa devine, la fel ca cea a personajelor lui Beckett, avatarul pustietății și al coșmarurilor neîmpărtășite. E drept că spațiile deschise, ca loc al acțiunii, nu sunt repudiate în piesele lui Beckett, însă ele evocă imaginea unor orașe în ruină. Să ne amintim că Beckett, în vara și toamna lui 1945, imediat după terminarea războiului, s-a oferit voluntar pentru Crucea Roșie Irlandeză. În cadrul acesteia a lucrat (șofer, interpret, diverse alte munci) la spitalul din Saint Lô, un oraș bombardat în întregime în timpul războiului. Într-un poem scris în 1946 el va scrie: „Vire (râul care străbate orașul St-Lô, n. m.)

will wind in other shadows  
 unborn through the bright ways tremble  
 and the old mind ghost-forsaken  
 sink into its havoc.”<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Samuel Beckett, *Opera Poetică Completa*, p. 108. Experiența de la St-Lô e redată și în *The Capital of the Ruins*.

Vire va șerpui de-acum printr-alte umbre  
nenăscut prin raze-aprinse tremurate  
iar vechea căpățână cu mintea tulburată  
își va înghiți propriul urlet.

(trad. m.)

Aflat sub semnul *tărâmului pustii* eliotian, spațiul deschis al lui Beckett evocă ruină, degradare, în fine, moarte. În orice caz, e nevoie „de un astfel de loc și-o astfel de lume”, după cum afirmă personajele din *Sfârșit de partidă*, pentru ca anume condițiile acestei existențe deloc armonioase să se manifeste. Sau, după cum situația din *Worstward Ho* o prezintă, unde „un corp” chiar dezavantajat de prezența unei minți, sau a unei conștiințe, necesită automat „un loc”:

„Say a body. Where none. No mind. Where none. That at least. A place. Where none. For the body. To be in. Move in. Out of. Back into. No. No out. No back. Only in. Stay in. On in. Still.”

(*Nohow on*, p. 101)

„Să zicem un trup. Unde nu-i unul. Nici spirit. Unde nu-i unul. Pe puțin. Un loc. Unde nu-i unul. Pentru trup. Unde să fie. Să se miște. Din în. Din înapoi în. Nu. Nici un în. Nici un din. Doar în. Să stea în. În în. Încă.”

(trad. m.)

Vedem apoi că, în problema locului unde *sunt* Malone și Molloy, mărturisirile lor coincid. „Nu știu cum am ajuns aici. Poate într-o ambulanță, desigur un vehicul oarecare”, spune primul, în timp ce al doilea reia aceeași partitură: „Nu-mi amintesc cum am sosit aici. Poate într-o ambulanță, desigur un vehicul oarecare.” (*Malone murind*, p. 189; *Molloy*, p. 7). Ambii se referă explicit la *camera* lor, dau detalii despre ea, o supun neconținut atenției lor, cu toate acestea, identitatea spațiului ca atare rămâne marcat de incertitudinii. Într-una din remarcile referitoare la camera sa, Malone recurge la un nonșalant adaggio: „hai să o numim așa” (*Malone murind*, p. 243). Este surprinsă aici o inadvertență spațială (avem de-a face într-adevăr cu o cameră sau nu?) care va fi cultivată și în alte pasaje. Putem considera această nepotrivire minoră ca fiind expresia unei crize în care bruiajele de acest tip erodează vastele și neîmplinitele certitudini. După cum spuneam, avem aici o inadvertență spațială, însă putem aduce în discuție la fel de bine și una *temporală*, cum e de pildă faimosul episod al întâlnirii dintre Mercier și Camier care are loc chiar la începutul romanului (*Mercier și*



*Camier*). Amânată, ea aproape că nu mai are loc din cauza repetatelor întârzieri ale celor doi. Întâlnirea este precedată și de așteptări în care unul speră că celălalt își va face apariția la locul convenit. Totul este redat într-o schemă minuțioasă de venituri, așteptări și sosiri ale celor doi actanți. Cert e că la baza acestor decalaje stă incapacitatea (re)cunoașterii celuilalt, o inabilitate ce întărește deriva la care sunt supuse cele două personaje.

Nerecunoașterea celuilalt, a cărei expresie tabelul din roman o redă matematic, culminează în propria nerecunoaștere. „Unde acum? Când acum? Cine acum?”, sunt întrebările cu care paginile romanului *Nenumitul* se deschid (p. 301). Uvertura readuce subiectul, ontologic vorbind, între granițele neprecizabilului, al contururilor fărâmițate, în fine, al inconsistenței precare și perisabile.

Într-un episod din Vechiul Testament, Dumnezeu răspunde la întrebarea lui Moise, „Cine ești?” prin cuvintele: „Sunt cel ce sunt.” (Geneza, 3:14). Astfel, ne apare posibilitatea cunoașterii de sine înțelesă ca o validare a conștiinței ultime, ca adevăr unic. Contrar condiției din tradiția vetero-testamentară, care atestă unicitatea Unului, în schimb, cea a creaturii debusolate și infirme precizează tocmai *imprecizia*: „Unde acum? Când acum? Cine acum?”. Iar pe fundalul acestei puneri în scenă pe care Beckett o realizează se dezvăluie cruda alternativă: „Oală, gamelă. Iată polii.” (*Malone murind*, 191). Într-o notă nu mai puțin *noir* alternativa se întregește cu avertismentul din *Nenumitul* (și ce grăitor nume pentru cineva care nu poate să poarte povara asumării de sine, până la urmă un cvasi–cineva–ceva reunit într-un nenumibil și nenumit totodată): „Neplăcută beznă, înapoi, culcat, javră scârboasă.” (*Nenumitul*, p. 379).

Ceea ce am putea distinge în urma acestor pierderi și ciuntiri neîntrerupte pe care ființa le înregistrează este pierderea sensului. În atari condiții, existența, „(...) toată afacerea asta cumplită” (*the whole ghastly business*, cum apare în varianta englezească a lui *Molloy*) ne apare în fața ochilor exact cum e: *senseless*, *speechless*, *issueless misery*, adică „fără sens, degeaba vorbită, o pe veci suferință”.<sup>52</sup> Firesc va fi, prin urmare, ca limbajul – ordonator al sensului și înțelesurilor – să se racordeze la noul statut disfuncțional al ființei.

---

<sup>52</sup> Samuel Beckett, *Three novels: Molloy, Malone dies, The Unnamable*, translated from the French by Patrick Bowles in collaboration with the Author, Grove Press, New York, 1967, p. 18.

Beckett va exploata cu predilecție această situație integrând viziunea sa estetică într-o poetică a eșecului.

Prin urmare, din această perspectivă, des uzitata expresie cu care este gratificat teatrul lui Beckett, anume de *teatru al absurdului*, își găsește justificarea – și spunem asta conștienți de inutilitatea repetării noastre. Cu toate acestea, e bine să adăugăm, fără ocolișuri, că nu îmbrățișăm pe deplin formularea lui Martin Esslin. Criticul introducea expresia de *teatrul absurdului* în studiul său din 1961 și de-atunci ea se propagă, întocmai ca un *brand*, atât la un public larg, cât și în universități de profil, cu o veselă și lipsită de complexe inerție. Referitor la formula lui Esslin, anulăm fericirea din expresie și admitem expresia ca fiind fericită. Jocul de cuvinte este preluat, de fapt, din cele două variante de traducere în română ale unui pasaj din *Textes pour rien, IX*: „Acolo există o ieșire, să știi unde anume ar fi o simplă chestiune de timp, și de răbdare, și de continuitate în idei, și de *fericire în expresie*” (it. n.) găsim în ediția din 2010 (p. 318), pe când cea din 1990 (p. ) propune „... și de răbdare, și de continuitate în idei, și de *exprimare fericită*” (it. n.). Comparativ, alegerile traducătorilor aruncă, involuntar, o notă de ironie și comic crâncen întregului pasaj, dată fiind miza. Ambiguitatea ni se pare că exprimă mai *fidel* sensul operei lui Beckett, drept pentru care propunem formula *teatrul ambiguiului*.

În fond, *al absurdului* repetă fraza heideggeriană: „Și numai ceea ce este lipsit-de-sens poate să fie contrar-sensului, absurd.”<sup>53</sup> Referitor la aceasta, încă un aspect. O să atacăm problema de pe un drum lăaturalnic, dar nu mai puțin serios. Să ni se permită așadar să părăsim pentru o clipă exigențele cercetării științifice.

În 2013 a apărut un roman intitulat *Apicultura după Beckett*, semnat de Martin Page. Lucrarea, o operă „ficțională după fapte reale”, prezintă jurnalul unui antropolog, care, chipurile, s-ar fi descoperit întâmplător în subsolul Universității Reading din Anglia. Universitatea e într-adevăr, deținătoarea unui important fond de arhivă consacrat lui Beckett (Beckett International Foundation, The Estate of Samuel Beckett). Profesorul Avenarius, cercetător științific al universității Reading, certifică autenticitatea documentului.

Jurnalul, așadar, consemnează întâlnirea dintre antropolog, al cărui nume nu este indicat, și Samuel Beckett, în vara-toamna anului

---

<sup>53</sup> Martin Heidegger, *Op. cit.*, p. 209.

1985. Antropologul, în calitate de asistent al scriitorului, participă la proiectul unui regizor interesat să pună în scenă *Așteptând pe Godot*, la închisoarea Kulma din Suedia. Ficționalul are, deci, corespondențe cât se poate de reale: spectacolul s-a montat în 1987, în regia suedezului Jan Jonson și s-a jucat la închisoarea din San Quentin, U.S.A., după cum aminteam chiar la început. Și chiar titlul cărții (*Apicultura...*) nu trebuie să surprindă. Se știe că Beckett era un apicultor dedicat. La casa sa din Ussy, o mică localitate de pe valea Marnei unde se retrăgea să scrie, creștea albine. A încercat asta chiar și în Paris, pentru o scurtă perioadă. Stupii îi ținea pe acoperișul imobilului din rue des Favorites. „Am nevoie de albine pentru că ele îmi amintesc că lucrurile minunate sunt posibile.” spune la un moment dat în *Apicultura...* (p. 24). Iar pentru Moran, în a doua parte a romanului *Molloy* ele sunt cauza optimismului său: „(...) doar visând la albinele mele și la dansul lor și parcă mă și-nzdrăveneam.” (*Molloy*, p. 174).

În pseudo-jurnalul lui Page există și alte afirmații interesante. Chiar dacă sunt produsul unei creații imaginare ele amintesc însă de adevăratele luări de poziție pe care Beckett le-a avut de-a lungul timpului. De pildă, din nou un fapt cunoscut, Beckett era frapat și chiar stingherit de faptul că publicul larg îi cunoștea relativ puțin nuvelele și romanele, în timp ce piesa de teatru *Așteptând pe Godot* bătea recordurile de box-office. Astfel, în 1967, cu ocazia debutului său regizoral la Schiller Theater din Berlin, unde punea în scenă *Sfârșit de partidă*, îi spune următoarele lui Michael Haerdter, asistentul său: „Teatrul pentru mine este doar o gură de aer. O pauză relaxantă atunci când îmi scriu romanele. Atâta tot.”<sup>54</sup> Și iată ce auzim de la așa-zisul Samuel Beckett, personajul din romanul-jurnal al lui Martin Page despre piesa care l-a făcut cunoscut lumii, *Așteptând pe Godot* (scrisă în 1952 și jucată un an mai târziu la Théâtre de Babylone, în regia lui Roger Blin):

„Nu trebuie să blestemăm miracolele. *Godot* mi-a permis să-mi plătesc chiria. E adevărat că oamenii numai despre asta vorbesc și îmi ignoră celelalte scrieri. *Godot* e băiatul cel mai popular din clasă. Asta-i situația. Un motiv trebuie totuși să existe. În același timp a făcut ca puțini oameni, o, nu mulți, să se intereseze de *celelalte* scrieri. Nu e rău deloc. Există blesteme mai rele. Ce nu poți

---

<sup>54</sup> Din jurnalul de repetiții al lui Haerdter. Vezi Thomas Mansell, *Different Music: Beckett's Theatrical Conduct*, în *Samuel Beckett Today*, vol. 15, p. 228.

evita, e bine să-ți dorești. Ca acea etichetă stupidă care mi-au lipit-o pe frunte și de care nu mai pot scăpa: teatrul absurdului. Îmi vine să rād.”<sup>55</sup>

Dincolo de anecdotică, să reținem că eșecul (ca program artistic) începe să-l intereseze pe Beckett de timpuriu. Să urmărim mai îndeaproape fenomenul și să-i evidențiem principalele evenimente *interioare*, decisive pentru poetica sa.

Într-unul din dialogurile cu Georges Duthuit, Beckett vorbește explicit de „fidelitatea față de eșec” (*Disjecta*, p. 135). Și termenul care reflectează poate cu cea mai mare acuratețe scrierile sale e chiar acesta – *eșecul*. Studiile sale critice publicate imediat după război, între anii 1946-1949, reunesc concepțiile sale despre artă. Majoritatea studiilor importante au în centru pictura, excepție face monografia despre Proust (1931). În eseurile despre pictură, Beckett aduce în prim-plan arta lui Bram și Geer van Velde, de la care pornește în teoretizările sale. Cele mai substanțiale se găsesc în *Trei dialoguri cu Georges Duthuit* (1949). Eseurile anterioare (*Pictura fraților van Velde sau Lumea și pantalonii, și Picturi ale eșecului*<sup>56</sup>, sunt mai puțin radicale. Le lipsește simțul vizionar și nici nu conțin formulările paradoxale – iată, un nou termen cheie la Beckett – prezente în dialogurile cu Duthuit. Două dintre acestea aduc în discuție lucrările lui Tal Coat și Masson. În al treilea, cel dedicat pictorului Bram van Velde, se vorbește despre nevoia unei noi forme artistice. Înainte de a arăta caracteristicile acesteia așa cum e ea redată în *Dialoguri*, trebuie să amintim de triada subiect-obiect-reprezentare.

Încercarea de reprezentare a obiectului de către subiect (artist), crede Beckett, este sortită eșecului. Iar odată cu acest fapt, se ratează însăși captarea esenței obiectului. Asta pentru că interpretarea, deci reprezentarea, mai degrabă decât să dezvăluie obiectul, adaugă noi văluri la cele existente deja. Riscul, evident, este să-l ascundă de tot. În romanul *Molloy* (care a fost redactat concomitent cu *Dialogurile*) putem citi la un moment dat această frază:

---

<sup>55</sup> Martin Page, *L'apiculture selon Beckett*, Editions de l'Olivier, Paris, 2013, p. 50.

<sup>56</sup> *Peintres de l'Empêchement (Pictorii Impasului sau Eșecului)*. Am ales cel din urmă titlu pentru a surprinde estetica pe care Beckett și-o va asuma. Nu-l înțelegem însă pe acela de *Pictori ai înfricoșării* ales de criticul Octavian Saiu. (în *Beckett. Pur și simplu*, vol. 3, București, Paideia, 2009, p. 55.).

„Și dacă m-am purtat întotdeauna ca un porc, vina nu-i a mea, ci a superiorilor mei, care mă corectau numai la amănunte în loc să-mi arate esența (...).”

(*Molloy*, p. 25)

Fraza e tipică pentru modul în care operează Beckett. Arată felul în care preia teme estetice sau filosofice, teme „mari” pe care le *topește* ulterior în fraze, replici care nu deconspiră sursa inițială. Desigur, unele dintre aceste fraze sau replici poartă o similaritate 1/1 cu sursa, pe altele însă le camuflează printr-o seducătoare subtilitate. Dar, în fine, nu vrem să suprainterpretăm. Cert e că în eseu din 1931 despre Proust afirmă următoarele:

„Niciun contact direct și pur experimental nu este posibil între subiect și obiect, deoarece aceștia sunt separați inevitabil de conștiința percepției subiectului. Ca atare, obiectul își pierde puritatea și devine un simplu pretext sau motiv intelectual.”

(*Proust*, p. 56)

Se naște astfel întrebarea pe care o pune în *Pictorii Eșecului*: ce mai rămâne prin urmare de reprezentat dacă esența obiectului este de a se sustrage reprezentării? Beckett răspunde în următorul mod: rămâne reprezentarea felului în care această sustragere are loc („Il reste à représenter les conditions de cette dérobade.”<sup>57</sup>). Se încearcă mai degrabă surprinderea procesului sustragerii, sau ascunderii, cauzele care împiedică ca obiectul să fie reprezentat, decât o reprezentare fidelă a obiectului. Anterior, în *Proust*, ne amintim cum își exprima disprețul față de literatura realistă, sau „de notație”, cum o numea el, o literatură conștopistă, o „vulgaritate ce nu valorează nici cât o ceapă degerată.” (*Proust*, 57)

Beckett distinge două feluri ale impasului reprezentării. Prin reprezentare înțelege un proces ce automat implică imagini ale închiderii și ascunderii realității. Iar *realitatea*, așa cum am arătat mai sus, o înțelegea nu ca pe acea oroare grotescă a artei „realiste”, ci în termenii definiției lui Baudelaire (realitatea ca uniune adecvată a subiectului și obiectului).

Cele două tipuri de eșec ale reprezentării realității sunt exemplificate în eseu prin arta a doi pictori abstracti, frații van Velde. I-a cunoscut în atmosfera unui Paris efervescent, care încă se hrănea

---

<sup>57</sup> *Peintres de l'Empêchement*, în *Disjecta*, p. 127.

din teribilismul autentic al *poetilor damnați* și care dăduse deja binecuvântarea artistică unor Duchamp sau Giacometti.

Primul dintre pictori, Geer van Velde, se arată în eseu, spune: „Nu pot vedea obiectul (ca să-l reprezint) pentru că este ceea ce este”. Ceea ce înseamnă că obiectul nu poate fi văzut pentru că natura sa esențială proiectează imagini care evită reprezentarea sau care nu se pot reprezenta. Al doilea, Bram van Velde, spune: „Nu pot vedea obiectul (ca să-l reprezint) pentru că eu sunt cine sunt.” Adică: obiectul nu poate fi văzut pentru că natura esențială a subiectului (a celui care vede) constă în a proiecta imaginile primite într-un context ce oferă răspunsuri de-a gata sau cunoscute deja. Picturile lor, în opinia criticului Samuel Beckett, relevă urgența unei noi practici artistice, bazată pe auto-reflexivitate și, poate cel mai important aspect, pe sondările limitelor reprezentării. Prin urmare, în partea a treia din *Dialoguri* se reia discuția despre arta care „nu mai poate urma același drum obosit al falselor pretenții de adevăr, un drum plictisitor la culme.” Sunt vehement repudiate vechile „trucuri artistice”, chiar dacă ele se fac din ce în ce mai bine. Criza *realității realului* (în termenii lui Baudelaire) expune imaginea ca reper pentru o consolatoare acceptare a difuzei relații dintre subiect și obiect – ca urmare a „absenței termenilor sau, dacă vreți, a prezenței termenilor indisponibili.”<sup>58</sup> Beckett vede în Bram van Velde un artist care se supune în totalitate acestei absențe. El scrie că, în locul vechilor forme, preferă situația

„(...) că nu există nimic de exprimat, nimic cu care să se exprime, nimic din care să se exprime, că nu există nici o putere de a exprima, nici o dorință de a exprima, împreună cu obligația de a exprima.”<sup>59</sup>

Este nevoie de o „expresie” care să înregistreze profunda anxietate ce provine din neputința/ineficiența vreunei alegeri, de orice tip.

Odată cu pictura lui Bram Van Velde, afirmă Beckett, o nouă artă se naște. El a fost primul artist, se mai insistă în dialog, care a acceptat „(...) situația celui care, neajutorat, incapabil să se manifeste, se manifestă, și în cele din urmă pictează, de vreme ce este obligat să

---

<sup>58</sup> *Three Dialogues*, în *Disjecta*, p. 145.

<sup>59</sup> *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* by Samuel Beckett, Edited with a foreword by Ruby Cohn, Grove Press, New York, p. 130.

picteze.” La întrebarea prietenului său de ce este obligat să picteze, Beckett răspunde „Nu știu”. „Dar de ce este incapabil să picteze?” continuă Duthuit. „Pentru că nu există nimic de pictat, cum nici instrumentul cu care să picteze nu există.” (*Disjecta*, p. 133). Acum, dacă înlocuim *a picta* cu *a scrie* ne dăm seama că poetica neîmplinirii la care se referă vorbind despre van Velde se aplică propriei sale arte. Prin van Velde se deschide calea unui parcurs aporetic, căruia Beckett îi va rămâne fidel în toată opera sa. Căci, a fi artist, pentru Beckett, înseamnă, în primul rând, să eșuezi, cum nimeni altul nu a îndrăznit până în acel moment. Beckett aderă către o artă neeliberată pe de-a întregul de suflul ambiguului.

Găsim, în recenzia pe care o scrie în 1937 poemelor prietenului său irlandez, poetul Denis Devlin, alt *statement* cu privire la arta și condiția artistului. În această recenzie (continuarea la *Poezia recentă irlandeză*) afirmă că:

„Arta nu face lucrurile mai ușoare. Arta nu se bălăcește în claritate. Arta nu clarifică mai mult decât o face lumina soarelui cu excrementele lunare sau stelare. Arta sunt soarele, luna și stelele, toate adunate într-o singură minte.”<sup>60</sup>

Genealogia eșecului are însă rădăcini care coboară mult mai adânc în timp. Să notăm, înainte de a încerca să-i surprindem radiografia, o scenă pe care James Knowlson, în impunătoarea sa biografie *Damned to Fame. The life of Samuel Beckett*, ne-o face cunoscută, căci o găsim semnificativă. Desigur, biografia nu poate oferi, ea singură, cheia înțelegerii operei. Totuși, imaginea cu Beckett student care asistă neputincios la uciderea în bătaie a unui câine (de un polițist), și care, ulterior, scrie DURERE DURERE DURERE pe pereții de la Trinity College, ca într-un veritabil manifest grafitti, poate fi mai concludentă decât poate părea la prima vedere.

Într-un roman scris în 1947, așadar anterior *Dialogurilor* unde eșecul este asumat ca o *ars poetica*, Beckett, prin personajul său, anunță că:

„Nu merită osteneala să faci proces de intenție cuvintelor. Nu sunt mai goale decât încărcătura lor. După eșec, consolare, repaus, începem din nou, să vreau să trăiesc, să fac pe viul, în altul, în mine, în altul. Cât de false-s toate.”

(*Malone murind*, p. 201)

---

<sup>60</sup> *Intercessions by Denis Devlin*, în *Disjecta*, p. 85.

Semne care indică viitoarea „fidelitate față de eșec” apar însă și mai devreme. În romanul *Watt*, început în 1941 și finalizat trei ani mai târziu, apar aceste însemnări: „Ce urâtenie e punctul, virgula.”<sup>61</sup> Dar în așa-zisa *scrisoare germană*, cum e numită de critici, ni se dezvăluie și mai multe.

Scrisoarea lui Beckett către Axel Kaun, datată 9 iulie 1937, conține un răspuns trimis prietenului său cu privire la aranjamentele traducerii în engleză a poemelor lui Joachim Ringelnatz. Ce e important în această scrisoare nu sunt, evident, detaliile și motivele pentru care Beckett refuză să-l traducă pe poetul berlinez, ci considerațiile sale despre artă și limbaj. Aici își arată neîncrederea cu privire la însuși instrumentul artei sale:

„Din ce în ce mai mult limbajul îmi apare ca un voal pe care trebuie să-l sfășii pentru a putea ajunge la lucrurile (sau la nimicul) care se află în spatele lui.”<sup>62</sup>

Și mai frapant, fraza continuă afirmând că gramatica și stilul sunt irelevante. Preocuparea față de limbaj o putem găsi însă cu aproape zece ani mai devreme, în chiar prima lucrare a sa. Este vorba de eseu *Dante... Bruno. Vico ...Joyce* (1929) publicat în revista *transition*. Aici, îl elogiază pe Joyce, maestrul său, și vorbește despre romanul *Work in Progress*, viitorul *Finnegan's Wake*. „V-ați putea plânge”, anticipează Beckett proasta receptare a romanului, „că această carte nu e scrisă în engleză. Ei bine, nu doar că aveți dreptate în această privință, dar nu este scrisă deloc. Căci nu a fost scrisă pentru a fi citită – sau, nu doar pentru a fi citită. Ci și pentru a fi văzută și auzită.”<sup>63</sup> Ce găsește remarcabil la Joyce e abilitatea de a ocoli abstractizarea și „generalizările metafizice”. Pentru a obține acest efect, Joyce, spune Beckett, „apucă” sensul prin crearea de cuvinte care revelează o „definiție a particularului.” Joyce, de pildă, nu folosește termenul *doubt* (îndoială), ci *twosome twiminds*. În același spirit Beckett îi va scrie lui Duthuit, mai târziu, într-o scrisoare, că nu poate scrie *despre*. Faptul reprezintă, de fapt, reformularea a ceea ce spusese deja în eseu despre Joyce: „Scrisul lui nu este despre ceva, e chiar acel ceva” (*Disjecta*, p. 23). Beckett nu

---

<sup>61</sup> Samuel Beckett. *Watt*, p. 317.

<sup>62</sup> *The Letters of Samuel Beckett*, Vol. 1, 1929- 1940, p. 518.

<sup>63</sup> *Disjecta*, p. 23.



rămâne însă interesat de „apoteoza cuvântului” lui Joyce. Îi apreciază *omnisciența și omnipotența* („Cu cât știa mai mult, cu atât putea mai mult”), însă devine din ce în ce mai preocupat să găsească o alternativă la soluția joyceeană. Începând cu 1936-1937, după cum arată eseurile din această perioadă, va pune în prim-plan *neputința*. Exploatarea neputinței în arta sa se datorează, după cum am văzut, întâlnirii cu Bram van Velde. De-acum, Beckett își va expune scriitura unui proces de restrângere, de calculate și împiedicate (s)căderi, luând în serios dictum-ul *less is more*.

Criticii au relevat faptul că Beckett a luat cunoștință în anii '20 de un tratat despre limbaj care a lăsat o impresie profundă asupra sa. E vorba despre monumentală *Contribuții la o critică a limbajului*, apărută între 1901 și 1903 în 3 volume. Autorul, Fritz Mauthner, e unul din reprezentanții de marcă ai Cercului de la Viena, înființat de Moritz Schlick în 1926. Cercul Vienez reunea personalități din varii domenii, de la litere până la fizică, matematică și psihologie (printre alții, Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Carnap, Ludwig Wittgenstein, Sigmund Freud) și într-un fel continua inflamatoarele critici aduse limbajului de Friedrich Nietzsche: „Voi repeta de o sută de ori (...) ar trebui să ne eliberăm în sfârșit de seducția cuvintelor!” Afirmația o găsim în *Dincolo de bine și de rău* (Nietzsche, p. 28) publicată în 1886, și vine în urma revizuirii conceptelor de *adevăr*, *libertate* sau *judecată*, care nu desemnează nimic altceva decât mitologie și convenție ficțională destinate comunicării, după cum se afirmă în tratat. („Muzica din conștiința noastră, dansul din spiritul nostru refuză să se armonizeze cu orice litanie a puritanilor, cu orice predică morală și cu întreaga tagmă a oamenilor cumsecade.”; „Pe scurt, sistemele morale nu sunt altceva decât un limbaj simbolic aplicat afectelor.” – *Dincolo de bine și de rău*, p. 152, respectiv p. 106). Limbajul este catalogat drept iluzoriu încă din *Despre adevăr și minciună într-un sens non-moral* (1873) unde Nietzsche se lansează într-o tiradă necruțătoare:

„Adevărurile sunt iluzii despre care am uitat ce sunt de fapt: iluzii! Metafore epuizate, stoarse și vlăguite de forță.”<sup>64</sup>

Cercul de la Viena va prelua critica limbajului predecesorilor germani (incluzându-i, pe lângă Nietzsche, pe Novalis și Herder) și își

---

<sup>64</sup> Friedrich Nietzsche, *On Truth and Lie in a Nonmoral Sense*, în *On Truth and Untruth*, translated and edited by Taylor Carman, Harper, New York, 2010, p. 30.

va articula propriile poziționări. Unii dintre membrii cercului chiar s-au aventurat în proiecte menite să reformeze limbajul. Karl Kraus de pildă, „satirul apocaliptic”, cum era numit în epocă, putea să stea zile întregi pe problema utilizării sau nu a unei virgule într-un anumit context, crezând fanatic în echivalența limbaj-gândire. Alții au avut proiecte mai grandioase. Moritz Schlick în a sa *Teorie generală a cunoașterii* (1918) aducea argumente împotriva speculațiilor metafizice. La fel, Rudolf Carnap, puternic influențat de pozitivismul logic, postula nici mai mult nici mai puțin că limbajul metafizic este lipsit de probitate logică. Vizând o *curățire* a limbajului, Carnap înaintează în *Construcția logică a lumii* (1928) teoria falimentului, atât a discursului etic, cât și a celui estetic. Deoarece niciunul nu-și găsește un numitor comun într-o riguroasă definiție de tip matematic, sau la o obiectivare în câmpul fizicii, trebuie considerate fără sens și de prisos. Cu doar câțiva ani în urmă, în 1922, Wittgenstein publica *Tractatus Logico-Philosophicus*, o încercare de a reda limbajului puritatea, coerența și transparența formei logice. Trebuie spus că, atât Carnap, cât și Wittgenstein au eșuat în încercările lor. Primul abandonează pur și simplu fantezia de a reformula limbajul pornind de la un obiectivism de tip pozitivist, în timp ce, al doilea înclină mai degrabă înspre celebrarea perfecțiunii limbajului obișnuit. Limbajul, va insista el, atât în *Caietul albastru*, cât și în *Caietul brun*, scrise la mai bine de 10 ani după *Tractatus*, este perfect așa cum este el.

Un alt intelectual de marcă vienez a fost interesat de problema limbajului, într-o manieră foarte diferită, în schimb, de cea a filosofilor obsedați de idealul pozitivismului logic. Este vorba de Hugo von Hofmannstahl. Freud, trebuie adăugat, apropiat și el la un moment dat Cercului, considera natura limbajului ca fiind problematică. Inițial, urmând cursuri de filosofie, va alege în cele din urmă calea practicii psihiatrice. Va aborda problematica limbajului din perspectiva *codificării* acestuia: interpretarea și, în cele din urmă dezvăluirea subconștientului care operează cu și prin limbaj.

Poetul von Hofmannstahl, așadar, ca și medicul Freud, a fost mult mai apropiat gândirii filosofice pe care o apăra Mauthner (ce sonda, am putea spune iraționalul), decât idealului limpezimii, dar, în același timp, și standardizării limbajului propovăduit de Carnap, Kraus & Co. *Scrisoarea lordului Chandos*, lucrare publicată în 1902, pe lângă calitatea de referință majoră a modernismului literar, o deține și pe aceea de cheie de lectură a impasului spiritual din care

aceiași modernism își va trage cu atâta voluptate dureroasele-i seve. Lucrarea mai e, apoi, și consecința directă a crizei pe care poetul Hofmannstahl o traversează în cei trei ani de tăcere, o muțenie literară ce i-a afectat în cele din urmă cariera. Criza existențială îl afectează nu doar în plan literar (nu va mai scrie poezie după acest moment) ci și în cel personal: are impresia că nu mai poate spune și împărtăși celorlalți ceva cu adevărat semnificativ. *Scrisoarea* descrie experiența creativității literare a unui scriitor, dar și a pierderii ei. Un oarecare nobil englez Philipp Chandos, personaj fictiv, răspunde îngrijorării lui Francis Bacon cu privire la tăcerea literară în care s-a autoexilat. Chandos îi relatează lui Bacon cauzele acestei „muțenii” și detaliază cu privire la pierderea abilității sale de a mai folosi limbajul, cuvintele la propriu. Resimte aproape un dezgust față de „cuvinte mărețe” ca „spirit” sau „suflet” și de care limba (organul biologic) trebuie să se folosească ca de o materie. Numai că, afirmă Chandos, în loc ca aceste cuvinte să aducă la suprafață o opinie sau o judecată cu privire la ceva, „mi se dezagregau în gură ca niște ciuperce putrede.”<sup>65</sup> Refuză să mai participe chiar și la obișnuitele conversații de salon, simțind o „neliniște inexplicabilă” în a se folosi nu doar de „cuvintele mărețe” ci și de cele mai banale. Cu ocazia unei asemenea conversații, are o experiență terifiantă în care s-a trezit fără voia lui:

„(...) totul se descompunea în părți, părțile din nou în alte părți, și nimic nu mai putea fi cuprins într-o singură idee. Cuvinte răzlețe pluteau în jurul meu. Se închegau luând forma unor ochi care se holbau la mine și la care trebuia să mă holbez și eu, la rândul-mi: sunt adevărate vârtejuri, care mă amețesc dacă privesc în ele, care se învârt neîncetat și prin interiorul cărora ajungi în gol.”<sup>66</sup>

Fie că e vorba despre o disoluție a conștiinței, sau de o alarmantă recunoaștere a, simplu spus, incapacității de comunicare, terenul pentru o reidentificare a sinelui în *fluiditatea existenței* e pregătit. Acolo unde avem de-a face nu cu o *vorbire fără cuvinte*, altfel spus, când materialitatea gândirii se lasă îngreunată de materialul însuși („zgura cuvintelor” cum scrie Beckett la un moment dat), acolo metamorfozele vidului acaparează semnele viului – de aici imaginea lui Hofmannstahl cu vertijul provocat de cuvintele pluti-

---

<sup>65</sup> Hugo von Hofmannstahl, *Scrisoarea lordului Chandos*, în *Imperiul demonilor. Proză austriacă modernă*, în românește de Mihai Izbășescu, antologie, prefață și note de Dieter Schlesak, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 403.

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 404-405.

toare și „răzlețe”. Ce îl face fericit pe lordul Chandos, alias von Hofmannstahl, sunt evenimentele minore și lucrurile neînsemnate, de exemplu o grapă uitată pe un câmp, o lampă de petrol într-o casă țărănească pe care o vizitează. Într-un mod similar, Beckett proclamă întâietatea obiectelor în fața ființelor. Declarația unuia din personajele trilogiei față de propria bicicletă e încărcată de o afecțiune sporită, de care nu se bucură întotdeauna semenii săi: „Bicicletă dragă, bicicleta mea, erai verde, ca atâtea altele din seria ta...” (Molloy, p. 16). Descrierea obiectelor, ce angrenează amintirile și memoria, e acompaniată de termeni ca „destindere”, „odihnă”. Să se vorbească despre „cornul bicicletei” de exemplu e în general o „gură de aer”. Problemele presante cu care se confruntă personajul sunt amânate. Deocamdată se preferă o relaxare tonică. Se invocă chiar și „pacea”. Rolul obiectelor ar fi chiar acesta, să refacă liniștea, spune același personaj din trilogie. *Liniștea* e nedisociabilă de *liniștire*, un act de participare misterioasă a sinelui la alteritatea lumii, care își propune, totodată, propria remediere.

Autorul scrisorii destinate „primului dintre englezii epocii mele”, cum îl numește Chandos pe Francis Bacon, mărturisește că are parte de revelații încărcate de o „aură mișcătoare și sublimă”. O altă sursă a acestor revelații, pe lângă pacea inspirată de obiecte, e cea a capacității de a vedea, la propriu, armonia noțiunilor (sau ideilor) celor doi scriitori pe care îi frecventează, e vorba de Seneca și Cicero, pentru a se salva din lăncezeala spirituală. Astfel, autorul spune la un moment dat:

„Am înțeles bine aceste idei: am văzut minunatul lor joc de raporturi crescând în fața mea ca niște splendide izbucniri de apă în vârful cărora joacă mingi de aur. Puteam să plutesc în jurul lor și să le privesc jucându-se una cu cealaltă. Dar se jucau doar între ele și ceea ce era mai profund, latura personală a gândirii mele rămânea exclusă din hora lor. Un sentiment de singurătate teribilă m-a cuprins în timp ce eram printre ele. Mă simțeam ca unul care s-ar vedea închis într-o grădină (...) și m-am grăbit să scap, din nou, cât mai repede de-acolo.”<sup>67</sup>

Pe fundalul aluziei ironice la paradis se detașează amenințarea fericirii lui Chandos. Supraviețuirea ei nu se poate realiza și asta pentru că ceea ce simte în aceste momente de iluminare „nu are

---

<sup>67</sup> Hugo von Hofmannstahl, *Op. cit.*, p. 405.

niciun nume și nici nu poate fi numit.” Și, într-un mod bizar de asemănător cu cel al lui Beckett, cuvintele de care are nevoie să comunice experiența acestui eșec, refuză să vină. Nu e de mirare că, în timp ce unul se apropie de cuvinte cu maximă susceptibilitate (Hofmannstahl), celălalt (Beckett) îl blestemă pur și simplu.

Odată cu *Scrisoarea lordului Chandos*, von Hofmannstahl angrenează limbajul într-un profund impas pe care îl va conduce înspre un veritabil *dead end*. Limba în care visează Chandos să scrie (dar și să gândească) nu e nici latina sau engleza, italiana sau spaniola, sau vreo altă limbă, ci una „dintre ale cărei cuvinte nu-mi este cunoscut nici măcar unul, o limbă în care obiectele mute îmi vorbesc și în care voi da poate socoteală într-o zi, în mormânt, când voi sta în fața unui judecător necunoscut.”<sup>68</sup> Limbajul, ca să ne folosim de o imagine foarte frumoasă care apare în paginile acestei *scrisori*, e „un pat care așteaptă întotdeauna ca cineva să moară sau să se nască.”

În primul său eseu critic, Beckett susținea apariția unei literaturi unde cuvintele „să nu fie contorsiunile politicoase ale cernelii de tipar, ci să fie vii”.<sup>69</sup> Fiind conștient de greutatea obținerii unei astfel de vitalități unde cuvintele „dansează”, își va înainta observațiile, și, mai târziu, estetica, cu privire la limitările limbajului. Chiar și în cel de-al doilea eseu, cel despre Proust, întâlnim aceleași interogații cu privire la articularea unui limbaj în stare să sondeze necunoscutul. Și care să nu-l denatureze, după cum afirmă în propoziția de deschidere: „Necunoscutul, alegându-și apariția dintr-o hoardă de posibilități, e de asemenea incognoscibil.” (*Proust*, p. 4). Dacă îi recunoaște lui Proust abilitatea de a capta trecutul prin intermediul memoriei involuntare, realitatea, pentru Beckett, rămâne totuși o suprafață închisă, ermetică. Și, în ciuda faptului că experiențele din trecut pot să străpungă suprafața sensibilă a prezentului, scriitorul se confruntă totuși cu eșecul limbajului de a „instaura” acea experiență. Cu aceste afirmații din eseu vedem că suntem foarte aproape de relațiile lui Chandos, personajul lui Hofmannstahl. Despre ce face Proust în arta sa, Beckett spune că *În căutarea timpului pierdut* este o „percepție inspirată” – una care poate înfățișa întocmai dilema existenței, dar nu o poate explica sau modifica: „Noi suntem singuri. Nu putem ști și nu putem fi cunoscuți.” (*Proust*, p. 49).

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>69</sup> Samuel Beckett, *Dante ... Bruno, Vico ... Joyce*, în *Disjecta*, p. 23.

La scurt timp după ce scrie eseu despre Proust, așadar în 1931, începe redactarea romanului *Vis cu femei frumoase și nu prea*, pe care îl termină la începutul anului 1932. Doar că, deja în 1928, era la curent cu ideile prezentate de Mauthner în *Contribuții la o critică a limbajului*. Scrisă aproape acum un secol și jumătate, această lucrare căzută într-o nemeritată uitare își ia ca reper parcă spiritul timpului nostru: scrierea, dar și vorbirea noastră sunt fatalmente infirme. Limbajul se degradează pe un fond al inepuizabilelor clișee, al absurdității jargonului *departamental* (specific codurilor de legi, dar și mediului corporatist, dezbaterilor mass-media sau comunicării social-media, am putea adăuga noi astăzi). „Retorica leviatană” se extinde din mediul social în cel privat și se inserează în însăși arhitectura gândirii, unde vorbirea, ca act spontan amușinând adevărul, este falsificată și contorsionată. În atari condiții, comunicarea însăși e alterată (conștient sau inconștient). Dar, spune Mauthner, renunțând la privilegiul de a fi suspectat ca salvator al limbajului, „chiar eu scriu o carte împotriva limbajului într-un limbaj rigid.”<sup>70</sup> E conștient de eșecul demersului său – salvarea lumii de sub tirania limbajului – și cu toate acestea persistă în a considera că această salvare, sau mântuire („erlösen”) reprezintă o provocare.<sup>71</sup> La fel ca Beckett care în *Dialogurile cu Duthuit* continuă să impună inexplicabil obligația de a exprima ceva ce nu poate fi exprimat. Se revine la aserțiunea din eseu în romanul *Watt*, unde un personaj se referă la încercarea de a „exprima inexprimabilul” sau de a „efa inefabilul” ca la o încercare „sortită pierzaniei”. (*Watt*, p. 238) Găsim în romanul lui Beckett inclusiv o imagine pe care Mauthner o folosește pentru a reda critica adusă limbajului – sarcina oricărui om gânditor, spune el – anume cea a scării. La libertatea lingvistică se poate ajunge doar „distrugând limbajul din mine, din spatele meu și din fața mea, pas cu pas, urcând pe scară și sfărâmând treptele rămase în urmă.” (Mauthner, p. 6). În „scurta” sa declarație din roman (în realitate un monolog ce se întinde pe mai mult de 20 de pagini) Arsene declară că nu poate urca pe scara la capătul căreia se află „inefabilul”, „inexprimabilul”. El continuă să alunece de pe ea, și, în final, să fie condamnat la „existența jos de pe scară” (*Watt*, p. 222).

---

<sup>70</sup> Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Librorium Editions, 2019, p. 6.

<sup>71</sup> „(...) der muß seine Welt von der Tyrannei der Sprache zu erlösen versuchen.” în Fritz Mauthner, *ibid.*

Un asemenea eșec nu e de natură să-l descurajeze nici pe Mauthner, nici pe Beckett, întrucât amândoi pun în prim-planul operei lor „fidelitatea față de eșec”. Cuvintele lui Beckett din eseu despre Proust vin ca o recunoaștere și chiar ca o promovare a eșecului (condiția umană rămâne „necunoscută și incognoscibilă”).

E meritul Lindei Ben-Zvi examinarea și decuparea similarităților prezente în opera celor doi. În eseu *Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language* cercetătoarea de la Universitatea din Tel-Aviv insistă pe 8 asemănări decisive:

- 1) gândirea și vorbirea reprezintă o singură activitate;
- 2) limbajul și memoria sunt sinonime;
- 3) limbajul în totalitatea sa este metaforă;
- 4) nu există adevăruri „absolute”;
- 5) eul este relativ și contingent și nu putem vorbi de el (nu există) în afara limbajului;
- 6) comunicarea umană este imposibilă;
- 7) singurul limbaj posibil ar fi limbajul simplu; prin urmare, ambiguitățile s-ar reduce considerabil;
- 8) cele mai înalte forme ale criticii limbajului sunt râsul și tăcerea.

Ultimul punct dezvăluie suficient de profund universul mistic din scrierile lui Beckett, de care ne vom ocupa mai îndeaproape în partea a doua a acestei cărți. În capitolul 6 al primei părți a *Criticii sale*, intitulat *Sentimente și limbaj*, Mauthner afirmă următoarele:

„(...) întrucât existența noastră, sau mai corect conștiința noastră, constă numai din astfel de sentimente<sup>72</sup> și, din moment ce conștientizăm senzațiile și ideile doar datorită valorii lor emoționale, miezul ființei noastre nu are nimic de-a face cu limbajul sau cu gândirea.”

(*Beiträge...*, p. 118)

Pentru un *scholar* ca Jordan Peterson afirmația lui Mauthner ar face obiectul unei critici severe. Seria lui de prelegeri despre semnificația psihologică a poveștilor biblice în care se referă la capitolul I al Genezei poate fi prezentată ca argument.

---

<sup>72</sup> „Ceea ce numim sentimente sunt doar circumstanțele subiective care însoțesc senzațiile.”, spune Mauthner. El se referă aici la sentimentele derivate din aplicarea principiului *ne place sau nu ne place ceva* („Wir mögen etwas oder wir mögen es nicht.” *Beiträge...*, p. 118.). În fapt, el preia „mica brutalitate” kantiană – cum numește el ideea judecății de gust exprimată de Kant, cea care condiționează subiectiv universalitatea.

Peterson corelează acest prim capitol al Genezei cu versetele evangheliei după Ioan (1-14). Părerea lui este că aici se descrie o structură cognitivă preexistentă (Dumnezeu Tatăl) care folosește Logosul, „Cuvântul”, sau a doua persoană a Sfintei Treimi, pentru a genera și *extrage* o ordine din haosul pre-cosmogonic. Punând demonstrația sa într-un context neurobiologic, dar aducând și argumente filosofice, teza lui Peterson despre rolul conștiinței este că „transformă haosul potențial al existenței în actualitatea sau *prezența* ființei”.<sup>73</sup> Despre imaginea creării omului (bărbat și femeie) după asemănarea lui Dumnezeu, cercetătorul canadian ne spune că ar putea indica posibilitatea ca

- 1) noi să participăm la crearea cosmosului experienței prin vorbire și
- 2) rostirea adevărului crează binele

Cu alte cuvinte, nu am putea vorbi de ființă (sau existență) în absența conștiinței.

Într-un fel, aceeași teză o găsim și la Giorgio Agamben în eseuul său despre limbaj, *L'idea del linguaggio*. Pornind de la reflecții asupra sensului și conținutului revelației (Sf. Ap. Pavel, *Epistola către Coloseni, 1:26-27*), filosoful italian afirmă că singurul conținut al revelației este Hristos, cuvântul lui Dumnezeu. Referindu-se apoi la celebrul „Dumnezeu a murit” nietzschean, propune următoarea citire: „Cuvântul a murit.” După cum observă tot aici Agamben:

„Gândirea contemporană s-a apropiat de o limită dincolo de care o nouă dezvăluire epocal-religioasă a cuvântului nu mai pare posibilă. Caracterul cuvântului s-a dezvăluit deja și nicio nouă figură divină sau discurs istoric nu se mai poate revendica de la cuvânt. (...) Revelația împlinită a limbajului ar fi un cuvânt complet abandonat de Dumnezeu. Ființele umane sunt aruncate în limbaj lipsite de amprenta divină ce le-ar garanta o posibilitate de scăpare din infinitul joc al propozițiilor fără sens. Astfel, astăzi ne găsim în sfârșit singuri cu cuvintele noastre. Pentru prima dată suntem cu adevărat singuri cu limbajul, abandonată. (...) Pentru prima dată ceea ce generațiile precedente au numit Dumnezeu, ființă, spirit, ne apar ca ceea ce sunt: nume ale unor entități discursive. Vălurile pe care teologia, ontologia, antropologia și psihologia le aruncă peste

---

<sup>73</sup> Conferința disponibilă aici: <https://youtu.be/hdrLQ7DpiWs>



[limbaj] au fost acum rupte (...). Noi putem privi acum limba descoperită, dezvăluită în întregime, așa cum e.<sup>74</sup>

Însă este limbajul, natura limbajului, chiar și astăzi, dezvăluită pe deplin? Ar putea fi vreodată? Beckett cu siguranță ne face conștienți de *valoarea vălurii* – în același timp cu datoria *dezvălurii* pe care orice scriitor o are, sau ar trebui s-o aibă, după cum *scrisoarea sa germană* o dovedește („Din ce în ce mai mult limbajul îmi apare ca un voal pe care trebuie să-l sfâșii” – 9 iulie 1937). Un limbaj abandonat, lipsit de vechea sa autoritate divină, resuscită implicit vechile fantasme ale neîncrederii, suspiciunilor de tot felul ce bântuie neconținut spiritul. Și atenționează asupra a ceea ce limba poate deveni: *cârteală*, *închidere*, *murmur* – în sensul pe care Dante îl folosește în cântul XX al Infernului. În acest sens, o perspectivă teologică ne-ar permite să ne amintim de cuvintele lui Ioan de Kronstadt:

„Crede nestrămutat că fiecare cuvânt pe care îl rostești (...) poate deveni faptă; ține minte că cel ce a făcut să se nască cuvântul este Dumnezeu-Cuvântul, că [El] se definește prin trei cuvinte: Tatăl, Cuvântul și Sfântul Duh. Și că fiecărui cuvânt îi corespunde o existență, altfel spus, fiecare cuvânt poate fi existență și faptă.”<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Giorgio Agamben, *The Idea of Language*, în *Potentialities, Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, 2012, p. 42.

<sup>75</sup> *My Life In Christ. The Spiritual Journals of St John of Kronstadt* (Archpriest Ivan Ilyich Sergiev) Part 1 Revised and adapted (with reference to the original Russian text) from the translation of E. E. Goulaeff by Nicholas Kotar, Holy Trinity Publications, New York, 2015, p. 212.

## RÂS ȘI TĂCERE. SPRE O REALITATE MISTICĂ

Soluțiile lui Mauthner la critica limbajului: râsul și tăcerea. Clasificările râsului în *Watt. Risus purus*. Clovnerii, circ și entertainment în *Mercier și Camier*. Râsul ca durată abisală.

\*\*

Concluzia lui Mauthner, anume că „miezul ființei noastre nu are nimic de-a face cu limbajul sau cu gândirea” predis pune acceptarea a ceea ce el numește „misticism fără Dumnezeu” (gottlose Mystik), o realitate ale cărei singure articulări se regăsesc în râs și tăcere. La Beckett aceste două *realități* reflectă frecvent dispoziția personajelor sale – ca răspunsuri finale la infirmitatea și limitele limbajului. Clasificarea râsului din romanul *Watt* e concludentă pentru paradigma în care evoluează personajele beckettiene – cuprinse de un urlat mut în fața condiției umane și, în același timp, zdruncinate de disperarea neputinței de a-i încredința (acestui urlat) o expresie. Personajul Arsene din pomenitul roman clasifică râsul în trei tipuri:

- râsul amar (care râde de ceea ce nu e bun) denumit și etic
- râsul găunos (care râde de ceea ce nu-i adevărat) sau râsul intelectual
- râsul trist (care râde de ceea ce este nefericit) înțeleș și ca râș dianoetic

Acesta din urmă este „râsul râsurilor”, *risus purus*, ce acompaniază interogația (non)sensului existenței. Un „râș care râde de râș”. Undeva în paginile *Sfârșit-ului de partidă* putem citi următorul dialog dintre Hamm și Clov:

„Hamm: Nu mai râdem?

Clov: (după o clipă de gândire): Nu țin să râd.

Hamm (după o clipă de gândire): Nici eu. (Pauză) Clov.

Clov: Da.

Hamm: Ne-a uitat natura.”

(*Sfârșitul jocului*, p. 223)

Aici, „natura” înseamnă altceva decât mediu înconjurător, lumea exterioară, cea la care Clov crede că se face referire („Dar nu mai există natură prin preajmă” ține să precizeze el). După această

replică dialogul dintre cei doi decurge sincopat și nu e clar pentru unul ce-a vrut să zică celălalt. Chiar protagoniștii admit că situația e complicată („nimic mai încălcat ca gândurile noastre”). Însă intuim în replica lui Hamm referința la o altă natură („Dar noi respirăm, ne schimbăm! Ne pierdem părul, dinții! Prospețimea! Idealurile!”). Personajul are în vedere însăși ființa noastră. Natura *noastră* e, deci, cea care a uitat să râdă.

„Nu mai îndrăznim nici măcar să râdem” spune alt personaj, Vladimir, într-o altă celebră piesă. Răspunsul lui Estragon e pe măsura teribilei meditații: „Grozavă opreliște.” (*Așteptând pe Godot*, trad. Gellu Naum, p. 10). Iar faimosul *statement* din *Sfârșit de partidă* care elogiază nenorocirea ca pe comicul suprem vine să completeze particularitatea râsului așa cum îl înțelege Mauthner, anume singura critică „reală, fără cuvinte” adusă limbajului.

În același timp, însă, o foarte scurtă referință la „Cristos care n-a răs niciodată” vine să atenueze elanul voios al supremației râsului. Și poate chiar să avertizeze asupra fragilității ontologice a acestuia. Sfinții Părinți, o autoritate totuși greu de neglijat în această problemă, îl vedeau ca pe un canal prin care răul se deșartă în lume.<sup>76</sup> Pasajul la care ne vom referi îl găsim în partea a doua a romanului *Molloy*, după ce părintele Ambroise<sup>77</sup> îi dă împărtașania lui Moran.

Acest personaj ne readuce în prim-plan figura episcopului Mediolanumului, Sf. Ambrozie. Scena, la Beckett, pare o parodie sau cel puțin având efectul de oglindă întoarsă a unor evenimente ce au avut loc spre sfârșitul sec. al IV-lea. În timp ce, în anul 390, Ambrozie refuză să officieze slujba în catedrală în prezența împăratului Teodosie și, implicit, împărtașirea lui ca urmare a masacrării a 7000 de oameni nevinovați în Tesalonik, „Ambroise” închide ochii cu indulgență la păcatele lui Moran. Îi dă împărtașania dintr-un potir-valiză, „în grabă, fără să clipească.” Trebuie amintit că Moran se simte cu musca pe căciulă din cauza unei beri consumate înainte de a cere „comuniunea cu trupul și sângele lui Cristos”. Nu se pune aici problema

---

<sup>76</sup> Vizat aici e râsul necuvios și în genere râsul pierzaniei, opus bucuriei interioare care acceptă surâsul, zâmbetul, și chiar încurajează veselia. Însă, în unele cazuri ale *războiului nevăzut* Sfinții pustiei chiar încurajau unele forme de râs prin care diavolii erau luați în zeflema, ironizați. Prin urmare, spiritualitatea „optimistă” nu este deloc îndepărtată din arsenalul creștinesc, laic sau ascetic.

<sup>77</sup> În ediția românească apare „Ambroise”, întocmai ca în originalul francez. Nu suntem dumiriți întru totul de această alegere. Ambroise sau Ambrose (varianta engl.), ambele nume sunt echivalentul lui Ambrozie.

comparației celor două păcate, care atârnă mai greu la cântar, miile de morți sau o bere băută înainte de sacra comuniune. Oricât ar părea de bizar, situația trimite la poziția unui oarecare călugăr athonit al cărui răspuns, la întrebarea *Care e cel mai mare păcat?*, a fost acesta: *E cel pe care l-ai făcut tu*. În tratatele sale, Sf. Ambrozie dă interpretări alegorice textelor scripturale și este adeptul unui *nematerialism* în ce privește iadul sau paradisul. Astfel, după Étienne Gillson, la Ambrozie, „focul iadului este însăși amărăciunea pe care o naște păcatul în sufletul celui vinovat; viermele este remușcarea, care roade, într-adevăr, conștiința păcătosului și îl chinuie neîncetat.”<sup>78</sup> Nu e, deci, întâmplător că Beckett se folosește de figura lui Ambrozie pentru a evidenția dilema morală în care se află Moran. Personajul are, de altfel, o mică curiozitate în ce privește învățătura Bisericii cu privire la aceste aspecte. El își pune întrebarea dacă ar comite sau nu un „sacrilegiu” împărtășindu-se fără să pomenească nimic de berea băută înainte. În cele din urmă concluzionează dilema în felul următor: „Dacă [Ambroise] știe că am băut bere și totuși îmi dă împărtășania, păcătuiește împreună cu mine, dacă e păcat.” (*Molloy*, p. 104).

Ca un fapt ironic, ajutorul lui Ambroise e un oarecare Joly. Numele paracliserului trimite deopotrivă la veselia voioasă, bucuria comuniunii în liturghie, dar și la o încruntare nemiloasă, potențial coercitivă de tip Jolly Joker: „paracliserul avea o listă de credincioși și, proțâpît lângă agheasmatar, ne bifa în clipa când luam agheasmă.” (*Molloy*, p. 99).

În mod cert, ceea ce David Foster Wallace afirma despre umorul lui Kafka e valabil și în cazul lui Beckett:

„Și asta e cred ceea ce face spiritul lui [...] inaccesibil copiilor pe care cultura i-a învățat că glumele sunt divertisment și divertismentul e consolare. Problema nu e că studenții nu înțeleg umorul lui [...], ci că i-am învățat să privească umorul ca pe ceva de înțeles, așa cum i-am învățat că eul e ceva pe care pur și simplu îl ai. Nu-i de mirare că nu gustă gluma supremă a lui [Beckett], că lupta încrâncenată prin care omul își construiește eul are ca rezultat un eu a cărui umanitate nu poate fi separată de acea luptă crâncenă. Că imposibilul și nesfârșitul nostru drum spre casă e de fapt *acasă*.”<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Étienne Gillson, *Filozofia în Evul Mediu. De la începuturile patristice până la sfârșitul secolului al XIV-lea*, traducere de Ileana Stănescu, Humanitas, 1995, p. 104.

<sup>79</sup> David Foster Wallace, *Laughing with Kafka*, în *Log, The Absurd*, No. 22, (Spring/Summer 2011), pp. 47-50.

\*\*

Atât în piesele sale de teatru, cât și în scrierile epice, Beckett geometrizează anarhia haosului și gestic depersonalizării. Ceea ce se aude (vocea care vorbește) e *turnat* în seturi clare de mișcări. Acolo unde e nevoie de mișcare, ne grăbim să adăugăm, căci deseori nu e nevoie de această minusculă dovadă a prezenței vieții. Atitudinea personajului W din *Rockaby* (1980) stă mărturie. Indicația dată de autor e explicită: pe un scaun, W stă complet nemișcată. Doar la sfârșitul piesei, în timp ce lumina scade, capul ei se înclină foarte încet într-o parte. Apoi, se poate observa cum în *Quad* limbajul este redus pe de-a-ntregul. Personajele se mișcă, dar nu vorbesc. Iar în piese de teatru precum *What where* sau *Not I*, personajele vorbesc, dar nu se mișcă. Există un refuz al continuității, o *mise en scène* a fragmentării, unde în mod evident mișcarea și vorbirea sunt obstructionate rând pe rând. Nu mai rămâne decât repetarea la nesfârșit a acelorași gesturi, o mecanicizare prin care procesul descompunerii, al morții nu se termină niciodată. O atare mecanicizare a funcționalității corporale o regăsim în tradițiile circului și de music-hall. Beckett, dealtfel, considera cirul ca pe un portret existențial al condiției umane.

Evident: cuplurile beckettienne au ceva din natura celor clovnești. Cu toate că pe parcursul reprezentării fiecare din cei doi își manifestă celuilalt afecțiunea, o neînțelegere considerabilă îi separă, de parcă ar fi din specii diferite. Și, de fapt, chiar așa stau lucrurile. În tradiția populară (spectacolele de farse; așa numitele *nerușinări* ce se jucau după încheierea festivalurilor religioase; improvizațiile din *commedia dell'arte*) omul se confruntă cu neprevăzutul propriului destin pe care nu și-l putea nici accepta, nici înțelege. Aceste opusuri, personalizate, nu sunt altceva decât doi oameni străini, ce-și vor stărni unul altuia curiozitatea, dar care se vor afla într-o eternă situație conflictuală. Sunt veșnicii Jekyll & Mr. Hyde ai naturii umane. Sunt eternii clovni ce ne dezvăluie tainele destinului nostru, unul dintre ei afirmând valoarea lui „nu pot pleca”, celălalt a lui „nu pot rămâne”. Astfel, divergențele nu întârzie să apară:

„Păcat că Dumas tatăl nu poate să ne vadă, spuse Mercier.  
Sau unul dintre evangheliști, spuse Camier.  
Mercier și Camier erau negreșit dintr-o altă stofă.”

(*Mercier și Camier*, p. 265)

Tradiția circului impune obligatoriu ca un cuplu de clovni, dacă își propune să mute o masă, de exemplu din punctul A până în punctul B, să nu reușească decât după efectuarea unor contorsionate mișcări și a unor ineputabile gag-uri. Efectul complicațiilor provoacă râsul nostru, în fapt un rictus cu care ne contemplăm propria neputință. În mod similar, cuplurile clovnești beckettiene (Vladimir și Estragon, Mercier și Camier) fac eforturi serioase pentru a duce la îndeplinire acțiuni cât se poate de simple, cum ar fi aruncarea impermeabilului sau deschiderea umbrelei. Se știe că Beckett a fost un mare admirator al spectacolelor de *music-hall* și cabaret. Numele personajelor din ultima sa piesă de teatru, *What Where*, le-a împrumutat după ale celebrului duo moscovit din anii '20, Bim și Bom. Impresionat de numărul clovnesc al lui Deryk Mendel pe o scenă din Paris, va scrie pentru el scenariul *Acte sans paroles*, o piesă pentru mim. Iar din *însemnările sale germane* reținem întâlnirea cu clovnul Karl Valentin pe care l-a putut urmări în München, în 1937. Un celebru sketch al lui Buster Keaton, schimbatul pălăriilor, l-a dezvoltat în piesa *Așteptând pe Godot*. Și nu este singurul. Scoaterea bocancilor, schimbul de adio hilar de politicos (care apare pentru prima dată între Mercier și Camier) reluat în mai multe fragmente epice; apoi, întreaga coregrafie a celor trei personaje care asistă la monologul lui Lucky; considerațiile lui Vladimir și Estragon despre cum să se spânzure mai bine de copac, toate aceste sunt patentate de tradițiile circului și de *music-hall*. Încă ceva: vorbitul în același timp, oprirea bruscă a amândurora, urmată de refuzul de a vorbi primul, la invitația celuilalt. Acest refuz este justificat prin politețea excesivă practică de fiecare. Pesemne că Mercier și Camier trăind în cartierele mărginașe ale unui oraș industrial visează la proverbiale bună creștere a gentlemanilor. Derapajul atinge, și în acest episod, accente de inadecvare, subscrise unui comic burlesc:

„Începură să vorbească în același timp. Mercier spuse: N-ai uneori impresia...? și Camier: Pe-aici s-o găsi viermi...?”

Poftim, spuse Camier, ce ziceai?

Nu, nu, te rog, spuse Mercier.

Nu, spuse Camier, n-are nici o importanță.

Nu contează, spuse Mercier, dă-i drumu'.

Crede-mă, spuse Camier.

Dar te rog, spuse Mercier.

După tine, spuse Camier.

Te-am întrerupt, spuse Mercier.

Eu te-am întrerupt pe tine, spuse Camier.  
Ba nu, spuse Mercier.  
Ba da, spuse Camier.”

(*Mercier și Camier*, p. 249)

Totodată, personajele se joacă pur și simplu. Din plictiseală sau pentru a-și face existența mai ușor de suportat. Oare nu aceasta era explicația lui Georg Tabori când a pus în scenă *Așteptând pe Godot*, explicând actorilor săi că Vladimir și Estragon sunt doi intelectuali urmăriți de un regim opresiv? În *Mercier și Camier* un sergent îi oprește pe cei doi protagoniști când aceștia vor să traverseze de pe un trotuar pe celălalt. Însă ne putem închipui amploarea acestei simple traversări după apostrofarea sergentului: „Ăsta-i trotuar, nu arenă de circ.” (*Mercier și Camier*, p. 265). După gustul nostru, această scenă, într-un posibil spectacol de teatru, ar trebui obligatoriu inclusă. Viața mizeră a celor doi își câștigă planul miraculos, *înalt* așa spune, tocmai punându-și în scenă degradarea. Cei doi practică „râsul care râde de răs” teoretizat de Arsene.

T. S. Eliot într-un eseu scris în 1920 atrăgea atenția că nu mai există dramă poetică contemporană. Deși era foarte conștient că există cerere pentru piese în versuri, și după toate probabilitățile, și poeții tânjeau după scenă, totuși așa-zisa dramă poetică lipsea de pe scenele timpului său. Ori publicul preferă alt tip de literatură (sau teatru), spune Eliot, ori noi, poeții, suntem neinspirati. Un paradox pe care îl semnaleză autorul e cel al publicului elisabetan care dorea un divertisment facil, adesea crud și sângeros, dar care *înghitea* totuși și o doză bună de poezie metafizică. Arta, se afirmă în eseu, trebuie tratată cu seriozitate. Însă, spune Eliot, „există acei artiști care o tratează solemn și vor continua să scrie pastişe poetice după Euripide și Shakespeare. Și sunt alții care o tratează ca pe o glumă.”<sup>80</sup> Așadar, sugerează Eliot, trebuie să luăm o formă de *entertainment* și s-o supunem unui proces care ar conduce-o spre o formă de artă serioasă, în sensul arătat mai sus. Probabil, conchide autorul, comedia de music-hall este cel mai bun material pentru a îndeplini acest deziderat.

Nu ne surprinde, așadar, de ce spectacolul după *Așteptând pe Godot* jucat în închisoarea San Quentin din California a avut un

---

<sup>80</sup> T. S. Eliot, *The Possibility of a Poetic Drama*, în *The Complete Prose of T.S. Eliot*, The Critical edition, Volume 2: *The Perfect Critic, 1919-1926*, edited by Anthony Cuda and Ronald Schuchard, London, Faber & Faber, 2014, p. 283.

succes formidabil (regia Jan Jonson, 1987). Spectatorii-deținuți au înțeles imediat *așteptarea* celor doi protagoniști, raportându-se la ea prin prisma propriei lor așteptări a libertății. Regizorul Roger Blin visa la distribuția ideală pentru spectacolul său: Charlie Chaplin în rolul lui Vladimir și Buster Keaton în cel al lui Estragon. Ne imaginăm, desigur, o variantă cu Stan Laurel și Oliver Hardy, celebrii Stan și Bran. Sau, privați de numele starurilor de cinema pe afișul spectacolului, putem accepta, la o adică, doi clovni de la circ.

În ceea ce privește înfățișarea fizică a lui Mercier și Camier, suntem preveniți din descrierea unui oarecare domn Conaire: „unul scund și gras, roșcovan, cu părul rar, guși suprapuse, pântec bombat, picioare strâmbe, ochi mici de porc, celălalt un slăbănog înalt și bărbos”, ceea ce trimite, din nou, la realitatea circului. Cei doi dau dovadă de abilitățile unor mari farseuri, delectându-se fiecare de slăbiciunile celuilalt. Intervenția unuia e pentru a corija greșeala celuilalt, fie ea acțiune sau replică. Și niciuna din aceste soluții nu pare să se impună în ochii celuilalt cu autoritate finală. Se produc, prin urmare, nenumărate gafe pe care celălalt încearcă să le îndrepte cu o îndârjire crescândă. E ca într-un film cu Stan și Bran. Ciclul acesta al pedepselor și răzburărilor poate dura la nesfârșit, cu riscul de a-i angrena în acest joc periculos și pe cei din jurul lor. Ori de câte ori întreprind o acțiune oarecare celor doi nu le scapă ocazia să-și arate superioritatea, în mod gratuit:

„Din fericire nu-i prea departe, spuse Camier.  
Îți dai seama ce-nseamnă asta pentru noi? spuse Mercier.  
Deocamdată nu schimbă mare lucru, spuse Camier.  
N-ar trebui să schimbe nimic, spuse Mercier, dar va schimba totul.  
Ar trebui să schimbe totul, spuse Camier, dar nu va schimba nimic.”

(*Mercier și Camier*, p. 243)

Neînțelegerea este majoră, în stare să deterioreze iremediabil relațiile dintre cei doi. La un moment dat, se va pune chiar problema despărțirii. Există însă și o complicitate între ei, exersată în lungii ani de împreună-călătorie:

„Cu ce vă servesc? spuse chelnerul.  
Când vom avea nevoie de tine te vom chema, spuse Camier.  
Cu ce vă servesc? spuse chelnerul.  
La fel, spuse Mercier.  
N-ați consumat încă nimic, spuse chelnerul.



La fel ca domnul, spuse Mercier.  
Chelnerul privi paharul lui Camier. Era gol.  
Nu-mi amintesc cu ce v-am servit, spuse.  
Nici eu, spuse Camier.  
În ce mă privește, spuse Mercier, n-am știut-o niciodată.”

(*Mercier și Camier*, pp. 230-231)

Aplicarea unui atare tratament victimei (aici, chelnerul) se petrece într-o stare de bună dispoziție hilară. Ei, s-ar spune, joacă teatru. Însă, își vor cădea, rînd pe rînd, victimă unul altuia în acest joc presărat cu *babilonii* subtile sau rocambolești.

\*\*

Pe talgerul lumii, rîsul și plînsul cântăresc la fel. Ideea aceasta o lansează personajul Pozzo în *Așteptînd pe Godot*. Argumentul lui este că epoca noastră, în comparație cu cele trecute, nu este nici mai bună, nici mai proastă. Insistența lui în acest sens implică ceva mai mult decît bifarea unui punct în favoarea argumentului său. Iată spusele lui:

„Lacrimile lumii sunt imuabile. Pentru fiecare om care începe să plîngă, un altul, altundeva, se oprește din plîns. La fel se întâmplă și cu rîsul.”

(*Așteptînd pe Godot*, p. 31.)

Cred că aici avem o subtilă trimitere la speculațiile teologice cu privire la atributele divine. Problema îl preocupă constant pe Beckett, putem vedea asta atît din corespondența sa, cît și din alte pasaje din piese de teatru sau lucrări în proză. O consecință logică a atributelor absolute ar fi cea legată de imuabilitatea divină. Spre deosebire de natura umană – pe care Schelley o portretizează atît de bine într-un vers („căci veșnică pe lume rămîne doar schimbarea”) – natura lui Dumnezeu rămîne imuabilă, neschimbătoare.

Desigur, există o reticență cu privire la anumite *însușiri* sau *tribute* divine. Iar dificultatea de acceptare a lor întetește un scepticism pe care, altminteri, Beckett l-a reflectat mereu în scrierile sale. Să reflectăm, bunăoară, la dreptatea și bunătatea lui Dumnezeu. Chiar unui credincios îi vine uneori peste mână să le apere în contextul lumii îmbâcsite de suferință, *lume* care ne oferă, vrem, nu vrem, singura perspectivă a *realității*. Doar de ea dispunem pentru a evalua o *suprarealitate* asaltată mereu de un eu provocator, în plus,

și cu vocația propriei glorificări. Or, Beckett a șarjat sclipitor pe tema unui Dumnezeu nedrept și cicălit.

\*\*

Unul din personajele din *Texte pentru Nimic* anunță *împietirea* ca stare fundamentală a condiției umane: „Nu pot rămâne, nu pot pleca.” La fel se întâmplă în finalul din *Așteptând pe Godot*: „Vladimir: Ei? O pornim? Estragon: Da. O pornim. *Nu se clintesc.*” Ceea ce indică însă adevărata magnitudine a abisului e acel „să vedem urmarea” pe care primul vorbitor din *Texte...* îl rostește după „nu pot rămâne, nu pot pleca”, semn că asistăm nu la un sfârșit care elucidează într-un fel sau altul soarta umanității noastre, ci suntem martorii unei repetitivități *ad infinitum*. Vladimir și Estragon, pe cât se pare, își vor relua litiunile, dar nu ca într-un joc al păpușilor mecanice, ci cu toată miza salvării pe care o nouă reluare a destinului o poate avea.

E drept că – și asta e o marcă a poeziei lui Beckett – termenii contradicției îi găsim pretutindeni. De pildă, în scena din povestirea *Ce nenorocire* din colecția *Mai mult ciupituri decât lovituri*, atunci când Otto Olaf bboggs își conduce fiica, pe Thelma, la altar pentru a se căsători cu Belacqua. Despre Thelma bboggs se spune deja că nu transcendea frumusețea, adică „nu-i făcea pe bătrâni să alerge, nici pe tineri să stea locului” (*Ce nenorocire*, p. 133). Cu toată speranța pe care un tată o poate avea atunci când își conduce fiica la altar, lui Olaf îi revine în minte acest catren:

„Bea odată doar puțin  
Pune-ți niște apă-n vin,  
Mai abține-te când poți  
Și fii primul dintre morți.”

(*Ce nenorocire*, p. 152)

Astfel de contradicții abundă la Beckett. Dificultatea de a le urmări este relativ mare în scrierile timpurii, impregnate de erudiție, cu aspirații enciclopedice și în care predomină, de obicei, tonul sardonice. Însă dificultatea se diminuează odată cu proza târzie sau dramaturgia. Densitatea *greoaie* se retrage și în locul ei o caldă limpezime apare: minimalism, repetiții, variații ale unor simple cuvinte sau fraze, până la subtile cadențe și ritmuri muzicale sau versatilitate filosofică.

De regulă, unei afirmații îi corespunde, undeva, negreșit, o negație. Uneori fiecare dintre ele se aglomerează în cadrul aceleiași propoziții, alteori, în cadrul aceleiași secvențe de timp. Atât de familiara atitudine beckettiană *nu pot continua, voi continua* este una profund dilematică. Deja în eseul din 1948 despre pictura fraților van Velde vorbea despre „judecățile gemene”.<sup>81</sup> Afirmație și negație – cele două apar și se produc concomitent. Doar transcrierea obligă la o aparentă întâietate, care oricum este una aleatorie. În orice caz, una „prost văzută, prost spusă.” Sau, după cum spune naratorul din ultima parte a *trilogiei*: „afirmații și negații infirmate treptat, sau mai devreme sau mai târziu” (*Nenumitul*, p. 301).

Beckett lungeste durata tensiunii dintre prezență și absență, instituind durata abisală. Lucrul acesta cred că îl putem observa din plin în performance-ul lui Bruce Naumann de la MoMA, despre care am amintit deja la începutul cărții. Un performance care a fost urmat de un altul, tot inspirat de Beckett (*Lip Sync*, 1969).

În arhitectura râsului, tema contrastului merită să fie evidențiată. O regăsim bunăoară la Baudelaire, atunci când scrie: „în om se găsește rezultatul ideii proprii superiorității; și, într-adevăr, așa cum râsul este esențialmente uman, este și contradictoriu, adică este în același timp un semn al măreției infinite și al mizeriei infinite. (...). Râsul rezultă din ciocnirea perpetuă a acestor două infinituri.”<sup>82</sup> Antiteza rațional-irațional apare însă la teoreticienii germani ai comicalului (Jean-Paul, Friedrich Theodor Vischer), sub influența cărora Freud dezvoltă perspectiva psihanalitică a comportamentului lui *homo ridens*.

Râsul, ca tehnică eliberatoare, ar fi o scurtare de traseu între, pe de-o parte, excesul nervos gata de a se revărsa într-o cantitate echivalentă de gânduri și emoții noi, și percepția conștientă a acestui exces, pe de cealaltă. Râsul apare ca reacție la dezvăluirea neașteptată a inconștientului. La personajele beckettiene râsul face parte din instrumentarul omului „purtător de abis”, ca să împrumutăm o expresie a lui Nicolae Turcan. Abisul din noi instituie o nouă contradicție lucrătoare: prezența sau absența lui Dumnezeu. Fractura, sfâșierea, suspendarea între „cer și pământ, unde se întâmplă totul”, după cum spune Molloy, ne obligă la reevaluarea umanității noastre și, în

---

<sup>81</sup> *La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon*, în *Disjecta*, p. 112.

<sup>82</sup> Charles Baudelaire, *Lo Cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*, traducción: Carmen Santos, Editor digital: Titivullus, 2020, pp. 30-31.

definitiv, la depășirea alterității implicit conținute. De-abia cu *rana din noi* – neînchisă și neputincioși noi înșine în a o închide, după cum, neîncetat, poetica lui Beckett o afirmă – suntem cu adevărat destinați *căii regale*. Diagnosticul lui Nicolae Turcan e perfect aplicabil fapturii beckettienne:

„Abisul din noi ne va provoca într-o zi viitorul: atunci fie ne vom prăbuși în neant sau în nebunie, pierzându-ne odată pentru totdeauna, fie ne vom căuta cu disperare drumul pe care-l uitaserăm fără să-l fi cunoscut vreodată, dumnezeiescul drum. Cât de ciudat! Șansa noastră stă în pericolul care ne locuiește, în alteritatea care ne amenință dinlăuntru, cea în fața căreia suntem obligați să formulăm alegeerile, să ne construim înfrigurați fărâma de libertate!”<sup>83</sup>

Chiar și atunci când râsul nu apare *expressis verbis* în descrierile sau didascaliile pieselor de teatru beckettienne, îi intuim totuși prezența în inventarul comportamental al personajelor. Iată un scurt fragment din *Cum e*: „să cânt să plâng ce altceva ce mai știi să fac ce-aș mai ști să fac la nevoie”<sup>84</sup>. Putem bănuși că personajul nu doar enumeră cele două posibilități, ci și că ele sunt manifestarea unei simetrii ce reface legătura dintre știut, cu alte cuvinte, dintre *acceptabil* și neprevăzutul *neștiutului*, sau *inacceptabil*.

Râsul lui Beckett, departe de a fi unul care poartă atributele maladivului, al marilor posedați, sau al rătăcirilor malefice, rămâne unul uman prin excelență, adică abisal prin excelență. Îl numesc *râsul celui care înțelege*, și, în virtutea unei potente analogii, el devine *plânsul care înțelege*:

„când ai viața ta și ai avut-o marile călătorii și tovarășia semenilor tăi pierduți și fugi când încetează gâfâitul la asta duce totul un gâfâit în beznă în noroi amintind anumite hohote de răs fără să fie el însuși unul”

(*Cum e*, p. 127)

Volumul de poezii *Mirlitonnades* (scris între 1976 și 1978) se deschide cu următoarele versuri:

„en face  
le pire

---

<sup>83</sup> Nicolae Turcan, *Abisul și cealaltă dragoste*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2012, p. 11.

<sup>84</sup> Samuel Beckett, *Cum e*, în *Opere*, vol. 4, trad. din lb. franc. de Gabriela și Constantin Abăluță, Iași, Polirom, 2010, p. 67.

jusqu'à ce  
qu'il fasse rire”<sup>85</sup>

înainte  
teroarea se-implântă  
până ce pe om  
îl face să râdă

în față  
teribil  
până-n  
rizibil

(trad. m.)

Într-o povestire din seria *Mai mult ciupituri decât lovituri*, personajul Belacqua este prins în rezolvarea unui paradox din John Donne. Apăsătoarea problemă îl conduce spre următoarea reflecție:

„Să fie râsete sau lacrimi? În cele din urmă se ajungea la același lucru, dar ce să fie *acum*? Era prea târziu ca să faci aranjamente și să beneficiezi de luxul ambelor.”

(*Galben*, p. 175)

Sau, poate „să fie” și una și alta. Văzute de aproape, experiența (lecturată) din inima evenimentelor pe care le propune Beckett, ar obliga la o tânguire, o jeliire continuă. În schimb, dacă te depărtezi, efectul ar putea fi contrar: vei izbucni în râs. Dar într-unul amar, utilizat *strategic*, doar pentru a face insuportabilul suportabil. Și nicidecum, așa cum pretinde „tradiția” absurdului – care încet-încet a atras scrierile lui Beckett în ograda sa, cel puțin pentru publicul larg – într-unul care să fie expresia cinismului, nihilismului, disprețului pentru lume, existență ș.a.m.d.

Gilles Deleuze, într-o carte despre pictura lui Francis Bacon, remarca mai multe afinități între arta acestuia și cea a lui Samuel Beckett. Cel puțin una dintre acestea merită a fi menționată:

„Ei au construit figuri [personaje] de nestăpânit, nestăpânite atât prin insistența cât și prin prezența lor în însuși actul reprezentării ororii, mutilării sau eșecului. Au adăugat vieții posibilitatea, puternică și extrem de directă, a râsului.”<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Samuel Beckett, *Opera Poetică Completă*, p. 176.

<sup>86</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, 2002, p. 62.

Ne-am putea întreba despre ce „râs nestăpânit” e vorba. În condițiile în care, totuși, în *Sfârșit de partidă* Nell ne instruieste că „Nimic nu-i mai de râs ca nefericirea. (...) este lucrul cel mai comic din câte există. (...) e ca povestea aceea nostimă care ni se spune prea des: o găsim tot nostimă, dar nu mai râdem de ea.” (*Sfârșit de partidă*, pp. 227-228). Vulnerabilitatea naturii umane așa cum a arătat-o Kafka (alt autor omagiat de Deleuze în analiza picturii baconiene) ne lasă expuși unor evenimente pe care am început a le numi absurde. Sau, ca să fim exacti – pe care le percepem din ce în ce mai mult ca fiind absurde, dat fiind că, istoric vorbind, procesul *absurdizării* existenței își are începuturile în epoci mai îndepărtate. Nietzsche e doar unul dintre cei care au arătat – prin operațiile sale chirurgicale asupra creștinismului – cum, deconectați de la seninătatea nobiliară, serul deprimării și al „moleșelii” a ajuns să ne curgă prin vene. „Pentru a suporta însă acest pesimism extrem” scrie el în *Voința de putere*, „pentru a trăi singur «fără Dumnezeu și morală», a trebuit să inventez un pandant. Poate că eu știu cel mai bine de ce doar omul râde: doar el suferă atât de adânc încât a trebuit să inventeze râsul. Animalul cel mai nefericit și mai melancolic este, firește, cel mai vesel.”<sup>87</sup> Reformularea o putem găsi la Beckett. În secvența a 6-a a *textelor pentru nimic*, unul din naratorii săi precizează: „În rest, nici o lacrimă, nici una, aș risca mai degrabă să râd.” (*Texte pentru Nimic*, p. 307). Se reinstaurează, așadar, problema *dependenței spirituale* față de o promisiune care anulează suferința, dar în același timp, o confirmă.

„Vremea noastră”, spune Kierkegaard, „amintește în mare măsură de decăderea statului grec; toate se păstrează, însă nimeni nu mai crede în ele. Legătura spirituală nevăzută care le dădea valabilitate a dispărut și, astfel, întreaga epocă este deopotrivă comică și tragică; tragică, deoarece piere, comică pentru că subzistă.”<sup>88</sup>

Într-adevăr, opera lui Samuel Beckett, tragică și comică simultan, e o operă a *timpului* nostru.

---

<sup>87</sup> Friedrich Nietzsche, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor (fragmente postume)*, traducere și studiu introductiv de Claudiu Baciu, Editura Aion, București, 1999, p. 62.

<sup>88</sup> Søren Kierkegaard, *Opere*, II, *SAU-SAU*, traducere din daneză, postfață și note de Ana-Stanca Tabarasi, Humanitas, 2009, p. 20.

Soluțiile lui Mauthner... Tăcerea. Paradoxul mărturiei (vorbirii) despre tăcere. Martor inconsecvent sau mărturii false? Conotații teologice.

\*\*

Pe lângă *râs*, și mai mult decât pe acesta, Mauthner în a sa *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, credita *tăcerea*. Aceasta ar reprezenta singura critică „adevărată” adusă limbajului și, totodată, singura articulare umană a stării mistice, cea „gottlose Mystik”. Beckett, la rândul său, acorda tăcerii un statut privilegiat. În *trilogie* binefacerile ei sunt receptate, inițial, timid („Apropo, ce-ar fi dacă aș tăcea.” – *Nenumitul*, p. 319). Însă curiozitatea lasă din ce în ce mai mult loc unei hotărâri care afirmă că „vorbăria care nu se mai oprește”, sau „vorbăria inutilă”, trebuie oprită. Încredințat că tăcerea e „odihnă vie”, Beckett o înscrie unei forme de (auto)cunoaștere foarte apropiată de cea pe care Mauthner o statua în *Critica* sa. Impasul survine, cum era de așteptat, ca urmare a imposibilității de a urma această cale mistică – în termenii lui Mauthner – rămânând însă tânjirea după o comuniune mai presus de înțelegere: „aș vrea să tac” (*Nenumitul*, p. 322). Beckett își dă seama că o asemenea tăcere este imposibilă atâta timp cât omul este prins în plasa limbajului. O curată receptare a tăcerii, laolaltă cu o bună evaluare, este imposibilă atâta timp cât vocea – din cap și din gură – nu se oprește. Vocea scormonește în *tăcere* asemeni unui copil cu bățul în măruntaiele unei broaște râioase. De aceea, Beckett, ca să tacă, vorbește.

Ludovic Janvier în cartea sa *Beckett par lui-même* a întocmit o listă ce conține noțiunile principale (sau concepte operaționale) ale opusului beckettian. Printre cele de „corp”, „spațiu-timp”, „imobilitate”, „cap/minte” sau „voce”, se află și aceea de „martor”. Personajele sale au nevoie de un martor, spune Janvier, pentru a măsura variațiile „subtile și interioare” ale evenimentelor trecute ori prezente pe care sinele vrea să le perceapă în mod adecvat. Pe scurt, au nevoie de cineva care să se uite în propriul lor cap – de cineva imparțial, așadar – care să le comunice adevărata însemnătate și amploare a evenimentelor Lumii. Beckett îi numește „delegați”. Obligația de martor recunoaște fidelitatea față de acțiunea sau evenimentul de referință, dar *mărturia* martorului impune totuși precauții în plus. De aici mărturia sub *jurământ*. Marja de eroare (se) tinde a fi

înlăturată prin acțiunea *legiuitoare* a jurământului, admițându-se, deci, natura imperfectă umană, devreme ce doar „Dumnezeu e un martor ce nu poate fi pus să jure.” (*Watt*, p. 192). Credibilitatea martorului e mereu pusă la îndoială, și un teatral *passo doble* al demonstrațiilor fals/adevărat va alinia în spate resurse, logistici impresionante.

În aceeași *Beckett par lui-même* Janvier analizează parcursul narativ al scriitorului și formulează ideea existenței a 3 etape:

- 1) naratorul ia distanță față de evenimentele narate, față de povestire și inventează un personaj ca să-l reprezinte (Murphy, Watt);
- 2) naratorul și personajul coincid (Molloy, Malone, Nenumitul);
- 3) naratorul, împotmolit în limbaj, depășit de propria sa voce, devine doar mesagerul a ceea ce vine din altă parte (*Cum e*).

Relatarea (scrierea) are loc în condițiile unei conștiințe sfredelită neîncetat de o posibilă fraudare a adevărului. Noua situație se întemeiază pe perspectiva de care un poet amintea în versurile „Notam, auzeam, notam. Ciudată treabă.” Se ajunge din nou, așadar, la problema limbajului, la natura imperfectă a mărturiei. Putem avea oare încredere într-un martor, care el însuși se îndoiește de acuratețea *mărturiei* lui?

Beckett, în scrierile sale, se preocupă intens de problematica martorului, chestionând totodată credibilitatea și rolul acestuia în ficțiune. Relația dintre „martor” și narator, strivită de neîncredere, o afectează în cele din urmă pe aceea dintre narator și cititor. Cu toate obiecțiile justificate de apetența martorului înspre falsificare, rolul lui rămâne de neeludat:

„Domnul Knott, neavând nevoie de nimic în afară de: unu, absența nevoii, și doi, un martor la absența nevoii lui, nu știa nimic despre el însuși. Și astfel avea nevoie de martori.”

(*Watt*, p. 356)

Dacă buna-credință e cecul în alb de care beneficiază orice mărturie, o altă întrebare răzbate din scrierile lui Beckett. Ea vizează calificările ca atare ale martorului. În *Cum e*, am văzut, era vorba de *bits and scraps*, mărturii din *pic-uri* și *rest-uri* pe care naratorul le folosea în refacerea șirului evenimentelor. În romanul *Watt* situația e și mai descurajantă:



„Dar ce fel de martor era Watt, ba slab de ochi, ba tare de urechi (...)?”

Un martor nevoieș, un martor imperfect.”

(*Watt*, p. 356)

Ne putem oare încrede, prin urmare, într-un astfel de martor și-a lui mărturie? De aceea, eforturile ulterioare ale lui Beckett cu privire la limbajul propriu-zis se îndreaptă înspre o reinvestire tămăduitoare. Eforturile converg în bifurcația unei alternative alături de tăcere. În piesa de teatru *Rough for theatre I* are loc un dialog între personajele A și B:

„A: Be still and let me listen. [Pause.]

B: How long are you going to stay like that?

A: I can stay for hours listening to all sounds. [They listen.]

B: What sounds?

A: I don't know what they are. [They listen.]”

(*TCDW*, p. 233)

Dialogul funcționează pe fundalul cuplurilor audibil/inăudibil, vizibil/invizibil, cognoscibil/incognoscibil. Însă, odată cu episodul de la Emaus (unde are loc întâlnirea dintre Isus cel reîntors din morți și doi discipoli, Cleopa și Simon), principiul antitezei este proiectat pe alte coordonate, schimbându-și sau chiar pierzându-și funcționalitatea. Aici divinul, adică tocmai invizibilul, „poate fi făcut vizibil pentru ochii fizici numai prin intermediul recunoașterii sale în lumea vizibilă. Iar organul acestui mod de a vedea este credința.”<sup>89</sup>

Revenind la tema tăcerii din textele lui Beckett, ea se circumscrie cunoașterii lui Dumnezeu și acțiunii înlocuitoare a verbiajului. Ea oglindește în formă laică munca pustnicilor care, după mărturia unui romancier ca Milorad Pavici,

„(...) lucrau tăcerea ca pe un ogor de grâu; îl arau, îi deschideau câmpul, îi lărgeau brazda, îl udau ca să dea spic, să ajungă lan, fiindcă doar cu tăcerea ajungi până la Dumnezeu, nu cu glasul, darmită strigând...”<sup>90</sup>

Tăcerea deplină spre care aspiră personajele beckettiene nu poate fi atinsă în absența harului divin. Și aceasta reprezintă, desigur,

---

<sup>89</sup> H.-R. Patapievici, *Omul recent: o critică a modernității din perspectiva întrebării „Ce se pierde când ceva se câștigă?”*, București, Ed. Humanitas, 2001, p. 398.

<sup>90</sup> Milorad Pavici, *Peisaj pictat în ceai*, traducere de Mariana Ștefănescu, București, Editura Univers, 2000, p. 9.

o improbabilitate, după câte se pare și putem vedea în inventarul pus la dispoziție de Beckett personajelor sale, chiar dacă reținem propunerea lui Vladimir („Dacă ne-am căi?”). Remarcăm însă că fără această *tăcere* existența e un „ceva” deteriorat, iar limbajul, un murmur lipsit de sens și un bâzâit fără rost. Tot astfel, realitatea nefiind reală, iar lumea trăită semnalând doar o lume posibilă, se pune sub semnul întrebării însăși viața: „Tot numind-o viața mea voi sfârși prin a o crede.” (*Molloy*, p. 54). Personajele lui Beckett întru-chipează arhetipul căutătorului (*homo vagabondus*), al ființei dislocate din patria interioară, dintr-un acasă lăuntric, evoluând în perimetrul unui „infern lingvistic”, după spusele aceluiași Janvier. Suntem conduși spre un orizont împlinit și articulat al *lucrului* pe care tânjirea vrea să-l ia în posesie: revenirea *acasă*, însănătoșirea, mântuirea, cu toate conotațiile teologice prefigurate în textele unui Evdokimov.



## RETRAGERE. UN ALTFEL DE TERAPEUTICĂ

Însingurarea ca popas inițiativ. Întrebările și răspunsurile lui Moran: parodiare sau diagnoză duhovnicească? Variante pe marginea numelui Marta din *Molloy*.

\*\*

Spațiul, la Beckett, este aproape gol, sugerând un univers dezolant. Un veritabil *no man's land*. Care, paradoxal, poate cunoaște beneficiile unui spațiu securizat. Să nu uităm că toposul izolării, de la *Odissea* până la *Crusoe* sau *Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann propune izolarea, impusă sau voită, ca popas inițiativ. Astfel, izolarea devine una simbolică, permițând un scenariu în care acțiunea terapeutică să poată interveni. Regăsirea sinelui constituie un deziderat îndeajuns de puternic încât să-i arunce într-un spațiu al incertitudinii pe neodihniții sortii. Dorul după intimitatea lăuntrului (o lucrativă libertate capabilă să se comunice) clatină sălașurile calde ale *comodului* și surpră lănceada odihnă-nneștire.

Moran își stabilește în cele din urmă plecarea, dar fără marile pregătiri ce însoțesc de regulă asemenea acțiuni. Acestea par, mai degrabă, ezitante. În plus, nu consultă niciun ghid, nu stabilește ruta și nici măcar modalitatea de transport. Opțiunile (cu trenul, mașina, motocicletă, bicicleta sau pe jos) rămân multă vreme indecise. Este oscilant și în ceea ce privește hotărârile pe care călătoria le impune ca absolut indispensabile (umbrelă sau pelerină?; hărți, sau la voia întâmplării?; merinde sau ce-o da Domnul?). Așadar, va porni nepregătit, în ciuda faptului că este un „spirit metodic”. Tranziția din starea de profan către cea de inițiat îl supune pe Moran unor ciudate turbulențe. „Îmi și pierdusem capul” spune el în preajma plecării. Și, imediat după ce se ceartă cu Marthe, slujnica sa, urcă în cameră unde, spune personajul, „am făcut un efort ca să-mi revin. A[m] eșuat.” (*Molloy*, p. 106). Motivul nervozității nu ține însă de un conflict, să-i spunem casnic, ci de amploarea unor griji ce se vor dovedi mai târziu de o cu totul altă natură.

În primul rând, proiectata călătorie obligă la o reevaluare a propriilor capacități. Personajul însă simte „o mare confuzie punând stăpânire pe mine.” (p. 101). Frica, trebuie spus, paralizază, în primă instanță, dorința de a porni la drum:

„Înseamnă oare că voi fi izgonit din casa mea, din grădina mea, că-mi voi pierde copacii, peluzele, păsările (...), și toate absurdele gingășii ale căminului meu unde am totul la îndemână ca să pot îndura să fiu om?”

(Molloy, p. 136)

Apoi, un alt obstacol pentru a porni la drum îl reprezintă și precaritatea conștientizării țelului. În definitiv, deși îi sunt aduse la cunoștință de către mesagerul lui Youdi (un anume Gaber) toate datele urmăririi, Moran este încercat de ezitări iscoditoare pe care nu le poate evita: „dar cum să hotărăști cum vei pleca dacă nu știi în prealabil unde vei merge, sau cel puțin în ce scop?” (p. 102). El se va acorda, în cele din urmă, nevoii tainelor inimii sale. Asemenea personajului din povestirea *Sfârșitul*, dorința de a pleca depășește primatul confortului și al siguranței: „Ce va fi cu mine? Voi învăța iar! Într-atât sunt de infometat după adevăr.” (*Sfârșitul*, p. 278).

Originea metaforică a drumului, a cărării este destul de incertă. Tradiția iudaică plasează viața pe drumul încercărilor înaintea lui Dumnezeu („Povățuiește-mă pe cărarea poruncilor tale”, *Psalmi*, 119, 35). Altele intercalează simbolul mitic al trecătorii, sau al podului, un loc ce ființa trebuie să-l treacă. Însăși moartea constituie un eveniment de trecere ce aparține, de fapt, vieții. Apoi, tradițiile islamice descriu, în Qur’ân, importanța drumului, drum ce poate duce în iad sau în rai; la autorii mistici arabi (Ibn Tufayl, Ibn Al’Arabi) se vorbește despre o insularitate a celui inițiat în drumul către perfecțiune. Înțelepții chinezi vorbesc, la rândul lor, despre un pod care trebuie trecut spre a ajunge *dincolo*. Scrierile persane din perioada zoroastrismului atestă și ele motivul podului. De pildă, când se va trece peste podul Chinvat acesta va fi lat pentru cei drepți și îngust pentru cei nelegiuți. În toate aceste exemple se face referire, de fapt, la ceea ce René Guénon numea o trecere de la pământ la cer, de la starea omenească la cele supraomenești, de la contingență la nemurire, de la lumea sensibilă la cea suprasensibilă.

Drumul este presărat cu nenumărate încercări sau trepte ale inițierii. Călătorului îi ies în cale feluriti oameni, buni sau răi. Interesant e că la Beckett apar constant personaje ca bătrânul cu capre, sau cu toiag, și copilul cu oi. Mai apar polițistul, prostituata. Moran, rememorând nenumăratele obstacole pe care le-a avut de învins, răufăcătorii pe ale căror planuri a trebuit să le dejoace, grozavele impertinente, concluzionează: „Ce gloată în capul meu, ce

galerie de biciclisti.” (p. 141). Dacă în privința persoanei căutate nu există dubiu (lui Moran i se dă misiunea clară de a-l găsi pe Molloy) odată cu pregătirea, chiar dacă precară, a călătoriei și avansarea propriu-zise a acesteia, apar dubii, ce se vor întăți buimăcitor: „Ce căutam de fapt? Greu de spus.” (p. 140).

Itinerariul, atât al lui Molloy, cât și al lui Moran, e unul incert. Se invocă pădurile adumbrate ale ținuturilor nordice, dar și deșerturile Egiptului („Și ciclul continuă, ciclul fugilor și focurilor de tabără, într-un Egipt fără hotare, fără nici un prunc și fără nici o mamă.” – p. 67). O altă indicație survenită în urma unui dialog de-a dreptul zăpăcitor cu fiul lui Moran, trimite la un pământ al făgăduinței: „Dacă pe drum s-ar întâmpla să cadă grav bolnav, asta ar fi altă poveste. Doar n-am studiat Vechiul Testament de florile măru-lui.” (p. 122). Iată, deci, adevărata finalitate a drumului său. Un loc (o stare) în care să se reinventeze și să reînceapă totul.

Textele sacre constituie pentru Beckett o sursă nesecată, un material de aluzii și un corpus literar la care revine neîncetat, în ciuda parodierii lor (ceea ce a devenit cu timpul o *seamnătură* a sa). Scopul final al călătoriei inițiatice îl constituie purificarea. Scena întâlnirii dintre Moran și paznicul de vite, chiar dacă este lansată, din nou, în registru parodic, atenționează asupra posibilelor intenții ale lui Moran. Întrebat dacă vrea ceva de mâncare, Moran refuză, invocând necesitatea lipsei de hrană, ca atribut al purificării. Adevăratul motiv este că îi e frică să nu fie stâlcit în bătaie ori chiar lichidat, căci îi suspectează pe toți că îi doresc răul. Și primul lucru care îi vine în minte ca să nu pară suspect comportamentul său (a încălcat totuși o proprietate privată), sau să evite pur și simplu să intre în casă (unde se găsește hrană și se poate încălzi) e că se află în pelerinaj. A făcut un jurământ solemn, spune el. Anume să meargă în linie dreaptă în mod penibil până la picioarele Madonei din Shit. Literalmente. Dialogul dintre cei doi este savuros. Bănuielile crescătorului de vaci sunt înlăturate de abilitatea lui Moran de a se adapta oricărui tip de situație potrivnică. Inventează ceva în legătură cu moartea fiului și salvarea mamei lui, drept pentru care vrea să-și aducă omagiile madonei femeilor însărcinate. Întrucât crescătorul de vaci se încruntă, Moran rectifică năucitor de repede: madona femeilor *căsătorite* însărcinate. Asta pare să-l înmoaie pe virtualul atacator. Moran plusează. Îi întinde câțiva bani crescătorului de vaci care, de

acum încolo, îl va privi ca pe un mare postitor. Banii (un florin<sup>91</sup>) îi dă de pomană: „pentru săracii de pe-aici.”

Un pelerinaj așadar! Ce poate fi mai străin de intențiile inițiale ale personajului și, în același timp, mai în concordanță cu răsucirea lăuntrică pe care evenimentele au imprimat-o personajului. Și, imediat, apare notația tipică la Beckett care anulează tot, dar care recalibreză și lansează situația ontologică într-un registru al posibilului, o dimensiune cât se poate de reală: „Un pelerinaj. Așa, ca să-mi măresc șansele.” (p. 178). Dealtfel Moran, odată cu asumarea pelerinajului, nu se află deloc într-o logică conflictuală cu propriile-i credințe. Este un catolic practicant asiduu. Are o scurtă răfuială cu un vecin, un „liber-cugetător” care își permite să-i vorbească de sus: Măi-măi, nicio îngenunchere pe azi? („Well well, he said, no worship today?”, p. 88). Iar dovezile existenței lui Dumnezeu oricum i se par superflue.

E de remarcat însă, tot ca o marcă a ironiei, parodierea scrierilor teologice din primele secole creștine. Cel puțin în forma de redactare a unora dintre ele, în care învățăturile practice erau transmise sub forma dialogului dintre un novice și un monah sau avva îmbunătățit. Multe dintre povățuirile de îndreptare duhovnicească ale spiritualității creștine siro-orientale sau egiptene poartă marca acestei succesiuni întrebare/răspuns. Iată însă ce dezbate Moran:

„*Întrebare.* Pălăria de fetru albastru, ce s-a ales de ea?

*Răspuns.*

*Întrebare.* Bătrânul cu toiag n-o să fie oare bânuit?

*Răspuns.* Foarte probabil.”

(*Molloy*, p. 158)

Avem, cu aceste detalii mundane, afară doar dacă nu am fi ispitiți să-l suspectăm pe bătrânul cu toiag de a fi nimeni altul decât Dumnezeu (sau cel puțin Moise pe culmile Sinaiului) o abdicare de la înaltele dezbateri teologice ale unui Efreem sau Isaac Sirul. Dar să nu ne pripim. Din *zicerile* autorilor pustiei, ale celor care se retrăgeau în singurătate (parțială sau totală) și care experiau mișcările cele mai subtile ale sufletului lor – angajat în urcuș desfătător cu duhul sfânt ca leac tămăduitor – putem afla detalii desprinse parcă din fișele psihoterapiei moderne. În acest sens, *întrebările și răspunsurile* ulte-

---

<sup>91</sup> Cred că aici avem din nou o aluzie indirectă la Dante. Moneda florinului a fost bătută pentru prima dată la Florența, reședința poetului.

rioare ale lui Moran adevărate o asemănătoare grijă față de dansurile împotmolitoare și des (z) amăgitoare ale propriului suflet:

„Întrebare. Cum mă simțeam?

Răspuns. Aproape ca de obicei.

Întrebare. Totuși mă schimbam și mă schimbam mereu?

Răspuns. Da.

Întrebare. Și-n ciuda acestui fapt mă simțeam aproape ca de obicei?

Răspuns. Da.

Întrebare. Cum de era posibil așa ceva?

Răspuns.”

(Molloy, pp. 158-159)

Se poate spune că aici se are în vedere o autoconsultație terapeutică. Diagnoza e menită să descopere metoda cea mai potrivită pentru îndreptare și însănătoșire.

\*\*

Să poposim acum asupra numelui slujnicei lui Moran.

O, cetitorule, răbdare ai, ivoarul până-l frec a-l înălbi  
Și textul răs-interpreta & supra-beckettii!

Numele, așadar, al slujnicei este Marta (Marthe, Martha, spun edițiile fr. și engl.). Cum e de așteptat, ne gândim la Marta din Evangheliu, sora lui Lazăr și a Mariei. În relatarea lui Luca, când Iisus intră într-un sat (se pare că este vorba de Betania) este primit în casa celor două surori. În timp ce Maria îi asculta cuvintele, Marta e preocupată cu întinsul mesei și cu organizarea celor trebuincioase pentru primirea oaspeților. Neprididind cu lucrul, îi cere lui Isus să-i poruncească Mariei, care doar stătea și-l asculta, s-o ajute. Spre surprinderea ei, nu doar că nu îi e făcută voia, dar e și muștrată: „Marto, Marto, te îngrijești și pentru multe te silești, dar un [singur] lucru trebuie: căci Maria partea bună și-a ales, care nu se va lua de la ea!” (Luca, 10:41-42).

Perspectiva teologică ne indică faptul că cele două surori reprezintă două feluri de slujire/viețuire: activă și contemplativă. Dacă Sf. Vasile cel Mare este destul de critic la adresa Martei (lăcomia faptelor ce ajung să sufocă pacea și să tulbure „bucuria în uimire” cum spunea Sf. Isaac Sirul), la Sf. Augustin, de pildă, cele două atitudini se împacă armonios. Într-un mod analog teologului capadocian,



Sf. Ioan Casian socotește că „Isus a considerat ca bun suprem nu partea practică, oricât ar fi de lăudabilă și de plină de roade, ci contemplația divină.” (*Convorbiri duhovnicești*, p. 36). „Partea bună” impune o prioritizare a contemplativului vieții noastre, în raport cu celelalte virtuți. Este întocmai cum nu procedează Moran. Despre el ni se spune că nu pierde niciodată liturghia și că stă în primul rând la slujbă. Spiritul eficacității îi impune o „pietate meticuloasă”. Apoi, felul în care se descrie pe sine („un om aplecat spre exterior” – *Molloy*, p. 117) coincide cu o grijă a bunei reputații de care personajul vrea să beneficieze în societate. Stima comunității e importantă pentru el. În același timp, felul lui de a fi este în deplin acord cu exterioritatea Martei (pregătirea bucatelor), în contrast cu interioritatea Mariei (ascultarea cuvintelor lui Isus). Din acest punct de vedere, Molloy se situează la polul opus, căci admite că:

„(...) în fața unei dorințe există pare-se două moduri de-a te comporta, activ și contemplativ, și deși ambele dau același rezultat, spre cel de-al doilea merg preferințele mele, chestiune de temperament, fără îndoială.”

(*Molloy*, p. 53)

Adeziunea acestuia se îndreaptă, așadar, față de modelul asumat de Maria, cel al contemplației.

Dacă ar fi să adoptăm o schemă de lucru am avea ecuația Molloy/Maria, respectiv Moran/Marta.

## ABATOARE, ECARISAJ ȘI DESPRE DOCTRINA ÎNVIERII

Doctrina identităților contrare la Beckett (via Giordano Bruno). Despre eșecul instaurării *philosophiei perrenis* în episodul despre „knackers”. Variante imperfecte de traducere. Abatoare, ecarisaj și despre doctrina Învierii.

\*\*

Așa cum despre cele două surori se poate spune că sunt fațetele aceleiași esențe, la fel putem vorbi și despre personajele Molloy și Moran. Ele exprimă cele două părți (in)egale ale ființei noastre scindate.<sup>92</sup> În acest plan, cei doi pornesc unul în căutarea celuilalt, pentru a reîntregi ființa: prin deschiderea spațialității lăuntruului (a fi) și închiderea *deschisului*, cel care deține alternativele infinite ale acțiunii (a face). În paginile aproape elegiace în care se consacră problemei, Beckett vorbește de A și B (doi oameni) care se îndreaptă agale unul spre celălalt, „fără să-și dea seama ce fac.” (*Molloy*, p. 8). Fără îndoială, acțiunea este un rezultat al atracției celor doi în ciuda faptului că „o distanță mare-i despărțea”. Din perspectiva unuia dintre ei, avem următoarea mărturie: „Sufletul mi-l simțeam legat de el printr-un elastic întins la maximum.” (*Molloy*, p. 11). E aici o reminiscență a doctrinei identităților contrare pe care Beckett o preia de la Giordano Bruno via Cusanus. *Coincidentia oppositorum* sau unirea contrariilor e în deplin acord cu perspectiva care împacă micro cu macrocosmosul – o idee pe care Aristotel ar fi respins-o nemijlocit. Aceasta explică identitatea celor două entități într-o unitate separabilă doar prin modul de manifestare, fiind în esență doar una. O viziune holistică, integratoare, care a fost preluată de filosofia Renașterii din surse elene (Pitagora), dar și neoplatonism (Plotin).

În *trilogie* există mai multe puncte de congruență cu ideile lui Bruno. Episodul descrierii peisajului care îi desparte pe A și B se pare

---

<sup>92</sup> În favoarea echilibrului celor două naturi, activă și contemplativă, se exprimă Sf. Augustin prin argumentul că Iisus nu a intervenit câtă vreme fiecare dintre cele două surori își vedea de treaba ei. Doar atunci când echilibrul s-a stricat (Spune-i Mariei să mă ajute, să înceteze cu ascultarea) avem o poziționare în favoarea uneia dintre căi.

că este favorabil cosmologiei bruniene care se opunea celei aristotelice (pluralitatea lumilor vs. unicitate):

„(...) și adesea acolo unde nu se vede decât un singur versant, decât o singură creastă, în realitate sunt două, doi versanți, două creste, despărțite de-o vale.”

(Molloy, p. 10)

În *Despre infinit, univers și lumi*, Bruno amintește de postulatul lui Cusanus („Dumnezeu face pace între contrariile sublime”) și îi dă dreptate lui Heraclit („lupta dintre cele asemenea și iubirea dintre contrarii”)<sup>93</sup>. În această logică, un alt personaj al trilogiei este adeptul nedeosebirii micro și macro-cosmosului, un înfocat apărător al acelei *philosophia perrenis* ce împacă și topește contrariile într-un tot unitar. Pasajul la care ne referim îl vizează pe Malone:

„Ochii (...) fixează văzduhul din fața lor, care va fi atunci miezul calm și veșnic al abisurilor. Dar din când în când ei se închid, (...). Și poate că [el tocmai atunci] vede cerul vechiului vis, pământ și mare deopotrivă, și convulsiile valurilor care nu se clintesc decât toate împreună (...).”

(Malone murind, pp. 240-241)

Vederea cu ochii închiși nu este interesată de observația plană. Ci ea proiectează în minte „vechiul vis” – mișcarea a toate împreună”, cer și mare, valuri și țărni, întregirea *sus*-ului cu a *jos*-ului, adică a sinelui cu cosmosul. Conform *philosophiei perrenis*, pentru ca armonia dintre cele două entități să fie deplină, e nevoie de o aliniere a propriei voințe la exigențele cosmosului, în așa fel încât recunoașterea relației de subordonare ar permite participarea la tainele unei cunoașteri superioare – aceeași care îi permite lui Malone să vadă cu ochii închiși.

Întâlnim o viziune asemănătoare și în cazul lui Molloy. Aici avem o „imensă lumină galbenă” (de la lună) care înghite puțin câte puțin peretele opac pe lângă care personajul se prelinge. Preț de câteva clipe, el se identifică cu sursa, luna ce imprimă „mișcări de-o mare complexitate”, pe care el, Molloy, le poate identifica grație extazului ce-l cuprinde. Inspirația e de tip orfico-pitagoreic cu accente panteiste. Ea dă glas mai vechii idei revitalizate de filosofii Renașterii

---

<sup>93</sup> Giordano Bruno, *Opere italiene*, ed. îngrijită și trad. de Smaranda Bratu Elian după ed. critică bilingvă a lui Giovanni Aquilecchia, Les Belles Lettres, Paris; studiu introductiv: Edgar Papu, Humanitas, București, 2002, p. 114.

prin care se încerca împăcarea diferitelor tradiții religioase. Uneori acestea erau văzute ca variații culturale ale aceleiași *teologii eterne* – de la care s-au împrăștiat și s-au dezvoltat mai apoi diversele celelalte tradiții. Nu degeaba, ca o extensie ezoterică, în contemporaneitatea de tip *new age* se insistă pe un universalism mistic inspirat din tradițiile religiilor hăt-îndepărtat orientale.

În pauza yoga servim un cocktail Vedânta.  
Ocoli-ne-va oare *samsara*, nihil stresanta?

Oricum, viziunea contopirii micro cu macro-cosmosul e posibilă câtă vreme omul își subordonează propria voință în fața, uneori de neînțeles, mișcărilor cosmosului (acțiunii divinității). Dar plenitudinea lui Malone din textul beckettian este întreruptă de acei oameni care „nu se abțin și vin și pleacă fiecare după *bunul plac*.” (it. n.). Cu mișcarea lor haotică se agresează armonia câștigată anterior. Amănuntul este important căci denotă lipsa armoniei dintre cele două entități, care nu diferă calitativ, ci doar cantitativ. Beckett folosește aici un limbaj audio-vizual extrem de sugestiv. El compară oamenii și-a lor alergătură cu „scârțâiturile și pocniturile unor artropode”. Originalul francez spune „dans le fracas de crécelle de leurs dé clics de grands articulés”. (*Malone meurt*, Minuit, 2004, p. 57). Și e uimitor cum, pentru a sugera segmentaritatea, separarea, se uzează de un termen care presupune tocmai articularea, precum sensul pe care „articulés” îl deține vrând-nevrând, cel puțin la prima vedere. Însă, în contextul arătat mai sus, el ajunge să însemne tocmai opusul, dezarticularea, necoordonarea dintre micro și macro-cosmos, sugerată în text prin „scârțâituri” și „pocnituri”.

Putem, evident, glosa și pe marginea versiunii englezești care ne procură uimiri generoase, cu atât mai mult cu cât ea reprezintă un al doilea original, dacă putem spune așa, întrucât traducerea îi aparține lui Beckett însuși. Varianta englezească evită antropomorfismul și preferă ca identitatea celor care „vin și pleacă” să fie a unor oameni în carne și oase. Aici imaginea este mult mai directă și deloc metaforică:

„(...) and come and go, their great balls and sockets rattling and clacking like knackers, each on his way.”

(*Three novels*, p. 212)

Bogăția semantică a limbii engleze e de neegalat. Cu siguranță doar araba poate concura (și întrece la o adică) cu revărsarea de sensuri a căror expresivitate arhaică nu compromite, ci multiplică înțelesurile într-o provocatoare diversitate. Este și cazul acestui pasaj asupra căruia vom stăruia o clipă.

În primul rând, observăm cum Beckett nu traduce, ci înlocuiește *grands articulés (mari arthropode)* cu *knackers*. Am putea astfel să înaintăm o primă traducere de lucru:

„(...) și vin și pleacă [cu] imensele lor coaie huruindu-le și [cu] încheieturile trosnindu-le întocmai ca la *knackers*, fiecare pe drumul lui.”

Varianta ar putea părea satisfăcătoare dacă n-ar exista acest *knackers* pe care, deocamdată, îl lăsăm întocmai. Termenul, vom vedea, acoperă mai multe înțelesuri. Înainte de a le corela cu situația contextuală, cred că ar fi nimerit să aștern traducerea pe care mi-a sugerat-o un prieten, și care, în infidelitatea ei voit fantezistă, conține totuși o imagine profund beckettiană. Cât de involuntară sau nu, n-aș putea preciza. Concentrarea înțelesului frazei beckettienne are nevoie, se pare, în traducerea lui Ciprian Mistreanu, de mai multe cuvinte pentru a fi exprimată adecvat:

„(...) și vin și pleacă cu epicele lor testicule care se alungesc într-atât încât le vâra-n șosete. Câteodată, când se slăbește elasticul de la șosete, mai ies pe-afară și-atunci zăngăne și cloncăne pe drum ca niște cloști sau ca niște jucării scăpate de sub control.”

(trad. Ciprian Mistreanu)

Un ciudat joc imaginativ între *balls, socks* (care nu e totuși *sockets*!) și *knackers* care aici deține unul din înțelesuri (*to knake*, a zdrobi, a ciuguli). *Jucăriile* scăpate de sub control e un adaos de niciunde, probabil o asociere mentală derivată din verbul *to rattle*. Dar imaginea, în ansamblul ei, o admitem ca valabilă. În plus, nu e departe de acea imagine a lui Molloy din prima parte a trilogiei, unde ni se spune că testiculele i se „bălângăneau (...) până la jumătatea coapsei.” (*Molloy*, p. 36). Așadar, nu găsec că varianta aleasă de Ciprian Mistreanu ar fi una deplasată, afară de cazul în care cineva ar găsi de cuviință să întrebe unde se găsec totuși cuvintele din traducere în original.

Pe de altă parte, *knackers* înseamnă chiar *testicule* în slang. Ținând cont de asta și cu imaginea lui Molloy în minte, am putea

încerca o îmbunătățire a primei noastre variante de traducere. Astfel, „and come and go, their great balls and sockets rattling and clacking like knackers, each on his way.” ar putea deveni „se apropie și se despart, mingi mari huruind în șosete și trosnind, ca două coaie, fiecare în legea sa.” Desigur că exactitatea în aceste exemple este sacrificată în beneficiul unei întregiri a imaginarii beckettian.

Însă cel mai adecvat înțeles al lui *knackers* este acela care îi desemna în trecut pe cei care strângeau cadavrele animalelor abandonate la marginea fermelor. Cel mai adesea era vorba de porci, cai și catâri. Cei care îndeplineau, așadar, ecarisajul, transformarea carcavelor animalelor în făină de oase, clei, săpun etc. Ceea ce diferă de activitatea dintr-un abator unde animalele sunt sacrificate pentru consum.

Trebuie semnalat, totuși, că abatoarele apar destul de frecvent în scrierile lui Beckett. Personajele trăiesc în vecinătatea lor, și le dau ca puncte de reper pentru întâlnirile lor etc. Locul de joacă al lui Sapo este lângă un abator, de pildă, iar despre Molloy ni se spune că auzea, din camera mamei, chiar cu ferestrele închise, „urletul bovinelor, care nu era cel de pe pașuni.”

Uneori animalele abandonate nu erau moarte, ci bătrâne, foarte bolnave sau rănite. Louis din *Malone murind* povestește că s-a „tocmit” pentru un catâr plin de răni tocmai dintr-un asemenea *knacker's yard*. (*Three novels*, p. 196). „S-ar fi spus că mă ruga să-l iau”, observă personajul. Îl folosește doi ani la munca în gospodărie în ciuda părerii vânzătorului că „va crăpa înainte să ajungă la tine acasă”. (*Malone murind*, p. 220). După cum mai aflăm din povestire, Louis întotdeauna își procură animalele de corvoadă de la ecarisaj. După ce catârul moare de bătrânețe, îl îngroapă. Apoi, pentru ca să-și poată hrăni familia, Louis nărodul va lucra pământul „chiar în acest loc, cu un alt catâr, sau cu un cal bătrân, sau cu un bou bătrân, pe care-l va cumpăra de la abator, sau de la ecarisaj, fără ca brăzdarul să răstoarne cărnurile fetide ori să se tocească în oasele mari ale scheletului. Căci nu ignora defel tendința îngropașilor de-a urca, contrar tuturor așteptărilor, către lumină.” (*ibid.*).

Finalul fragmentului reactivează antagonismul brutal dintre gnosticism (al cărui avocat Louis/Beckett pare-se a fi) și creștinism. Pasajul, după cum se poate observa, face o trimitere explicită la doctrina creștină a învierii. Urcuș, morți, lumină, toate ingredientele

sunt prezente. Diferența fundamentală între cele două o putem sesiza însă în ultima propoziție.

Gnosticismul se încadrează perfect structurii de gândire orfico-pitagoreice unde sufletul este alcătuit din substanța divinității care se reîntregește cu aceasta odată ce este eliberat de greutatea, întunecimea materiei („bezna impenetrabilă” despre care se face vorbire în *Cum e*). Eliberarea e, am putea spune, *impersonală*: urcușul (sufletului) spre un sus rarefiat al luminii lasă, așadar, în urmă un jos al greului, al opacului (trupul). Creștinismul însă îi redă acestuia din urmă demnitatea. Întâlnim și aici o limitare de trup, dar excluderea lui din perfecțiunea unirii divine survine doar ca licență platoniciană. Altfel, în doctrina creștină el e înviat odată cu sufletul. Va avea parte și el de slava luminii.

De aici, imaginea beckettiană a urcușului cărnurilor în putrefacție, adică exact învierea trupului ce corespunde schemei de gândire creștine. Louis nărodul (sau Louis gnosticul) se referă la această posibilitate ca fiind „contrară tuturor așteptărilor.” Dar, din nou, formularea, în ansamblul ei, este ambiguă, căci „tendința de-a urca” (empirism bazat pe date experimentale) nu este deloc ignorată. Faptul că e vorba de un animal mort, desigur, poate arunca problema în derizoriu (doar omul e beneficiarul învierii), importantă e însă aici raportarea la problematica ridicată de doctrina teologiei creștine.

Cred că Beckett, în ce privește problema sufletului, operează atât cu elementele gnostice, cât și cu cele din creștinism. În partea a IX-a a *textelor pentru nimic*, naratorul se întreabă: „Dar trupul, (...), unde e trupul? Asta e ceva secundar, ceva secundar.” (*Texte pentru Nimic*, p. 318). Sau, cum apare în traducerea Irinei Mavrodin din ediția din 1991: „pe planul doi, pe planul doi”. Cert e că în *trilogie* avem aceeași delimitare netă dintre suflet și corp, de factură platoniciană:

„Dar am fost mereu din toată inima alături de-o grămadă de lucruri.  
Nu cu trupul. Nu-s atât de tâmpit.”

(*Malone murind*, p. 278).

## STAFIILE LUI REMBRANDT ȘI BEETHOVEN

Debarasarea de „real” (Balzac & Co.). Literatura „eșecului”. Despre strategiile incoerenței și neîmplinirii: Bruno Schultz, pelicula *El ciudadano ilustre*. Ideile estetice din *Vis cu femei frumoase și nu prea*. Pictură și muzică: sinestezia din *scrisoarea germană*. Repetitivitate performativă.

\*\*

Prin intermediul personajului principal al romanului *Vis...*, Beckett cere, nici mai mult nici mai puțin, decât debarasarea de o literatură care își ia impresiile dintr-o „lume cloroformizată” și care abuzează indecent de schematizat de „traista ei cu șmecherii”. Pasajul în care vorbește de Balzac e grăitor:

„El este stăpânul suprem al materialului său, el poate face cu acesta ce vrea, (...) el poate să-și scrie sfârșitul cărții înainte de a-și fi terminat primul paragraf, fiindcă și-a transformat toate creaturile în verze mecanice și poate conta pe ele să stea nemișcate oriunde e nevoie de ele sau să meargă cu orice viteză în orice direcție alege el. Întreaga treabă, de la cap la coadă, se petrece într-un contracturent vrăjit.”

(*Vis...*, p. 512)

Belacqua, în schimb, tânărul studios ce visează să devină scriitor, aderă la un cu totul alt tip de literatură. Într-o primă fază, el se referă la, să spunem așa, aspectele exterioare, la cartea-obiect: „Dacă chiar o să scot vreodată o carte, Doamne ferește, ființă comercială cum e, o să fie una fărâmițată, dărăpănată, o rablă, ținută laolaltă cu sforcile” (*Vis...*, p. 529). Descrierea cărții e o formidabilă aducere-aminte a pledoariei lui Bruno Schultz care, în povestirile sale, anima materia, aducea la viață obiectele (manechinele) din cârpe colorate și gips. „Nu există materie moartă. Starea de repaus este doar o aparență, în spatele căreia se ascund formele necunoscute ale vieții”, afirmă el în *Tratatul despre manechine*. Ideii că scriitorul e înconjurat de cuvinte folosite și răs-folosite, un fel de cuvinte secondhand derivate din cuvântul primordial, îi opune tendința de întoarcere la această unitate primordială. Manechinele lui Schultz alcătuite din resturi reciclabile sugerează un înțeles ascuns tocmai



prin stângăcia, neîmplinirea și „incoerența” lor, ceea ce propulsează materia pe palierele transcendenței.

În pelicula argentiniană *El ciudadano ilustre* (*Cetățeanul de onoare*, 2016) există o scenă care exprimă într-un mod foarte asemănător aceeași problematică. Personajul Daniel Mantovani, un scriitor nobelizat se întoarce în localitatea natală (pe care nu a mai vizitat-o de 40 de ani) la invitația autorităților. La un moment dat jurizează un concurs de pictură. Artiștii sunt profund mediocri. Ceea ce îi atrage atenția, însă, e o lucrare (cu o tehnică jalnică spune alt jurat, la care el nu protestează) pictată nu pe pânză, ci pe o bucată de carton. Un poster de fapt cu o reclamă pe al cărui verso s-a efectuat lucrarea. Întâmplător sau nu, e vorba de o reclamă la ierbicide, iar lucrarea e un peisaj cu un cal într-un țarc înconjurat de un câmp verde. Mantovani își pune întrebarea dacă cel care a pictat asta a făcut o alegere conștientă (probabil că nu). Chiar și așa, lucrarea (prost făcută, după cum admite) reușește să sugereze involuntar un punct de vedere critic. Important, își duce Mantovani argumentul mai departe, nu e ce a vrut artistul să facă, ci felul în care lucrarea lui se poate recepta. Drept pentru care, e necesar a fi văzută imaginea față/verso. Prin urmare, lucrarea nu e destinată să fie expusă pe un perete, ci să atârne de tavan în mijlocul camerei de expoziție, astfel încât să se poată vedea ambele părți.

Aceeași strategie (ca în scena din *Cetățeanul de onoare* sau povestirile lui Schulz) o întâlnim și în romanul lui Beckett, atunci când Belacqua afirmă că „realitatea individului este o realitate incoerentă și trebuie să fie exprimată ca atare.” (*Vis...*, p. 497). În alt pasaj el vorbește despre „insistentul, invizibilul șobolan, foindu-se dincolo de incoerența astrală a suprafeței artei” (p. 421). Dealtfel, romanul oferă urme aproape arheologice ale esteticii beckettiene. Personajul său se referă explicit la forma limbajului în care mult visata sa piesă literară se va manifesta:

„(...) o să scriu o carte (...) în care fraza este nefiresc de elegantă și abilă, dar de o elegantă și abilitate diferite de cele ale vecinelor sale din pagină. (...) Experiența cititorului meu va fi între fraze, în tăcerea comunicată de pauzele, și nu de amănuntele descrierii, între florile ce nu pot coexista, anotimpul antitetic (nimic mai simplu decât antiteticul) al cuvintelor, experiența lui va fi amenințarea, miracolul, amintirea unei traiectorii incredibile.”

(*Vis...*, p. 527)

Teoria, spune înțelepciunea populară, e mai ușoară ca practica. Se adeverește și în cazul acestui roman. În timp ce Belacqua înaintează aceste idei inovatoare și argumentează strălucit în favoarea lor, romanul evoluează pe o traiectorie de certă influență joyceană. Iată un exemplu de bună exersare a lui Beckett în argoul maestrului său, pe care îl putem întâlni în descrierea personajului Smeraldina-Rima:

„Poppata, big breech, Botticelli thighs, knock-knees, ankles all fat nodules, wobbly, mammoose, slobbery-blubberty, bubbub-bubbub, a real button-bursting Weib, ripe.”

(*Dream...*, p. 27)

„Îndopătăcită, curoasă, coapse botticelliene, picioare-n x, încheieturile-n untură, noduroasă pe la glezne, îngălată, toată numai o clătinătură, țâțoasă, unsăloasă-băloasă, bum-bum, dinamită de nevestă pârăguită.”

(trad. m.)

Beckett își îmbibă, nu doar acest fragment romanesc, ci hălci întregi din roman, în porții generoase de sos à la Joyce. În anii '30 trimițând manuscrisul mai multor editori englezi încercând să-l publice, unul dintre ei spune că miroase de la o poștă a Joyce („it stinks of Joyce”). Sigur, în scrierile sale ulterioare va fi din ce în ce mai puțin interesat de „apoteoza cuvântului” pe care o percepea la maestrul său și, odată cu *trilogia*, va purcede înspre o *decuvântăraie* a literaturii, adevăratul său domeniu de excelență.

Într-una din confruntările estetice din romanul *Vis...*, avându-i ca oponenti pe Belacqua și pe Mandarin, primul îi face următoarea observație prietenului său:

„(...) vorbeam de ceva despre care tu nu ai și nu poți avea cunoștință, continuumul incoerent așa cum e el exprimat, să zicem, de Rimbaud sau de Beethoven.”

(*Vis...*, p. 497-498)

Includerea celor doi în expunerea principiilor artei sale arată clar că Beckett plasează literatura în sfera auditivului și vizualului. Belacqua, referindu-se la un moment dat la una din creațiile sale, vorbește despre miopia și hipermetropia privirii poetice. Cea mai banală situație a poeziei o avem atunci când cuvântul și imaginea

coincid, pentru că „poezia nu este interesată de vederea normală.” (Vis..., p. 554). Drept urmare, personajul introduce acești termeni: miopie (când imaginea emoției este focalizată înaintea „retinei verbale”), respectiv hipermetropie (când avem o focalizare dincolo de aceasta).

Cea din urmă manieră, spre care tinde Belacqua, impune o prelungire a cuvântului datorată emoției, iar nu încapsularea, capitularea emoției în fața cuvântului. Alba, nedumerită cu privire la expresia „retină verbală”, primește de la Belacqua răspunsul următor: „Mi-aș putea justifica expresia (...), dacă m-ar deranja. Cuvintele trebuie să-și pună în mișcare pentru mine organele pe care eu le aleg. Trebuie să-ți reamintesc cum s-au eliberat ele în vremea lui Apollinaire?” (Vis..., p. 554). Aici, desigur, el se referă la poemele vizuale ale poetului, la așa-numitele caligrame.

Cele două feluri de-a vedea sunt amintite și în alte romane. Domnul Kelly beneficiază de o „hipermetropie extremă” (Murphy, p. 187), în timp ce personajul Sam suferă de vederea scurtă sau, mai degrabă, de miopia în sensul arătat de Belacqua (Watt, 326).

Din nou, cu ocazia altei dispute literare Belacqua îi vorbește Mandarinului despre enorma tăcere pe care o distinge la Rimbaud și Beethoven: „termenii declarațiilor lor servesc numai la a delimita realitatea zonelor nebunești de tăcere, a căror audibilitate nu e nimic mai mult decât punctuația dintr-o declarație a tăcerilor.” (Vis..., p.498.) Interesul lui Beckett față de Rimbaud a fost, cel puțin la începutul carierei sale, imens. Cam pe când își scria romanul *Vis cu femei frumoase și nu prea*, îi traducea în engleză mai multe poeme, printre care și *Corabia beată*. Să nu uităm nici de scurta perioadă a lui Beckett ca lector la Trinity College din Dublin unde îl predă studenților. Îi era, așadar, binecunoscută sinestezia proclamată de Rimbaud în *sonetul vocalelor*, cât și apologia dereglării simțurilor anunțată în scrisoarea din mai 1871 către Paul Demeny în care vorbea de „tortura inefabilă” la care poetul trebuie să se supună rațional pentru a ajunge la starea vizionară.<sup>94</sup> Beckett va aduce în discuție

---

<sup>94</sup> În romanul *Murphy* este subliniată diferența dintre un „voyeur” și un „voyant” (vizionar), trimitere clară la acel „Je dis qu'il faut être voyant” din scrisoarea către Demeny. Apoi, după cum aflăm din biografia lui Knowlson, Beckett ținea foarte mult ca personajele sale din *What Where* să poarte costume în funcție de culoarea alocată de Rimbaud vocalelor. (*Damned to Fame*, p. 715). Rimbaud este evocat subtil și în romanul *Nenumitul*. Aici naratorul amintește de „ruinarea fiziologică” și de pierderea piciorului „poate în Oceanul Pacific (...) în largul insulei Sumatra în junglele roșii de rafflesia, nu,

sinestezia în *scrisoarea germană* către Axel Kaun atunci când întreabă: „Există ceva paralizant de sacru în natura cuvântului care să nu aparțină elementelor celorlalte arte?” O reiterare a ideii o observăm în romanul *Vis...*, unde personajul principal invocă versul lui Hölderlin din elegia închinată zeiței memoriei, *Mnemosina*: „Toate lucrurile sunt întretesute.”

Ideile lui Belacqua despre artă culminează în pasajul în care asociază literatura atât cu picturile lui Rembrandt van Rijn, cât și cu compozițiile timpurii ale lui Beethoven. La ambii el distinge „o disfuncție, o dezbinare, nelegare, o plutire, un tremur, un tremolo, o dezintegrare, o eflorescență, o dezagregare și o multiplicare.” (*Vis...*, p. 528). În „corpul declarației lui muzicale”, Beethoven introduce „o punctuație a dehiscenței”, iar coerența și continuitatea sunt „date naibii” (aruncate la gunoi) fiindcă „unitățile continuității și-au abdicat unitatea, au devenit multiple”. Mai mult, la el, „notele zboară care încotro, un viscol de electroni”. Compozițiile sale, continuă Belacqua, sunt „vesperale” și „mâncate de teribile tăceri”. (*Vis...*, p. 529).

Îndeplinirea unor asemenea condiții ar fi cele care ar reflecta idealul de literatură la care aspiră Belacqua. Beckett reformulează exact aceleași idei în *scrisoarea* către Axel Kaun unde insistă pe discreditarea limbajului („language is best used when is most abused”). Limbajul trebuie *surpat*, *sfredelit*, e nevoie „să se sape găuri pe suprafața lui până ce din el – indiferent dacă ceva sau nimic – va începe să curgă.” Impregnate de aceeași impetuoșitate interogativă, găsim în *scrisoarea* către Kaun următoarele:

„Există vreun motiv pentru care această materialitate terifiant de arbitrară a suprafeței cuvântului nu ar trebui dizolvată – precum suprafața sonoră a Simfoniei a 7-a de Beethoven e devorată de

---

acesta e Oceanul Indian (...) în fine, undeva pe-acolo.” (*Nenumitul*, p. 330). În colecția de poeme *Echo's Bone* de asemenea apare voalat: „So on,/derelict,/as from a bush of gorse on fire in the mountain after dark,/or, in Sumatra, the jungle hymen,/the still flagrant rafflesia.” (*Enueg I*, în *Collected Poems in English and French*, Grove Press, NY, 1977, p. 21). În *The Unnamable* se evocă și coastele „insulei Java” (*Three Novels*, p. 292) o altă insulă a arhipelagului indonezian, cea pe care, în 1876, Arthur Rimbaud pășea pentru prima oară, ca mercenar, la bordul unei nave militare olandeze. Urmează dezertarea, după nici două săptămâni, și cele patru luni și jumătate petrecute în junglă. Apoi, în 1880, Rimbaud e în Etiopia făcând negoț de cafea, și de arme, în Djibouti. Este diagnosticat cu sinovită și i se amputează piciorul în Marsilia, în 1891. Naratorul din *Nenumitul* la aceste fapte se referă când spune că se întoarce după un „ocol în jurul lumii”, cu un unic picior, celălalt fiind amputat. De asemenea, apar și remarcile la cangrenă și narcotice (*Nenumitul*, pp. 328-329).

pauze imense, astfel încât pe pagini întregi nu o percepem altfel decât ca pe o cale amețitoare de sunete care leagă prăpastiile insondabile ale tăcerii?”

(*The Letters of Samuel Beckett*, pp. 518-519)

Dacă ne simțim sufocați de construcția sofisticată a frazei și de acumularea nestrunită de adjective, ar trebui să precizăm că descrierea e, în primul rând, exactă. Aici Beckett se referă la mișcarea a patra a simfoniei (*allegro con brio*) unde partitura e *înnegrită* de pauze. Ele nu sunt evidente, chiar și la o reascultare, pentru o ureche neștiutoare (cum e a noastră, de pildă). „Apooteza dansului”, care e Simfonia a 7-a, nu lasă defel loc unor astfel de urechi auzirii pauzelor și „tăcerilor”, pe care însă partitura le înregistrează nemijlocit.<sup>95</sup> Evident că Beckett, printre altele și un pianist destul de apreciat în cercurile de muzicieni, să zicem neprofesioniști, știa și putea să citească partitura. Nu e de mirare, așadar, că în scrierile sale ulterioare va fi obsedat de tăcere, de posibilitatea de a „intra încă de viu în tăcere, ca să mă pot bucura de ea.” (*Nenumitul*, p. 416.) Modelul estetic după care Belacqua se autoevaluează presupune existența acestor „tăceri”. El este foarte clar cu privire la acest aspect: „voi afirma tăcerile mai competent decât a reușit vreodată un om să descrie împrăștierile unor fluturi dintr-un vertij” (*Dream...*, p. 115, trad. m.).

Încercarea de a ajunge la tăcere e una din marile teme beckettiene. Unicitatea lui Beckett constă în faptul că ideea sa despre tăcere e inseparabilă de limbajul pictural sau muzical. Pasajele din *Vis...* și *scrisoarea germană* o dovedesc cu prisosință. Aspirația de a dizolva „materialitatea suprafeței cuvântului” are loc prin intermediul tăcerii.

Beckett și-a descris opera, la un moment dat, ca fiind „o chestiune legată de sunete de bază produse cât mai amplu cu putință” – („a matter of fundamental sounds made as fully as possible.”). Odată cu îndepărtarea față de tipul de discurs narativ se observă o apropiere din ce în ce mai determinată de un limbaj performativ. Neinteresată de a mai comunica informații, tehnica lui Beckett adaugă cuvintelor un efect ritmic și fonetic care le plasează în imediata apropiere a „propozițiilor performative” de care vorbea J. L. Austin în *How to do things with words?* Bunăoară, într-un pasaj din

---

<sup>95</sup> Acest fapt mi-a fost semnalat de regretatul dirijor Pedro Negrescu.

*trilogie* evaluarea timpului are loc – „secundele trec (...) ele nu trec, ele vin, pan, paf, pan, paf” – pentru a imagina sfârșitul acestei lungi emoții confuze care a fost viața:

„(...) voi râde, așa se va termina, gluglu, ai, ha, pah, am să exersez, niam, hu, plof, pss, doar emoție, pan, paf, loviturile, na, toc, ce mai e, aah, ooh, asta e dragostea, destul, e obositor, hi-hi, astea sunt coastele (...)”

(*Nenumitul*, p. 428)

Corporalitatea sunetelor se intensifică în descompunerea fizică. Apoi, repetitivitatea lor neutralizează sfârșitul propriu-zis. Sau chiar îl întârzie, precum în cazul lui Malone, printr-o excesivă verbozitate. În uvertura romanului personajul își anunță prezumtiva moarte: „voi fi totuși în curând complet mort de-a binelea în sfârșit.” (*Malone moare*, p. 7). Asistăm aici la un abuz de adverbe ce produce un efect de sintaxă performativ. Sintagma „în sfârșit” anunță nu doar finalitatea morții ca atare, ci și sfârșitul propoziției/zicerii.

Descrierile onomatopice și expresiile repetitive susțin un joc performativ: „lute, iute, bunurile mele. Încetișor, încetișor, de două ori, am timp, tot timpul, ca de obicei.” (*Malone murind*, p. 255). Observăm simetria construcției, divizată (cu excepția cuvântului *bunuri*) în sincope ce dau substanță unei alterități a trupului, și-a timpului ce nu mai are timp cu trupul. Sonoritatea preia funcțiile nonlexicale ale bătăilor inimii lui Worm, vals descumpănit printre aorte și artere, „tra boum la la la, înc-odată, tra bum la la la, re mi re do pan pan” (*Nenumitul*, p. 380). Cât despre pasajul paroxistic din *Watt* ar fi indicat să se citească ca o partitură:

„Și bietul, împuțitul, bietul pământ, pământul meu și al tatălui meu și al mamei mele și al tatălui tatălui meu și al mamei mamei mele și al mamei tatălui meu și al tatălui mamei mele și al tatălui mamei tatălui meu și al mamei tatălui mamei mele și al mamei mamei tatălui meu și al tatălui mamei mele și al mamei tatălui tatălui meu și al tatălui mamei mamei mele și al tatălui tatălui tatălui meu și al mamei mamei mamei mele și al taților și al mamelor altor oameni și al taților taților și al mamelor mamelor și al mamelor taților și al taților mamelor și al taților mamelor taților și al mamelor taților mamelor și al mamelor mamelor taților și al taților mamelor mamelor și al mamelor mamelor taților și al taților mamelor mamelor și al mamelor mamelor taților și al mamelor mamelor mamelor.”

(*Watt*, p. 224)

Accentele muzicii minimaliste se derulează pe o structură repetitivă care demască o performativitate sonoră. Există o compulsivitate a repetiției, fapt care transpare inclusiv în jocul performativ. Orice acțiune (repetată) va pune în scenă, de fapt, catastrofa, mai bine zis, frenezia nicipând încheiată a conștiinței sfârșitului. E tocmai ceea ce face Beckett în a sa poetică a eșecului. Doar că, într-o manieră mai puțin categorică decât cea a lordului Chandos, personajele sale vor adopta, în limbaj, jocul aparantelor („nu e adevărat, ba da, e adevărat, e adevărat și nu e adevărat”) și vor sucomba în surplusul de alegeri (in)valide: „ce mă face să spun asta, ce mă face să spun cealaltă (...) nu-i nimic sigur, ba da.” (*Texte pentru Nimic*, XIII, p. 330, respectiv IX, p. 316). În cazurile de mai sus disponibilitatea asumată (și afișată) impune o ambiguitate problematică, căci rămâne totuși o neclaritate aici: pînă la urmă, toată această balmăjeală e un refuz al finitudinii, și-odată cu ea, al contingentului, mortalității, sau, dimpotrivă, o acceptare? Sau, poate, doar o notă pe portativul unde se desfășoară întreaga tensiune a unui *concerto* în care evoluează concomitent două mișcări: impuritatea de a fi în lume și dorința de a găsi căi spre un *absolut* a cărui negare îi întărește, mai mult decât îi subminează, autoritatea? Oricum, în cazul lui Beckett rămâne tânjirea neostoită după acea „aură mișcătoare și sublimă” de care vorbea Hofmannstahl în a sa *Scrisoare*.

În scrierea despre supraviețuire, cum ar putea fi numit romanul *Cum e*, naratorul spune: „și vine cuvântul se vorbește despre cuvinte mai am încă” (p. 27). Promisiunea se pare că a fost făcută mai devreme, în *scrisoarea germană*, când, pentru a susține o literatură a necuvântului, Beckett se declară în favoarea unei „word-storming in the name of beauty.” (*Letters*, 9 iulie 1937, p. 518).

Iar vorbele, nu-i vorbă, vor veni.

## DE LA AL-HALLAJ LA *ETICA* LUI GEULINCX

Referințe și vocabular mistic în *dialogurile* cu Georges Duthuit. *Etica* lui Arnold Geulincx. *Ubi nihil vales, ibi nihil velis*. Problema *concurrentei* sau *coordonanței divine* în Molloy. Ocazionalişti. Armonia prestabilită și muzica sferelor.

\*\*

Volumul *Rencontres avec Samuel Beckett* conține dialogurile dintre scriitor și Charles Juliet ce au avut loc în cursul anilor 1968, '73, '75 și '77. Ultima întâlnire (11 noiembrie 1977) prilejuiește un dialog între cei doi din care putem înțelege mai bine interesul lui Beckett pentru situațiile/formulările paradoxale. Juliet consemnează în cartea sa următorul dialog:

„[Beckett:] În această lume sacră, totul ne invită la indignare... Dar în ce privește munca, creația... Ce-aș putea spune? Nimic nu se poate spune.

[Juliet:] Încerc să identific în ce se află singularitatea operei sale. Fac observația că în ultimele patru secole, omul pare să fi muncit din greu pentru a-și oferi o imagine liniștitoare și îmbucurătoare. Or, tocmai această imagine, el, Beckett, a încercat să o distrugă.

Îmi spune că a fost precedat în acest sens de Leopardi, Schopenhauer, și atâția alții...

Îmi continui argumentarea.

Da, admite el, poate că la ei mai existau semne ale speranței pentru un răspuns, pentru o soluție. Nu însă la mine.

Adaug că, renunțând în scrierile sale să aleagă termeni exacti, a preferat să aleagă calea lui *nu știu*...

Îmi răspunde: Negația nu este posibilă. Nici afirmația. Este absurd să spui *este absurd*.<sup>96</sup>

În orice caz, receptăm aici gustul pentru paradox al lui Beckett, evident formulat în expresia cu care gratifica principala calitate a romanului lui Joyce, *Finnegan's Wake*: „o absolută absență a Absolutului.”<sup>97</sup> Paradoxul confirmă coincidența ireconciliabililor. Aceeași claritate și simplitate percutantă o găsim și într-una din

---

<sup>96</sup> Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Éditions P.O.L., 2007, pp. 29-30.



expresiile dintr-o povestire din *Texte pentru nimic*: „Nu mai pot pleca, nu mai pot rămâne. Să vedem urmarea.” (p. 287).

\*\*

Beckett își supune personajele unui supliciu. Ele își caută (supra)viațuirea undeva între dubioasele, deșartele cuvinte și imposibila odihnă. Ce vrea Molloy cu adevărat e dispariția totală, anihilarea:

„Să fii în sfârșit cu-adevărat în imposibilitatea de-a te mișca, fără îndoială e ceva! Când mă gândesc la asta spiritul mi se-nmoaie. Și-odată cu asta o afazie completă! Și poate o surditate totală! Și, cine știe, o paralizie a retinei! Și foarte probabil pierderea memoriei! Și doar atâta creier rămas intact cât să poți jubila! Și cât să mă tem de moarte ca de-o nouă naștere.”

(*Molloy*, p. 144)

De acest ideal se apropie, în grade diferite, Murphy, Molloy, Moran, Malone, Macmann, Mahood, Worm, Pim, Bom, ca și personajele din *Sfârșitul* sau *Nenumitul*. Ele se debarasează treptat de balastul lucrurilor care nu contează, concentrându-se, în schimb, pe cele *ultime*: „Acum aș vrea să vorbesc despre lucrurile care-mi rămân, să-mi iau rămas-bun, să mor odată.” (*Molloy*, p. 7). Căutarea e privilegiată (*întâietată*), iar seria marilor căutători se deschide cu figura lui Belacqua.

Însă ce caută, mai exact, personajele lui Beckett? Mai multe răspunsuri sunt posibile, cert e că fiecare dintre ele face recurs la istoria ideilor și la filosofie și teologie în mod particular. Scrierile lui conțin aluzii și reverberează concepțiile unor filosofi, de la presocratici la Heidegger, de la Berkeley la Wittgenstein. Pe Schopenhauer, Kant sau Goethe îi citea în original, la fel pe Dante și Leopardi. Evident, în franceză, pe Proust. Notele la *Etica* lui Arnold Geulincx demonstrează o excelentă cunoaștere a limbii latine. Totuși, preferă să-l citească, ca și pe Spinoza, în traduceri în franceză sau engleză. În 1936 descoperă cu entuziasm *Criticonul* lui Baltasar Gracián, dar și scrierile misticilor spanioli. Eforturile de a-i citi și pe aceștia în original i-au permis ulterior să traducă, în 1957, o antologie de poezie mexicană, editată de Octavio Paz. Trebuie adăugat că până să ajungă un autor de succes, ani petrecuți la Londra și Paris fiind

ani caracterizați în bună măsură de o relativă paupertate, își câștiga traiul din traduceri comisionate de diverse reviste literare.

Însă nu doar mistica creștină îl interesa pe Beckett. Dincolo de cunoașterea autorilor apuseni (Thomas à Kempis sau Meister Eckhart), în partea a treia a dialogului cu G. Duthuit se face o referință la „Al Haqq”. Referința implică clar o cunoaștere a tradiției mistice a islamului, anume sufismul. Figura invocată în *Dialoguri...* (1949) e cea a lui Hussayn ibn Mansuur Al-Hallaj, un mistic de origine persană din sec. al IX-lea. Beckett era, probabil, la curent cu studiul lui Louis Massignon, *La Passion d'al-Hallâj*, publicat în ediția pariziană din 1935. Prin extaz, misticul ajunge la contemplarea lui Dumnezeu – „adevăr” sau „realitate ultimă” (termenul arab e identic pentru amândoi termenii, masculinul *al-haqq*, الحق, și femininul *al-haqqiqa*, الحقيقة).<sup>98</sup>

Dacă vom citi din nou spusele lui Molloy de mai sus vom observa că din ele transpare tema dispariției. O dispariție ce s-ar putea suprapune răpirii extatice, așa cum indică textele Sf. Ioan al Crucii sau ale Sf. Teresa d'Ávila. Dar și textele mistice ale lui Al-Hallaj, de pildă atunci când scrie „Tu știi, dar ești de necunoscut, Tu vezi, dar ești nevăzut.” Sau, precum în acest poem unde prezența incognoscibilă nu depinde de nicio facultate rațională de cunoaștere:

„Cel care-L caută urmând rațiunea  
rămâne-npotmolit în perplexitate.  
Îmbătrânind în ambiguitatea misterelor  
cu nedumerire se întrebă: El este oare?”<sup>99</sup>

Beckett se familiarizează cu vocabularul mistic odată cu descoperirea cărții *Christian Mysticism* ce reunifică cele opt seminarii ținute de Ralph William Inge la Universitatea Oxford, în 1899. Cartea devine o sursă principală pentru cunoștințele sale despre misticism. Inge descrie cele patru forme de rugăciune despre care Sf. Teresa d'Ávila vorbește în autobiografia sa. Beckett va citi literatura mistică spaniolă abia mai târziu, în 1936, în original (e, de fapt, motivul pentru care învață limba). Deocamdată sursa lui princi-

---

<sup>98</sup> În română *hac* păstrează sensul originalului arab, *adevăr*. Expresia *a-i veni cuiva de hac* (cu sensul original de *a face cunoscut, a da în vileag adevărul*) e un turcism împrumutat la rândul lui din arabă.

<sup>99</sup> Hallaj, *Poèmes mystiques*, Calligraphie, traduction de l'arabe et presentation par Sami-Ali, La Bibliothèque de l'Islam, Collections éditées par Pierre Bernard, Éd. Sindbad, 1985, p. 87 (trad. m.).

pală se rezumă la acest studiu, deși e posibil să-l fi cunoscut și pe cel al Evelynei Underhill, *Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*, din 1911.

În cele ce urmează, câteva clarificări de ordin teologic se impun. Desigur că aceasta nu va dăuna cercetării noastre, mai ales că opera lui Beckett e *îmbibată* de numeroase referințe iudeo-creștine. Sursele multor pagini ale sale stau în lectura unor poeți mistici, precum Meister Eckhart sau Sf. Ioan al Crucii. În aceleași convorbiri cu Juliet pe care le-am amintit mai sus găsim numeroase detalii despre aceste aspecte. Dincolo de faptul că, după propria mărturisire, familia lui deținea o Biblie de la 1610, „un text de o mare frumusețe”, și, ca toți protestanții pasionați de Vechiul Testament, se adâncea în lecturile din Amos, Isaia, Ieremia sau Iov, la întrebarea lui Juliet dacă îi citește pe mistici, el răspunde: „Da... îmi place ilogismul lor arzător... flacăra lor care consumă mizeria asta de logică.”<sup>100</sup>

Vladimir, în *Așteptând pe Godot* e exasperat de decizia lui Estragon care are de gând să-și abandoneze ghetele și să continue drumul desculț. I se replică anume că și Isus a umblat desculț. Are loc următorul dialog între cei doi:

„Vladimir: Isus! Ce-ți veni cu Isus? Doar n-o să te compare cu Isus!  
Estragon: Toată viața m-am comparat cu el.”

(*En attendant Godot*, p. 47)

Pe la începutul anilor '30 Beckett, la recomandarea prietenului său, Thomas McGreevy, citește *Imitatio Christi* a lui Thomas à Kempis. Într-o scrisoare (10 martie 1935) îi spune lui McGreevy că *Imitatio* „mi-a confirmat și întărit propriul mod de a trăi.” (*Letters*, p. 257) Citează câteva fraze din scrierea călugărului ce „par a fi făcute pentru mine și pe care nu le voi uita vreodată”. Printre ele (frazele sunt citate în latină în scrisoare) se află și acestea: „Cel care știe să rabde se va bucura de pace mai mare. Biruindu-se pe sine, el este domn asupra lumii: e prietenul lui Cristos și moștenitorul Cerului.” (Cartea a doua, Cap. III, 6.); „A nu tânji după mângâierea nici unei făpturi, e semn de mare puritate și încredere lăuntrică.” (Cap. VI, 3); „Sub oblăduirea harului Tău, îndreaptă pașii mei pe calea păcii spre

---

<sup>100</sup> Charles Juliet, *Op. cit.*, p. 32.

patria luminii nestinse.” (Cartea a treia, Cap. LIX, 4)<sup>101</sup> Părți din ele sunt inserate și în romanul *Vis cu femei frumoase și nu prea* (p. 574, p. 585, p. 600). O altă scrisoare (25 martie 1936) e semnată „Humiliter, Simpliciter, Fideliter, s/Sam” care e o altă trimitere la *Imitatio* (pasajul din Cartea întâi, Cap. V, 2: Si vis profectum haurire lege *humiliter, simpliciter, et fideliter* nec unquam velis habere nomen scientiæ. – „Dacă vrei să-ți priască citirea [Scripturii] citește cu *duhul drept și cinstit al smereniei* și nu căuta să capeți faimă de învățat.”<sup>102</sup> (it. n., trad. Andrei Brezianu).

Când Beckett citește tratatul lui Arnold Geulincx (1624-1669), intitulat *Etica*, e impresionat de aceeași *humilitas*. Trebuie spus că lecturile din această perioadă se suprapun unor evenimente destul de tulburi din viața lui Beckett, cu „atacuri de panică, alcool, transpirații, tremurături, aritmii și multă furie.” (*Letters*, p. 259) E curios să aflăm, după destăinuirile făcute aceluiași McGreevy, că el asocia simptomele fizice cu sentimentele de superioritate și aroganță pe care le avea în raport cu ceilalți. Cam în această perioadă se adâncește în lectura lui Geulincx, a misticilor creștini, dar și a celor din spațiul arab sau hindus. Cel mai probabil același *Christian Mysticism* al lui William Inge a indus o curiozitate față de tradițiile religiilor orientale (să nu uităm nici influența via Schopenhauer). În orice caz, nici pe acestea nu se va abține să nu le caricaturizeze. Acel Kakiamuni ce-l deconspiră parodiant pe un Buddha Sakyamuni (*Vis...*, p. 561) e destul de grăitor în acest sens. Apoi, în romanul *Murphy* să nu uităm de figura lui Ramaswami Krishnaswami Narayanaswami Suk, prin a cărui apariție se sugerează, cred, seducțiile spirituale ale Orientului grefate pe secularizarea unui Vest credulo-curios, ușor de manipulat. Acest Ramaswami e un precursor al iluminaiților de T.V, cu un brand agresiv și o reclamă pe măsură: „Genetiolog. Faimos în întreaga Lume Civilizată și în Statul Liber Irlandez. Vă desfid, o, stele.” (*Murphy*, p. 26).

---

<sup>101</sup> Citatele sunt din Thomas a Kempis, *Imitațiunea lui Cristos*, traducere nouă, după originalul latin, cu stabilirea concordanței citatelor din Sfânta Scriptură, de Andrei Brezianu, Arhiepiscopia Romano-Catolică București, 2003.

\*\*

*Etica* e un tratat despre virtuțile fundamentale ale omului, însumate în virtutea supremă care este dragostea pentru Dumnezeu (*agape*), în contrast cu iubirea de sine (*filautia*). Înainte de a aminti cele patru virtuți cardinale, trebuie să explicăm sensul termenului rațiune, așa cum apare el în *Etica*. La Geulincx, se face distincția între rațiune (gândire, logică) și Rațiune, înțeleasă ca imagine a divinului pe care o purtăm în interiorul ființei noastre. Pentru Geulincx, esența Rațiunii constă în aceea că ea reprezintă un mod de inspirație divină. „De aceea n-o putem iubi fără a o asculta” va remarca el. Sunt două feluri de iubire, *amor concupiscentiae*, care este unul negativ, păcătos, și *devotio* sau *amor benevolentiae*, prin care se ajunge la adevărata virtute. Or, „Virtutea este iubirea Rațiunii” altfel spus, „virtutea este iubirea lui Dumnezeu așa cum este El în Sine.”<sup>103</sup> Virtuțile considerate a fi cardinale sunt *diligentia* (sârghița, adică să-ți menții mintea cu o atenție fixă și profundă îndreptată către dreapta rațiune), *obedientia* (ascultarea sau supunerea – să faci ceea ce rațiunea dictează și să nu faci ceea ce rațiunea interzice), *justiția* (*dreptatea* – să înlături excesul din acțiunile tale și să adaugi ceea ce le lipsește pentru îndeplinirea perfecțiunii) și *humilitas* (umilința sau smerenia – acțiunile pe care le întreprinzi să fie însuflețite nu de iubirea față de sine, ci față de Dumnezeu). Această din urmă proprietate reprezintă miezul gândurilor împărtășite de Geulincx în *Etica*.

La rândul ei, *humilitas* conține două componente. Dacă una reflectă îndemnul delfic „Cunoaște-te pe tine însuți” (*inspectio sui*) cealaltă trimite înspre *despectio sui*, adică *disprețul de sine*. Această însușire permite renunțarea la sine și, totodată, invită la realizarea deplină a virtuții supreme (dragostea față de Dumnezeu). Amândouă componentele ce alcătuiesc *humilitas* se regăsesc în maxima geulincxiană *Ubi nihil valet, ibi nihil velis* (*Dacă nimic nu valorezi, nimic să nu vrei.*)

Referințele la Geulincx în opera lui Beckett nu sunt prea multe. Le întâlnim în romanul *Molloy*, în nuvela *Sfârșitul*, și în cap. IX din *Murphy*, roman a cărui scriere coincide cu lectura *Eticii* (1936). Aici apare și maxima *Ubi nihil...* Chiar dacă numărul trimiterilor e relativ redus, influența tratatului filosofului flamand

---

<sup>103</sup> V. Arnold Geulincx, *La Ragione*, în *Etica e Metafisica*, a cura di Italo Mancini, Zanichelli editore, Bologna, 1965, p. 88.

asupra lui Beckett a fost covârșitoare. Lucrarea îl fascinează pentru că, în opinia lui, e saturată de „convingeri plasate *sub speciae aeternitatis*, [din perspectiva eternului] singura viziune care îți permite scuza de a rămâne în viață.” (*Letters*, p. 319).

În latină, *valet* provine din infinitivul *valere*, care, pe lângă *a valora*, *a merita*, comportă și sensul lui *a putea*, *a fi în stare*, *a fi capabil*. Prin urmare și acest sens trebuie adăugat maximei lui Geulincx: *Acolo unde nimic nu poți* [să faci], *să nici nu vrei nimic*. Nu e o renunțare aici, ci un îndemn în a fi virtuos, adică de a iubi Rațiunea. Cu alte cuvinte, celui ce se angajează pe calea Virtuții, îi revine un set de obligații după care nimic nu ar trebui să facă în zadar, sau la voia întâmplării. Ultima parte a *Eticii* prezintă acest set de obligații, ce se pot prezenta după cum urmează: în primul rând, nu ar trebui să ne opunem morții, care nu este altceva decât chemarea lui Dumnezeu la El. A doua obligație constă în a ne supune poruncii divine de a trăi, chiar și în condițiile cele mai vitrege, nedrepte sau vătămătoare.<sup>104</sup> În circumstanțe pozitive, această a doua obligație conduce firesc la celelalte – alegerea unei profesii, înfăptuirea ei cu dedicație, neschimbată grijă și atenție – pe care Geulincx le analizează amănunțit. Ciclul se încheie cu cea de-a șaptea obligație: „mă dăruiesc lui Dumnezeu ca unul care s-a născut în lume, în măsura în care aprob și accept nașterea mea și nu aş vrea altfel.”<sup>105</sup>

Beckett consultă *Etica* în originalul latinesc la Trinity College din Dublin. Pentru asta e nevoit să facă naveta zilnic cu bicicleta din Foxrock, o suburbie a Dublinului. Adnotările sale probează interesul major pentru învățămintele tratatului. Îi trezește interesul în special „inadvertența interioară” a gândirii lui Geulincx, cum o numește la un moment dat, dar și „imaginația morală a efectelor sale metafizice”.

De pildă, în marginea primei obligații prezentate de Geulincx, aceea de a accepta moartea, invitație divină deopotrivă onorantă și inevitabilă, Beckett se întrebă: „Care dintre oameni se poartă cel mai nesăbuit: cei care se sinucid sau cei care n-o acceptă când le vine

---

<sup>104</sup> Aici, Geulincx se opune fundamental lui Seneca care afirmă: „Viața nu ține pe nimeni cu forța. (...) Dacă îți se potrivește, trăiește. Dacă nu, ai voie să te întorci de unde ai venit.” V. Seneca, *Letters on ethics: to Lucilius*, translation with an introduction and a commentary by Margaret Graver and A. A. Long, The University of Chicago Press, 2015, p. 250.

<sup>105</sup> Arnold Geulincx, *Ethics; with Samuel Beckett's notes*, translated by Martin Wilson, edited by Han van Ruler, Anthony Uhlmann, Martin Wilson, Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands, 2006, p. 282.

vremea?”<sup>106</sup> Imediat în rândurile următoare înaintează un punct de vedere: „Mai mulți păcătoși [sinucigași] nu fac păcatul mai puțin grav.” (*Ibidem*). Problema își găsește ecoul în cea de-a doua parte a romanului *Molloy*. Setul de întrebări de ordin teologic care îl frământă pe Moran o conține, la punctul 17, și pe aceasta: „Ce voi face până la moarte? N-ar exista vreun mijloc s-o grăbesc, fără să cad în păcat?” (*Molloy*, p. 173)

Într-un capitol al tratatului, Geulincx vorbește de naturile sau esențele creaturilor (*humana conditio*). Ele sunt patru la număr, anume acțiunea, pasiunea, nașterea și moartea. Acțiunea ne aparține, este a noastră. Dar se termină în trup, și odată ce își găsește finalitatea în afara trupurilor noastre, nu mai este a noastră și nu ne mai aparține. În mod similar, pasiunea – care este acțiunea altor lucruri asupra noastră – începe din afara noastră, neaparținându-ne, însă, avându-și finalitatea în noi, devine a noastră. Concluzia este că niciuna nu este o prerogativă a umanului. Aplicând *inspectio sui* deducem, spune Geulincx, că nu putem face nimic în legătură cu niciuna dintre aceste patru condiționări (nici nașterea și nici moartea nu sunt dictate de voința noastră): „Nu avem putere asupra niciuneia și nici drepturi asupra lor. Totul depinde de puterea altcuiva.” (*Etica*, p. 243).

Am notat aceste considerații pentru că ele constituie premisele care concluzionează că Dumnezeu este cauza oricărui eveniment natural și a tuturor mișcărilor corporale în ansamblul lor. Evident, există mai multe grade de „implicare” a cauzalității lui Dumnezeu, ca motor universal (*causa universalis prima*). Ocazionalității, printre care și Geulincx, alături de Louis de la Forge și Nicolas Malebranche printre alții, susțin că orice acțiune umană depinde de agentul prim cauzal care nu poate fi decât „Mișcătorul care pune în mișcare pe cel care se mișcă.” Cu aceasta ajungem la problema așa-zisei *concorde*, sau *coconcordanțe divine* pe care ocazionaliștii o susțin. Ei înțeleg sfera umanului și a divinului într-o conexiune și interdependență ce le permite să funcționeze corelat. Aici Geulincx se folosește de metafora celor două ceasuri. Limba din gura mea, va afirma el în *Etica* și mai apoi în *Metafizica*, se mișcă nu pentru că vreau eu, căci nu voința mea singulară o pune în mișcare, eu, ca entitate naturală și creată, îndeplinind mai degrabă o funcție secundară (*ergo causa secundus*

---

<sup>106</sup> Arnold Geulincx, *Ethics; with Samuel Beckett's notes*, p. 338.

est), ci pentru că cel care a construit cele două „ceasuri”, al lumii (naturale) și pe cel al voinței mele – adică Marele Ceasornicar, care nu poate fi decât Dumnezeu – a rânduit în așa fel încât ele să sune concomitent. Este ceea ce Leibnitz va numi armonia prestabilită, stabilind aceeași sincronicitate cauzală între cele două substanțe radical distincte, gândire/materie, suflet/trup. Cu toate că, atât Geulincx, cât și Leibnitz folosesc metafora celor două ceasuri perfect acordate, diferența constă în următoarele: în vreme ce la ocazionalisti Dumnezeu intervine continuu în reglarea celor două mecanisme, la Leibnitz această intervenție a fost făcută inițial de Dumnezeu, odată pentru totdeauna.

Nu va fi, așadar, de mirare să găsim, de pildă, în romanul *Molloy*, cum Beckett surprinde ironic această doctrină esențializată în metafora ceasului. La un moment dat, personajul principal își compară viața cu un orologiu pe care, spune el, „înainte de-a muri, ceasornicarul îl întoarce și-l îngroapă și al cărui mecanism frânt le va vorbi într-o zi despre Dumnezeu viermilor.” (*Molloy*, p. 36). Beckett recompune aluzia la aceeași metaforă și în alt pasaj din roman. Corespondența monadică implică de astă dată nu acele ceasornicelor, ci clopotele bisericilor. Pasajul de la începutul primei părți, unde Molloy, trezindu-se „între unsprezece și amiază”, aude rugăciunea Angelus care vestește întruparea, îi corespunde pasajul de la începutul celei de-a doua părți, unde Moran aude clopotul „iubitei sale biserici”, când „trebuie să fi fost ora unsprezece.” (*Molloy*, pp. 15 și 95). Desigur, nu e o coincidență, câtă vreme, în ambele cazuri evenimentele se petrec într-o atmosferă de „calm și fericire”, când „totul era frumos” și, amănunt și mai semnificativ, ambele evenimente au loc înaintea marilor hotărâri ce le vor schimba destinul: în cazul lui Molloy, hotărârea de a-și căuta mama, iar la Moran, ordinul de a pleca în călătoria așa-zis detectivistă.

De cele mai multe ori, la Beckett, „armonia prestabilită” e un alt fel de a exprima experiența unui extaz, cu precădere mistic, după cum vom arăta mai pe îndelete în alt loc. Deocamdată să consemnăm că Molloy e cuprins de o „toropeală mizericordioasă”, (*Molloy*, p. 55), varianta în engleză consfințind în schimb expresia „in a deep and merciful torpor” (*Three novels*, p. 49). Atât *miséricordieuse*, cât și *merciful* desemnează îndurarea și iubirea divină.

În starea aceasta are loc o pierdere temporală a facultăților senzoriale, dar și a conștiinței. Străfulgerările de lumină („*éclairs*” –



*Molloy*, Minuit, p. 73), împreună cu micile sărituri în aer ce se aseamănă cu „levitația” – incontestabilă trimitere la ascensiunea cerească – reconstituie, în parte, extazul mistic. Alteori însă avem un extaz panteist: „Da, mi se-nîmplă să uit nu numai cine eram, ci că eram, să uit să fiu. Atunci nu mai eram această cutie închisă în care trebuie să mă fi conservat de minune, ci un perete cădea și mă umpleam de rădăcini și tulpini înțelepte (...)” (*Molloy*, p. 50). În alte episoade „armonia prestabilită” trimite la învățăturile pitagoricienilor. În doctrina lor, unitatea (unu) este principiul tuturor lucrurilor, cea care oferă un substrat material doimii indefinite. Prima apariție materială e reprezentată de numere, din care se ivesc mai apoi punctele, liniile, figurile plane și cele solide, care la rândul lor nasc corpurile sensibile (focul, apa, pământul, aerul) din a căror însuflețire se naște în cele din urmă Universul. Proprietatea fizică a acestuia, cât și a Pământului sau a celorlalte planete e sfericitatea. Pitagoreicii credeau că mișcările acestor sfere se datorează unor raporturi numerice și armonice în același timp, de unde conceptul de muzică a sferelor.

În sec. al VI-lea Boetius reia conceptul lăsat moștenire de greci și îl tratează pe larg în a sa *De institutione musica*. Tratatul vorbește despre existența a trei tipuri de muzică: *musica instrumentalis*, *musica humana* și *musica mundana*, sau *muzica cosmică*. Doar prima este audibilă, în timp ce ultimele două aparțin realității cerurilor și cea a sufletelor noastre. Raportarea lui Boetius la muzică e, mai degrabă, una din perspectiva adevărului și a perenității esenței sale, decât una estetică. E o înțelegere a muzicii ca o artă al cărei *material* e compus din legile imuabile și eterne ale numerelor (teoria principiului unic la pitagoreici). Poate și datorită conținutului matematico-filosofic, tratatul va fi unul de referință în teoria muzicii până în timpul Renașterii. Influența asupra lui Johannes Kepler va fi considerabilă: el va înainta o teorie a muzicii sferelor bazată pe ritmicitatea muzicală a planetelor, repetată la infinit (Pământul ar avea corespondența Mi-Fa, Jupiter Si-Re, Venus Mi-Mi-Mi etc). Studii mai recente sunt încrezătoare în descoperirea pulsionilor acustice ale Soarelui – o teorie conform căreia Soarele ar avea rezonanța Sol diez. Nu este surprinzător, așadar, ca în romanul lui Beckett să citim la un moment dat următoarea frază: „Se vede că eram cândva amator de-astronomie.” (*Molloy*, p. 40). Despre această muzică sacră și armonioasă, universală, vorbește Molloy atunci când

afirmă că „eram iar în sânul armoniei prestabilite, care degaja o muzică atât de dulce, care este o muzică atât de dulce, pentru cine știe s-o asculte.” (*Molloy*, p. 63).

Doar cel inițiat se poate racorda la aceste ritmuri sacre, ghidat (sau precondiționat) de sensibilitatea față de armonia universală. Când Molloy e împins de la spate de un polițist care vrea să-l ducă la secție pentru a-l legitima (singurul act pe care îl primise inițial fusese o bucată de ziar „cu care să mă șterg, înțelegeți, când mă duc pân’afară”) i se pare că aude o muzică „îndepărtată” (*Molloy*, p. 21). Nu este *îndepărtată* în sensul că ar putea să vină de la câteva străzi mai încolo, să zicem. *Îndepărtarea* comportă același înțeles ca cel de mai sus, anume acela al muzicii celeste, ce face legătura cu tainele universului. Polițistul nu aude nimic și-l împinge pe Molloy cu un pumn în spate. Replicile următoare reflectă punctul de interes maxim al fiecăruia: „Avansează, a spus. Ascultă, am spus.”

Muzica, lui Molloy, îi slăbește încordarea și îi înlătură surescitarea. Îl calmează și îi reduce aversitatea fizică și emoțională față de semenii, ceea ce pentru un solitar prin excelență, pentru un „hirsut, bolovănos și plin de toane”, precum personajul în cauză, e o realizare, orice s-ar spune. „Celălalt” încetează să mai devină un adversar, o siguranță, sau, în cel mai fericit caz, o posibilă amenințare. Contemporanii săi, cum îi numește la un moment dat, sunt plini de ei, răutăcioși, bicisnici, „bastards”. Precauțiile, aici, mai mult decât binevenite, sunt chiar necesare. Molloy adesea se referă la ei ca la o hoardă lipsită de finețe. Un zid de neîncredere îi desparte, o magmă lipicioasă de spionări reciproce îi unește. Or, în acest extaz, Molloy „simte” (dar nu și vede) întorcându-se înspre el chipuri „vesele și liniștite”.

În acest acord participativ toată umanitatea e prezentă („fețe de bărbați, de femei, de copii” – enumerarea e aproape școlărească, însă cu atât mai sublimă). Muzica celestă îl integrează așadar pe Molloy în pacea calmului și a contemplării purificatoare. El se dedică cu satisfacție acestei „clipe de aur”, de parcă ar fi fost „un altul”. (*Molloy*, p. 21)



## CE? NIMIC (WATT, KNOTT ȘI WITTGENSTEIN)

„Moștenirea” iudeo-creștină: trei direcții critice. *Naught is more real than nothing*. Experiența *nimicului* la personajul Watt.

\*\*

S-a vorbit mult, mult prea mult, despre totala lipsă de speranță din opera lui Samuel Beckett. Premisa discuției se află, firește, în poziționarea față de problematica credinței. Cu privire la aceasta trebuie totuși să ne încredem în propria lui declarație: „I have no religious feeling. Once I had a religious emotion. It was at my first Communion. No more.”<sup>107</sup> Și, ca lucrurile să fie și mai ambigue, notăm și referința la creștinism ca instrumentar mitologic<sup>108</sup>, precum și răspunsul lui Beckett la întrebarea: „Cum te-ai descrie mai bine, ca un creștin, evreu sau ateu? Cu nici unul.”<sup>109</sup>

Studiul *Samuel Beckett and The Idea of God* (1997), semnat de Mary Bryden detectează cu o debordantă precizie referințele religioase din opera lui Beckett. În ce privește problematica credinței care se conturează în opera lui, reținem existența a două direcții critice. Una din ele subliniază repudierea și subminarea, tocmai prin referințele religioase, lui Dumnezeu. Conform acestei interpretări critice, Dumnezeu e parte a unui vast program parodic, sardonice, fără nicio legătură cu Dumnezeul cel viu. În *trilogie* putem citi la un moment dat: „Eu singur sunt om iar tot restul divin” (*Nenumitul*, p. 311). Formula instituie, din această perspectivă, o ironică (falsă?) victimizare. Perfecțiunea omului e potență prin perfecțiunea lui Hristos-Dumnezeu, dar aici, iată, e o separare, *eu singur și tot restul*. Dumnezeu e absent prin neprezentare.

Aceasta ar fi o primă linie critică reprezentată, printre alții, de critici ca Hersh Zeifman. În acest sens citește el aluziile și referințele biblice la prooroci, sfinți, psalmi, rugăciuni și penitențe cu care opera

---

<sup>107</sup> *Interview with Beckett* by Tom Driver în *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, edited by Lawrence Graver & Raymond Federman, 2005, p. 244.

<sup>108</sup> „Christianity is a mythology with which I am perfectly familiar.” V. Colin Duckworth, *Angels of Darkness: dramatic effect in Samuel Beckett with special reference to Eugène Ionesco*, p. 18.

<sup>109</sup> James Knowlson, *Op. cit.*, p. 298.

lui Beckett e impregnată.<sup>110</sup> Mai nuanțată e poziția lui John Pilling care introduce o melancolică reținere: „Beckett e un mistic fără Dumnezeu.”<sup>111</sup> După părerea lui, peisajul teologal e folosit doar pentru ca lipsa divinității să apară cu atât mai ridicolă. Dar și mai amară, adaugă Pilling. Cine știe, poate că replica lui Vladimir, „Toată viața m-am comparat cu el [cu Isus]” face parte din repertoriul derutant pe care, constant, Beckett ni-l livrează. În același timp însă s-ar putea să recomande calea unei veritabile *imitatio Christi*.

Apoi, altă școală critică oferă referințelor teologice beckettienne o interpretare mai favorabilă. Colin Duckworth, de exemplu, ajunge la concluzia că Beckett „neagă constant existența lui Dumnezeu, deși este obsedat de el.”<sup>112</sup> Dacă despre primele scrieri beckettenie, Lance St. Jones Butler spune că includ destule elemente blasfemiatoare, în cele ulterioare, el întuște o solemnitate care nu are deloc de-a face cu ironia sau tonul sardonice și zeflemitor. Chiar asemuiește cadrul teologal, așa cum apare el la Beckett, cu un „spațiu crud, dureros, unde speranța și mântuirea sunt oferite într-un mod care, dacă ar fi adevărat, ar copleși lumea lui Beckett cu o bucurie sfâșietoare.”<sup>113</sup> Sandra Wynands, Shira Wolosky sau Ludovic Janvier, au la rândul lor, poziții asemănătoare.

Un caz ce merită detaliat e cel al lui Jean Onimus. De pildă, el nu este de acord cu așa-zisa repudiere a creștinismului. Într-adevăr, Beckett, spune Onimus,

„deconcertează creștinii – care admit că omul este făcut după chipul lui Dumnezeu – dar care refuză să se recunoască în larvele înămolite, în vagabonzii senili și brutele nemiloase.”<sup>114</sup>

Această poziție presupune nici mai mult nici mai puțin decât asumarea virtuților creștine. Când creatura, sau făptura beckettiană – nu un om, ci un deșeu într-o pubelă care delirează printre râsete și

---

<sup>110</sup> V. Hersh Zeifman, *Religious Imagery in the Plays of Samuel Beckett*, în *Samuel Beckett: A Collection of Criticism*, ed. Ruby Cohn, McGraw-Hill, 1975, pp. 85–94.

<sup>111</sup> John Pilling, *The Intellectual and Cultural Background to Beckett* în *Samuel Beckett*, Routledge and Kegan Paul, 1976, p. 138.

<sup>112</sup> Colin Duckworth, *Op. cit.*, p. 133.

<sup>113</sup> Lance St. John, Butler, ‘A Mythology with which I am perfectly familiar’: *Samuel Beckett and the Absence of God*, în *Irish Writers and Religion*, Gerrards Cross, 1992, pp. 169–184.

<sup>114</sup> Jean Onimus, ‘Beckett’, Paris, 1968, apud. Mary Bryden, *Beckett and religion*, în *Palgrave Advances in Samuel Beckett studies*, edited by Lois Oppenheim, Palgrave Macmillan, 2004, p. 161.

urlete – când această creatură așadar, pierde totul (sau se pierde), „ea totuși vorbește”. Îi rămâne Cuvântul, spune Onimus.

În schimb, Spyridoula Athanasapoulou-Kypriou propune o dimensiune a responsabilității cititorului în evaluarea referințelor teologice beckettiene.<sup>115</sup>

\*\*

Beckett, în scrisoarea din 1967 adresată lui Sighle Kennedy indică, ca punct de plecare pentru studierea operei sale, o situație de neînviat adaugă el, două maxime: pomenita *Ubi nihil valet, ibi nihil velis* și *Nimic nu-i mai real decât nimicul*. Despre prima maximă am vorbit deja. Acum să ne îndreptăm atenția asupra celei de-a doua.

În romanul *Watt* personajul omonim trăiește experiența *nimicului* în „peisajul sufletesc” al existenței sale. Cum în casa domnului Knott nu se întâmplă nimic, Watt îndeplinind aici rolul unui îngrijitor, chestionarea semnificației propriiei vieți îi apare ca urgentă. „Dar ce era cu această căutare a semnificației?” (*Watt*, p. 247) se întreabă personajul. În engleză întrebarea conține termenul *meaning* (*Watt*, Faber & Faber, p. 84) care acoperă un sens mai larg de... semnificații, incluzându-le și pe acelea de *scop*, *sens*, *înțeles* sau *rost*. După scena din sala de muzică în care cei doi Gall, tată și fiu, au acordat pianul, Watt se întreabă, așadar, iertați barbarismul, care-i *meaningu*?. Episodul are loc în casa domnului Knott. E de reținut deci ecoul onomasticii personajelor (What? Not/Ce? Nimic). Concluzia la această problemă e redată după cum urmează:

„Ce l-a tulburat pe Watt în acest incident cu Gall tatăl și fiul (...) nu era atât că el nu știa ce se întâmplase, fiindcă nu îi păsa ce se întâmplase, cât că nu se întâmplase nimic, că se întâmplase un lucru care era nimic, cu cea mai mare limpezime formală, și că tot continua să se întâmple, în mintea lui, presupunea el, deși el nu știa exact ce însemna asta (...). Da, Watt nu putea accepta (...) că se întâmplase nimicul, cu toată limpezimea și tăria a ceva, (...).”

(*Watt*, p. 246)

---

<sup>115</sup> V. Spyridoula Athanasapoulou-Kypriou, ‘Samuel Beckett’s Use of the Bible and the Responsibility of the Reader’, în *Theology and Literature: Rethinking Reader Responsibility*, edit. Gaye Ortiz and Clara Joseph, Palgrave Macmillan Press, 2006, pp. 63-72.

Personajul înrăutățește *starea de lucruri atomară*, cum ar fi spus Wittgenstein, prin aceea că transformă (prin limbaj) o situație în care *nimic* nu se întâmplă într-una în care *nimicul se întâmplă*. Sigur, poate fi vorba doar de o simplă ajustare de sintaxă. Însă rectificarea gramaticală, în sensul în care ne-a avertizat autorul *Tractatului*, poate juca feste. Propozițiile (sau enunțurile) trebuie să respecte *sintaxa logică* – singura menită să dezvăluie „acea relație internă de reprezentare care există între limbaj și lume.”<sup>116</sup>

Personajele beckettiene *suferă* de perturbări lexicale (ce-ar putea fi puse în cărca lui Joyce), dar cu un surplus de analiză ontologică a structurii limbajului. Watt, bunăoară, are o predispoziție către perturbări de acest fel: „Watt vorbea și fără să-i prea pese de gramatică, de sintaxă.” (*Watt*, p. 315). Clasificările acestor perturbări/permutări sunt redede amănunțit în roman. Mai sunt și episoadele din *Cum e* unde apar frecvent formulări ca „pic-uri și resturi de gramatică” sau „minuscule ejaculări gramaticale.”

E de remarcant însă că citirea romanului *Cum e* nu e *ghidată* de raporturi sintactice explicite. În el nu găsim semne de punctuație și, sub raport stilistic, romanul comprimă grupuri de cuvinte (critica franceză le-a numit *versete*) al căror sens e redat de juxtapuneri. Un exemplu de citire posibilă al însăilării de cuvinte beckettiene ne este oferit chiar la începutul romanului, în al doilea paragraf: „voce întâi afară cuacua din toate părțile”. Aici la fel de bine putem avea secvența „voce întâi afară/cuacua/din toate părțile” cât și „voce/întâi afară/cuacua din toate părțile”. Naratorul își declină fără regrete competențele sale în a desemna printr-un limbaj anume *realitatea* lumii:

„but no preference no searching not even for a language meet for me meet for here no more searching”

(*How it is*, p. 38)

„dar fără preferințe fără căutări nici măcar a unei limbi potrivite mie potrivite pentru aici gata cu căutatul”

(trad. m.)

Am ales varianta englezească a citatului pentru că ni se pare mai abundentă în semnificații. După cum se știe, chiar Beckett și-a tradus propriul roman scris în franceză. Drept urmare, e greu de spus

---

<sup>116</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, București, Humanitas, 2001, p. 96.

dacă varianta englezească e chiar o traducere în sensul consacrat al termenului sau putem vorbi de o (re)scriere autonomă.<sup>117</sup> În primul rând, să observăm omofonia dintre *meet* și *meat*. Astfel, în tradiția complicării secvențiale de care aminteam mai sus, am putem citi fragmentul în cauză într-o cu totul altă cheie, anume: „ (...) limbaj carne pentru mine/carne pentru-aici”.

În roman se vorbește și se detaliază abundant despre „sac”, „conserve”, „rezerve”, într-un cuvânt despre „merinde”, adică de supraviețuirea materială a celor două personaje care se târăsc în noroi. Dar supraviețuirea e posibilă, iată, și prin limbaj. Dar cum să exiști cu un limbaj care se dovedește o hrană („carne”) mult prea nesățioasă pentru satisfacerea apetențelor lui a *fi*? Limbajul e, în același timp, dezabuzat și prețuit. În *Cum e* tot ce poate spera naratorul/martorul târâitului prin noroi al lui Pim și Bom să spună/consemneze, sunt câteva „frânturi de-abia audibile”. Varianta franceză consemnează „des bribes”, respectiv „bits and scraps” cea englezească. Formula apare obsesiv pe parcursul romanului, prevenindu-ne asupra euforicelor pretenții cum că limbajul ar putea *reprézenta* lumea. Or, știm de la Wittgenstein că *lumea* (înțeleasă ca totalitate a faptelor ca stări de lucruri reale, nu doar posibile) doar se *arată* în limbaj, limbajul neputând-o însă *reprézenta*.

Descrierea lumii nefiind, așadar, nicidecum apanajul limbajului, tot ce putem face e să ne mulțumim cu „fărămituri”, *resturi* și *pic-uri*. Credibile sau, dimpotrivă, susceptibile de falsitate, *bits and scraps* sunt singurele de care mai dispune naratorul din *Cum e* (și nu numai) în a reda realitatea faptică a lumii.

---

<sup>117</sup> Pentru orice comparații cităm și originalul francez: „mais pas de préférence je ne cherche pas ni un langage à ma mesure à la mesure d'ici je ne cherche plus” (*Comment c'est*, Minuit, p. 13). Traducerea românească (Polirom, 2012) s-a făcut după ediția franceză.





## NEGHIABI, SFINȚI ȘI GOLIARZI

Alienare lingvistică – alienare ontologică. Neghiobia, urmă a sfințeniei. *Secvențele* lui Adam de St.-Victor și poezia goliardică: trasee beckettiene.

\*\*

Una din ficțiunile lui Borges, *Pierre Ménard, autor al lui Don Quijote* aduce în prim-plan figura unui poet simbolist, fictiv, de la începutul secolului al XX-lea. Ménard își propune să scrie romanul lui Miguel de Cervantes. Naratorul insistă în ideea că proiectul nu trebuie să fie confundat cu o simplă transcriere a originalului sau cu una din acele „re-interpretări de prost gust de genul Don Quijote pe Wall Street.” Și totuși, paginile pe care le scrie Ménard sunt, cuvânt cu cuvânt, identice cu cele ale lui Cervantes. Mai mult, naratorul declară că textul francezului este infinit mai bogat. Și, imediat, adaugă următoarea observație: „mai ambiguu, vor spune detractorii săi; dar ambiguitatea înseamnă bogăție.”<sup>118</sup> Situația celui care vorbește în, bunăoară, *Cum e*, dar și în *Nenumitul* (nu putem vorbi în aceste cazuri de un personaj anume, ci doar de o voce) aduce mult cu parabola borgesiană. Viziunea contrastantă a limbajului e consecința directă a imposibilității și în același timp a necesității (de)scrierii lumii. „Obligația de a exprima” – care în *Picturile eșecului* ne amintim că vine la pachet cu „lipsa oricărei puteri de a exprima” – proiectează o dualitate ce se regăsește în cele din urmă și în sfera existentului, a lui *a fi*: a sinelui, a Lumii, a Cuvântului. Logosul (Cuvântul) se proiectează pe axa perceptibilului. Investește cu realitate și în realitate, reîntregind ființa și curățind-o de jocurile ambivalentelor spectaculare.

Însă Malone precizează: „Nu voi mai spune eu”. Într-o primă fază naratorul din *Nenumitul* e mai blând cu sine („eu, despre care nu știu nimic.”), ca mai apoi să ajungă la o concluzie asemănătoare: „Și apoi basta cu scârba asta de persoana întâi, e totuși prea mult, nu e vorba de ea, îmi voi atrage necazuri.” (*Nenumitul*, p. 316, respectiv 358). Câtă vreme ființa nu este despuiață de pofta cu care vâlu

---

<sup>118</sup> Jorje Luis Borges, *Proză completă*, vol. 1, trad. și note de Irina Dogaru, Cristina Hăulică, Andrei Ionescu; cuv. înainte, tab. cronologic, prezentări și ed. îngrijită de Andrei Ionescu, Iași, Polirom, 2006, p. 397.

lumilor *posibile* o îmbie, ea va pribegi în continuare pe tărâmurile ambiguiului, rămânând neclară, nefinită, indistinctă. Și, în cele din urmă, *nediafană*, care nu e decât un alt termen pentru *improbabil*.

Dublețele, triplețele, în fine, mănunchiurile de anulări reciproce dintr-o scriere ca *Worstward Ho* nu au cum să treacă neobservate când vorbim de anxietatea pe care o produce anularea sau contestarea ființei:

„Longing that all go. Dim go. Void go. Longing go. Vain longing that vain longing go.”

(*Worstward Ho*, p. 121)

„Năzuința că trece totul. Că vagul trece. Că vidul trece. Că năzuința trece. Năzuința vană că vana năzuință trece.”

(trad. m.)

Dacă limitele limbajului apar ca niște spectre răzbunătoare ce amenință realitatea lumii – un aspect asupra căruia Wittgenstein ne atrăgea atenția atunci când afirma că „limitele limbajului meu semnifică limitele lumii mele.”<sup>119</sup> – se impune o corelare între aceste limite și alienarea lingvistică ca semn distinctiv al stranieții sinelui, o temă recurentă la Beckett. Formula din prima parte a trilogiei „orice limbaj e o abatere de la limbaj” (*Molloy*, p. 120) e descendenta unor propoziții pe care le găsim în *Tractatus*.<sup>120</sup> Oricum, rectificarea de sintaxă wattiană (chiar dacă și wittgensteiniană sau nu) induce o prezență fantomatică ce se insinuează cât se poate de real în experiența vieții înseși. Alienării lingvistice îi corespunde o alienare ontologică, (deși raportul de cauzalitate este invers) și unde apariția *nimicului* care se întâmplă constituie un prejudiciu major către ființei. Personajul Pozzo din *Așteptând pe Godot* ne transmite o viziune asupra lumii bazată pe *nimic*. Acest *nimic* scoate în evidență lipsa „meaning”-ului despre care făcea vorbire Watt. Declarația lui Pozzo poate fi citită ca o lucidă expresie nihilistă:

„(...) într-o bună zi ne-am născut, într-o bună zi o să murim, în aceeași bună zi, în aceeași clipă, nu-ți ajunge? Femeile nasc călare pe-un mormânt, ziua strălucește-o clipă, apoi se face iar noapte.”

(*Așteptând pe Godot*, p. 87)

---

<sup>119</sup> Ludwig Wittgenstein, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>120</sup> Propozițiile 5.632 și următoarea. („Subiectul nu aparține lumii, ci este o limită a lumii.”, respectiv „Unde, oare, în lume este de găsit un subiect metafizic?/Tu spui că lucrurile stau aici exact în același fel ca și cu ochiul și cu timpul vizual. Dar, în realitate, ochiul *nu* îl vezi.)

Pe de altă parte, *nimicul* poate prilejui beatitudini magnifice, precum atestă în atâtea rânduri naratorii epici și personajele dramatice. „Ceva mai bun decât nimicul? Există așa ceva?” exclamă Clov în *Sfârșit de partidă*.

\*\*

Beckett, după cum se știe, a renunțat să mai scrie în engleză odată cu părăsirea definitivă a Irlandei. „În franceză pot să lansez înțepături delicate, dar în engleză exagerez” va spune, în *Vis cu femei frumoase și nu prea*, personajul Shuah Belacqua, un alter ego al lui Beckett (*Vis...*, p. 463).

Perioada '46-'51 e o perioadă prolifică în care a scris capodoperele în franceză *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*, *En attendant Godot*, *Mercier et Camier*, *Nouvelles et Textes pour rien*. Va reveni la limba maternă, dar, rareori, cu ocazia unor piese de teatru pentru radio sau televiziune scrise în anii '70. Excepție face și capodopera *Worstward Ho*, scrisă în anii '80.

E de amintit, bineînțeles, și acel răspuns memorabil pe care Beckett îl oferă ca motiv pentru alegerea sa de a scrie în limba franceză: „pour faire remarquer moi”. O glumă tipic beckettiană în spiritul normalian. „Pour faire remarquer moi” e, după cum se poate *remarca*, o deturnare gramaticală. E ca și cum un scriitor a cărui limbă non-nativă ar fi româna, la întrebarea de ce a ales să scrie în această limbă, ar răspunde „ca să în evidență ies” sau „ca remarc să pe mine”. Desigur, echivalența traducerii e mai mult sau mai puțin exagerat pocită, dar spiritul ei rămâne același: o greșeală voită, o deturnare asumată. Un eșec, cu alte cuvinte. Ei bine, cum am arătat deja, știm că eșecul e parte integrantă a esteticii beckettiene. Un pasaj din romanul *Molloy* dezvăluie o corespondență etică a acestei alegeri estetice. În acest sens găsim ca nu întâmplătoare o declarație a personajului din romanul amintit. Citim, la p. 75 a ediției Minuit din 1982 următoarele: „Mais ce n'est pas la peine que je prolonge le récit de cette tranche de *ma, mon, de mon existence*, car elle n'a pas de signification, à mon sens” (it. n.). Expresia în italice e intraductibilă în română. *Existența (existence)* fiind un substantiv feminin, ar trebui precedat de pronumele *ma*, dar cum începe cu o vocală, se folosește pronumele posesiv *mon*. Traducerile românești diferă doar cu o literă: *din vi...*, *din existența mea* (ediția din 1990, p. 80), respectiv

*din via..., din existența mea* (2010, p. 57). Iar traducerea englezească, „but it's useless to drag out this chapter of *my, how shall I say, my existence*” (it. n., *Three novels*, p. 52) credem că se îndepărtează și mai mult de sensul original. Atât în engleză, cât și în română, expresia pare mai degrabă o ezitare, nicidecum o greșeală (și de data aceasta voită, o abilă punere în scenă a falsei prostii). Formularea, în franceză, primește statutul de *neghiobie*, o strategie pe care naratorul o aplică deseori pentru a pune sub semnul întrebării nu doar limbajul, ci întreaga realitate înțeleasă ca evidență de necontestat. Or, Molloy, ca și Moran, contestă totul. Cât de aproape sunt aceste două portrete de atitudinea etico-religioasă pe care Matei Călinescu i-o atribuie personajului său, Zacharias Lichter! Acesta din urmă vorbește despre o „crimă a elucidării” care odată comisă ar pecetlui sfârșitul deopotrivă al rațiunii iscoditoare cât și al inimii (în)crezătoare:

„Actul de cunoaștere autentică sfârșește întotdeauna în paradox și în mister. Numai cei care au prezumția *știutului* pot să-și închipuie că, în domeniul autenticității, deci al spiritualului, «a cunoaște» înseamnă «a elucida». Căci «a elucida» e totuna cu «a distruge».<sup>121</sup>

Evenimentele de tip deturnare, perturbatoare ale consensului să le numim, au loc pe fundalul neghiobiilor puse în scenă de actanții lui Beckett. Ele sunt întotdeauna comice, de un comic grav totuși, din care țâșnește uluirea și perplexitatea, ca în acest pasaj de exemplu:

„Actele, mi-a spus, am știut-o o clipă mai târziu. Dar nu, am spus, nu. Actele! a strigat. A, actele mele. Or, singura hârtie pe care o purtam cu mine era bucata asta de ziar, ca să mă șterg, înțelegeți, când mă duc pân'afară. O, nu spun că mă șterg de fiecare dată când mă duc pân'afară, dar îmi place să fiu în stare s-o fac, dacă e cazul.”

(*Molloy*, p. 20)

Într-o scrisoare (18 oct. 1932) Beckett se autodescrie ca „un indecent în anterior preocupat de integritate chiar și în poezie.” Personajul Belacqua Shuah este interpelat de Mandarin astfel: „josnic michiduță protestant al bisericii de jos cu pretenții înalte, fluturând vechiul testament ăla al tău și dând cu tifla la tot ce nu poți avea.”

---

<sup>121</sup> Matei Călinescu, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, București, Humanitas, 2016, p. 63.

(*Vis...*, p. 496). Inocența și neadaptarea personajelor beckettiene acompaniază asaltul către cunoaștere, și, în cele din urmă, provoacă o *scuturare* a conștiinței. Ca acel apel la un ultim strop de umanitate invocat de Molloy – cu care și-ar putea imagina viața ca având un sens: „să cunosc, dar ce, legile conștiinței poate, ale conștiinței mele.” (*Molloy*, p. 13).

Deseori, Molloy se autocaracterizează ca fiind un „neghiob”. Franțuzescul *con* și englezescul *fool* (cu derivatele lor *connerie*, *conard*, *foolish*, *foolishness*) completează panopticul descrierilor personajului și al comportamentului său. Nu trebuie însă să le confundăm cu *prost* sau *nebun*, în sens literal.

\*\*

O sursă valoroasă pentru tehnica scriiturii lui Beckett credem că au constituit-o scrierile unui călugăr victorin din sec. XII. Prea puțin comentate în legătură cu scrierile beckettiene, o vom face noi.

Despre Molloy știm deja că nu are nici ocupație, nici domiciliu stabil. O spune explicit chiar el: informația o găsim în episodul interogatoriului la care e supus de comisar. Același lucru se spune în romanul *Vis...* despre un anume Adam de la abația Saint-Victor din Paris. Personajul a existat în realitate. Or, e cel puțin curios că Beckett afirmă despre acest călugăr că „e fără adresă fixă și ocupație.” (*Vis...*, p. 564). Chiar dacă informațiile cu privire la datele nașterii și morții sale sunt incerte (și chiar ale naționalității sale), rămâne totuși fără de tăgadă faptul că s-a alăturat comunității monahale în 1130 și că de atunci și-a petrecut restul vieții între zidurile abației. Fidel legământului sihăstresc (*ama nesciri et pro nihilo reputari*, adică, într-o traducere liberă, *iubesc să fiu ignorat și să fiu privit ca lipsit de valoare*), pe lângă reputația de a-și fi trăit viața în liniște și austeritate, rugăciune și studiu, e cunoscut și pentru compunerea câtorva *secvențe* importante.

Secvențele sunt acele adăugiri derivate din tropi (versuri cu acompaniament muzical exclusiv vocal) ce serveau ca introduceri sau interpolări în textul liturgic propriu-zis. Ritul răsăritean păstrează termenul de *tropar* (din gr. τροπος, *tropos*, adică manieră muzicală sau melodie), în timp ce, în tradiția apuseană capătă forma cântului gregorian. Practica troparelor devine general acceptată în sec VII-IX, în special, în mănăstiri și abații, chiar dacă, fiind folosite în exces, au

fost descurajate la un moment dat de Biserică. În cadrul mănăstirilor funcționau adevărate conservatoare de muzică unde se compunea muzică religioasă. Adam de la Saint-Victor, o abateie importantă din împrejurimile Parisului (pe fundamentul căreia se va ridica ulterior celebra Universitate) era responsabil de corul comunității clericale victorine. Beckett, în *Vis...*, se referă explicit la o *secvență* anume compusă de Adam de Saint-Victor intitulată *Qui procedis ab utroque*. Adiționalul în *Pentecoste* arată că a fost compusă pentru liturghia din duminica Cincizecimii (sau a Pogorârii Sf. Duh).

În această secvență, precum și în altele două, *Mundo renovatio* și *Profitentes unitatem*, este surprinsă doctrina lui *filioque*, doctrina despre trinitate care admite că Duhul Sfânt purcede atât de la Tatăl, cât și de la Fiul.<sup>122</sup> Primul care a fixat această doctrină în biserica apuseană a fost Sf. Augustin în tratatul *De trinitas*. Iar *Qui procedis ab utroque* chiar asta înseamnă: „cel ce purcede din amândoi”.

Ce e important să reținem dincolo de aspectele teologice e autonomia *secvenței* ca gen literar. Derivată din muzica religioasă, a atins perfecțiunea odată cu opera lui Adam de la St.-Victor, iar în secolul al XIII-lea s-a stabilit ca formă poetică de sine stătătoare. Cunoaște o decadentă până în sec. XVI, cantitatea crescând în defavoarea calității. Apoi, treptat, ea cade în uitare, odată cu atitudinea disprețuitoare a modernității care discreditează aproape instinctiv orice vine din medieval (literatură sau știință). Să ne gândim numai la grosolănia unei formule ca *dark ages*. Desuetudinea aparentă a unei forme clasice, cum e *secvența*, e respinsă în favoarea unor acolade jucăușe zgomotoase și multicolore, care, dacă n-ar fi gratuite, nici nu ne-ar zgâria prea mult urechile, înceteșă văzul sau schimonosi simțirea.

Să ne uităm apoi la vasta platitudine a mai nou improvizațiilor din jocurile audiofile ale zelatorilor zborului. Desigur, există excepții unde autenticitatea artistică trimite la ceea ce am putea numi *detenta mare*, care nu poate fi *mare* decât desprinzându-se de contingent și

---

<sup>122</sup> Problema lui *filioque* a fost una din principalele cauze ale schismei din 1054 dintre biserica răsăriteană și cea apuseană. În învățătura ortodoxă există același raport egal de ființialitate între ipostasurile trinității, însă avem o opoziție de cauzalitate: e acceptă pogorârea Sf. Duh doar de la Dumnezeu-Tatăl. Amintim aici de formula cu care creștinii se închinău în primele secole ale bisercii primare: Slavă Tatălui, *prin* Fiul, *în* Duhul Sfânt.

țintind spre immanent. *Detenta mare* se află în opoziție cu *detenta mică*. Cea din urmă însă tinde să facă regula, agățându-se de „inovații” de moment sau de ideologii așa-zis salvatoare. Astfel, venerăm o pretinsă nouă, veșnic nouă (post)modernitate ce își întinde, uneori frivol, alteori *sumbro-sobru*, dar cu o inegalabilă scăpărare turbată și-o imensă poftă de sclipiciuri noroioase, tentaculele păcălelilor artistice.

Scrutând încercările artistice din categoria caracterizată de *detenta mică*, am putea exclama asemenea cronicarului: nu sunt altceva decât „delir imaginar, o formă de ebrietate onirică gratuită, care se pot constitui cel mult într-un exercițiu psihanalitic.”<sup>123</sup>

Să luăm, de pildă, un gen muzical clasic, ce datează de câteva milenii: *raag* din cultura indiană, atât cea din varianta nordică, numită și hindustană, cât și cea carnatică, din sud. Improvizațiile jazzistice din *raag*, mai ales cele încadrate în părțile numite *alap* și *bandish* deconcerțează printr-un amplu dramatism ce se bazează pe o virtuozitate ce nu e ornamentație flască sau coloristică nervoasă (specifică mai cu seamă producțiilor occidentale).<sup>124</sup> Virtuozitatea unui interpret de *raag* excelează obligatoriu nu ca o retorică a preamăririi de sine – ce duce, inevitabil, în fundătura sentimentalismului, ceea ce e de neconceput în orice act artistic, muzical sau de alt fel – ci se angajează într-un urcuș spiritual favorizat doar de proximitatea transcendentului.

Beckett ne amintește, prin Adam de Saint-Victor, de strălucita tradiție literară a *secvenței*. Desigur, cum se întâmplă adesea la Beckett, aducerea-aminte, fie ea a unui sfânt, mistic, sau doctrină teologică, e însoțită de șfichiuieli zdravene și de admonestări subtile. Într-o dezbatere de azi pe tema dovezilor existenței lui Dumnezeu cineva ar putea întreba, și încă cu cea mai bună credință: de unde atâtea detalii cu privire la, să zicem, schema lui Pseudo-Dionsie Areopagitul despre ierarhiile cerești? Pe aceeași linie argumentativă, în romanul *Vis...*, călugărul victorin care scria despre problema lui *filioque*, așadar cel care aducea detalii dacă Sf. Duh pogoară de la o

---

<sup>123</sup> V. articolul semnat de Vasile Chira, publicat în 25 martie 2021, disponibil aici: [www.adevarul.ro/cultura/carti/literatura-onto--transliteratura-1\\_605cd8b05163ec42714a54fo/index.html](http://www.adevarul.ro/cultura/carti/literatura-onto--transliteratura-1_605cd8b05163ec42714a54fo/index.html)

<sup>124</sup> Se impune o notă aici: suntem departe de a discredita sau lăuda un gen sau altul, căci, nu-i așa, există pe lumea asta și *Mercy, mercy, mercy*, compoziția lui Joe Zawinul dar și „India’s got talents”, fabrica de entertainment zurliu.



persoană sau două, este numit „nemilosul Editor de Știri” (*Vis...*, p. 564). Iar în alt roman, Bekett amintește de o scriere papală, de data asta scutind de orice ironii pe autorul ei, în care se tratează pe larg despre problema sufletului fetusului uman. În *De Synodo Diocesana* (1763) semnat de Papa Benedict al XIV-lea, se admite că un fetus de sex masculin își dobândește o *anima*, adică e însuflețit de Creator, la 40 de zile după procreare, în timp ce un fetus de sex feminin în jurul zilei a 80-a. Cu alte cuvinte, reluând întrebarea de mai sus: de ce își permit unii (a se citi Dionisie, Adam, Benedict etc.) să vorbească în termeni categorici despre lucruri a căror existență nu o pot dovedi în mod rațional și care să fie mai presus de orice dubiu? (formula lui *beyond all reasonable doubt* care e adoptată în sistemul judiciar).

Romanul *Vis cu femei frumoase și nu prea* se pare că este scrierea cu cele mai multe aluzii la mistici și învățăturile lor. Un fragment din acest roman ne reamintește că în fața paradoxului credinței Beckett se poziționează cu circumspecție și alertă maximă. Expresia pe care o citează la un moment dat „*Credo quia absurdum, ut intelligam*” (p. 441) e un citat compus. Prima parte *credo quia absurdum* (cred pentru că este absurd) îi aparține lui Tertullian, iar *credo ut intelligam* (cred ca să înțeleg) Sfântului Augustin. Scepticismul lui Beckett e contrar, totuși, fideismului lui Tertulian care afirma în *De Carne Christi*:

„Crucifixus est dei filius: non pudet, quia pudendum est. Et mortuus est dei filius: prorsus credibile est, quia ineptum est. Et sepultus resurrexit: certum est, quia impossibile.”<sup>125</sup>

Fiul lui Dumnezeu a fost crucificat. Nu este o rușine, pentru că într-adevăr, este rușinos. Și, de asemenea, a murit. Este pe deplin credibil, pentru că este ridicol. Și a înviat din morți. Este sigur, pentru că este imposibil.

(trad. m.)

Există, în *Vis...* precum și în alte scrieri epice sau dramatice, numeroase pasaje în care se ia în derâdere această propensiune (sau atragere) către cele înalte: este credință oarbă sau pur și simplu o amăgire sofisticată, o extremă a imaginabilului, așa cum, de pildă,

---

<sup>125</sup> Tertullian's Treatise on the Incarnation, *De Carne Christi*, edited with an introduction, translation and commentary by Ernest Evans, S.P.C.K., Holy Trinity Church, London, 1956, p. 18.

susține Thomas Metzinger?<sup>126</sup> Cu toate acestea, chiar Părinții Bisericii insistau asupra faptului că revelația (însuși Hristos, cel de-al doilea ipostas în iconomia trinității) nu are cum să nu apară ca suspectă în ochii rațiunii.

Dacă vine vorba să se indice izvoarele cunoașterii, ne închinăm rațiunii fără să clipim (era să spun fără să gândim). Credința, în schimb, întâmpină greutăți în a fi acceptată în rolul de hrănitoare (sau născătoare) a cunoașterii. Însă raportul dintre rațiune și credință nu a fost totdeauna contondent și caracterizat de animozitate. Opoziția dintre ele e de dată mai recentă. Papa Ioan Paul al II-lea în enciclica *Fides et ratio* (*Credință și rațiune*) din 1998, se referă și la aspectele unui raport dintre cele două favorabile contemplării adevărului. Odată, însă, ce rațiunea a fost descentrată de la credință, rolul filosofiei (inclusă inițial în domeniul teologic, adică al discursului rațional despre Dumnezeu) a devenit marginal, în sensul că ea s-a adaptat diferitelor domenii ale cunoașterii umane, în dauna aflării înțelepciunii – atât teoretice, cât și practice. O altă consecință a separării dintre *fides* și *ratio*, remarca Papa Ioan Paul al II-lea e că s-au instituit forme ale umanismului ateu (atât de minuțios detaliat de Henri de Lubac). Un întreg ev al suspiciunii poate fi reperat odată cu radicalizarea pozițiilor raționaliste. În cele din urmă, rațiunea a devenit un instrument pentru promovarea exclusivă a sferei utilitariste a vieții. Întrebările care sondează scopul și sensul vieții rămân periferice și „învechite”. La punctul 46 al enciclicii papale putem citi:

„Ca urmare a crizei raționalismului, ceea ce a apărut în cele din urmă a fost nihilismul. Ca filosofie a nimicului, are o anumită atracție pentru oamenii timpului nostru. Adepții săi susțin că, anume, căutarea este un scop în sine, fără nicio speranță sau posibilitate de a atinge vreodată Adevărul. În interpretarea nihilistă, viața nu este decât un prilej de senzații și experiențe în care efemerul ocupă un loc de cinste. Nihilismul se află la rădăcina mentalității larg răspândite care susține că nu ar trebui să se mai ia

---

<sup>126</sup> De conștiință, spune autorul indicat, ar beneficia și mamiferele, „într-o măsură mai mică sau mai mare”. Fan declarat al conștiinței artificiale și supporter înflăcărat al posibilității construirii mașinilor-eu postbiotice. Metzinger zdruncină conceptul de *sine*: „nu există un lucru, o entitate indivizibilă, care să fie *noi*, nici în creier, nici în vreun alt plan metafizic din afara acestei lumi.” (V. Thomas Metzinger, *Tumulul eului: știința minții și mitul sinelui*, trad. de Cristina Jinga, Humanitas, 2015, p. 13.)

un angajament definitiv, pentru că totul este trecător și provizoriu.”<sup>127</sup>

Desființarea granițelor dintre credință și rațiune marchează evident și începutul crizei lor, judecata lor reciprocă. În acest context cred că ar trebui să ne apropiem de bijuteriile lexicale (și de sens) pe care ni le oferă *secvențele* lui Adam de Saint-Victor. Ele cultivă, stilistic vorbind, paradoxul. Iar Beckett, alt maestru al paradoxului, nu se putea să rămână indiferent bogăției și generozității acestei lecții. Secvențele lui Adam sunt impregnate de simbolism și alegorii. Într-un imn închinat Sf. Duh poetul-călugăr folosește pe lângă termenii consacrați ca lumină, medicament, și pe cel de condiment ceresc: „Tu lumen es et unguentum,/tu cæleste condimentum,/atque ditans elementum/virtute mysterii.” (*Tu es lumen*).

Sau, iată câteva versuri din deja pomenitul poem din *Vis...* unde credința, dragostea pentru frumos, se împletesc într-o viziune clară a Sf. Duh, viziune care apelează în tehnica ei descriptivă la termenii paradoxali consacrați (imobilitate permanentă dar care se mișcă; separat, dar împreună etc). Totul culminează cu un sentiment de uimire (umilință, mulțumire) ce însoțește contemplarea lui Dumnezeu – lumina care curăță sufletul de rugina păcatelor:

„Amor patris filiique, par amborum et utrique compar et consimilis: cuncta reple, cuncta foves, astra regis, cælum moves, permanens immobilis.	Lumen carum, lumen clarum, internarum tenebrarum effugas caliginem. Per te mundi sunt mundati tu peccatum, tu peccati destruis rubiginem.
---	--

Te docente nil obscurum,  
te præsentè nil impurum;  
sub tua præsentia  
gloriatur mens iucunda,  
per te laeta, per te munda  
gaudet conscientia:”

(*Qui procedis ab utroque*)

Nu doar Beckett a recunoscut valoarea literară a scrierilor călugărului victorin. Și alți *oameni de litere* i-au apreciat scrierile, ca de pildă Remy de Gourmont sau Baudelaire. Amândoi au fost ferme-

---

<sup>127</sup> [www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/encyclicals/documents/hf\\_jp-ii\\_enc\\_14091998\\_fides-et-ratio.html](http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html)

cați de muzicalitatea ritmului și de ușurința cu care curgeau versurile acestei latine mistice.<sup>128</sup>

E apreciată ca adevărată teza care susține că așa-numita poezie a goliarzilor și-a avut sursa de inspirație în *secvențe*. În secolele XII-XIII a avut loc o „revărsare” a absolvenților universităților (din Franța, Anglia, Italia, palatinatele din valea Rinului) în marile orașe. Bine școliți, cu o pregătire teologică solidă, goliarzii erau de fapt din rândurile celor care renunțau să mai frecventeze cursurile sau dintre cei care rămâneau fără parohie. Sau dintre cei fără vocație, pur și simplu. Profitau de înalta lor formație literară pentru a se putea întreține în peregrinările lor dintr-un oraș în altul. Vagabondau scriind versuri la comandă. În unele ocazii, se acompaniau cu muzică. Unii dintre ei jonglau.

Mediul lor predilect de desfășurare era taverna, deși unii dintre ei își găseau protectori la curți mai rafinate. Goliarzii, acești veșnic studenți rătăcitori, au început așadar să-și cânte „troparele” adaptându-se mediului urban, mai vulgar și decăzut totuși, în comparație cu austeritatea chiliilor lor (de studiu și rugăciune). În același timp denunțau într-o manieră satirică și neregulile din interiorul universităților sau al mănăstirilor. Erau pe placul publicului larg, ca să spunem așa. Adesea recurgeau la parodii pe teme religioase, și, nu de puține ori, își băteau joc de cele sfinte, după cum demonstrează acest poem de tinerețe atribuit unui oarecare Abélard:

„Ușuratic azi ca ieri,  
Zburd pe căi deșarte  
De virtuți uit, ca să am  
Doar de vicii parte.  
N-am de mântuire chef,  
De plăcere foarte!  
Iar de suflet o să am  
Grijă după moarte!”<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> V. Étienne Gilson, *Filozofia în evul mediu. De la începuturile patristice până la sfârșitul secolului al XIV-lea*, traducere de Ileana Stănescu, Humanitas, 1995, p. 316.

<sup>129</sup> Cântec goliard în trad. lui Romulus Vulpescu

\*\*

În *Așteptând pe Godot* avem câteva indicii subtile care ne-ar îndreptăți să ne gândim la cei doi vagabonzi ca la doi poeți goliarzi. Sau cel puțin la unul dintre ei, anume la Estragon. La un moment dat are loc următorul dialog între cei doi:

„Vladimir: Ar trebui să te faci poet.

Estragon: Am fost. (Arătând înspre zdrențele lui.) Nu se vede?”

(*Așteptând pe Godot*, p. 10)

Iar la începutul părții a doua, Vladimir *se produce* cu un cântec în versuri al cărui ritm sprintar amintește de sonoritatea ritmică a secvenței.

„Un câine vrea să fure  
Cârnatul din dulap  
Dar șefu' îl croiește  
Cu polonicu-n cap.  
Iar ceilalți câini la groapă  
Îl cară în sicriu  
Și-i pun la cap o cruce  
Și peste cruce scriu:  
Un câine vrea să fure  
Cârnatul din dulap  
Dar șefu' îl croiește  
Cu polonicu-n cap.  
Iar ceilalți câini la groapă  
Îl cară în sicriu (...)”

(*Așteptând pe Godot*, p. 54)

Același cântec (de data asta în proză) e prezent și în trilogie (*Nenumitul*, p. 397). Apelativul cu care Băiatul i se adresează lui Vladimir („Domnul Albert”) pare o reverență în cinstea aceleiași poet goliard Abélard.

Apoi, mai există numele unui personaj, Gaber, care apare în partea a doua a romanului *Molloy*. În franceza veche *gaber* are o largă răspândire semantică. Poate însemna *a se da mare*, *a exagera*, în sensul de „a lăuda prea mult”, dar și *a glumi* sau chiar *a ridiculiza*. Desigur nu e o coincidență numele personajului cu acest *gaber* (sau *gabar* în occitană, de unde se pare că provine). Într-adevăr, în timpul vizitei sale, Gaber exagerează: trânteste poarta, se „repede” la Moran și îi rupe părăluțele atât de dragi lui. În același timp, e și ridicol cu geanta lui de mesager/intermediar în care își ține aproape întot-

deaua un deget când o închide. De regulă, se pierde în comentarii și considerații cu care beneficiarul informațiilor nu are ce face. În sfârșit, Gaber se *dă mare* în fața lui Moran, atunci când se laudă că aproape l-a refuzat pe patronul lui, un oarecare Youdi (în arabă, yahuudy يهودي însemnând „evreu”, aluzie poate la Isus). Figura lui aduce mult cu aceea a personajului Osric, cel de care Hamlet își bate joc împreună cu Horațio. Amândoi, Gaber și Osric, îndeplinesc rolul ingrat de mesager, cal de bătaie al înțepăturilor ironice, dar și purtător de însemne oficiale ale autorității.

În general, deși putem nota câteva excepții notabile, goliarii nu aveau pretențiile de sensibilitate ale truverilor și trubadurilor de mai târziu (care apar pe scena istoriei două secole după goliarii). Iubirea curteană cântată, de pildă, de minnesăngeri în creațiile lor, era disprețuită de poeții tavernelor, care înțelegeau mult mai carnal sentimentul iubirii, precum aceste versuri licențioase din arealul galician o demonstrează:

„Nu mă fute pe podea  
Că nu îs cățeaua ta  
Coiful tău îi ca de piatră  
Și îmi rupe pizda toată.”

Versurile sunt dintr-un cântec popular numit *follim follam*. Beckett le citează în romanul *Vis cu femei frumoase și nu prea* (p. 81). Franchețea goliarilor se situează la antipodul delicatității acelei *fin'amor* specifică artei truverilor. Primii deșănțau iubirea, ceilalți o înălțau. *Follim follam* e de fapt un dialog în care cei doi participanți la actul erotic își aruncă *măscări* și aluzii porcoase:

Ea: „Esos huevos que tú tienes No te los pienso tocar Que a mí me gustan muy frescos Y los tuyos huelen mal.”	El: „En tu puerta me cagué Pensando que me querías Y ahora que ya no me quieres Dame la mierda que es mía.”
--	--

Ale tale ouă hâde Nici nu vreau să le ating. De îs moi eu prind a râde Da ale tale put de-ncing.	La ușa ta-s căcat pe mine. (Mă iubește, nu mă iubește...) Dar acum că văd că nu Pune mâna si adu-mi-l!
---	---

(trad. m)

Arta poetului goliard nu insistă pe relația spirituală a celor doi amanți. Conduita erotică este reglată de pulsațiile sexuale a căror revărsare nu este îndiguită de sacralizarea și rafinamentul la care

râvnesc trubadurii și truverii. Asaltul hedonist cucerește citadela pudorii în larmă senzuală și-n urale dezinvolve. Însă se poate foarte bine ca această situație (literară) să ne amintească de a noastră contemporaneitate. De multe ori verva, vâna poetică a unei *sub-culturi* (hip-hop, să dăm doar un exemplu) surclasează în chip misterios microasele miorlăituri ale falselor înălțări poetice.

## CHIETIȘTII ȘI ECLESIASTUL

*non che la speme...* Chietismul în trilogia beckettiană. *Pater noster* chietist. Excomunicarea viermilor și citarea șobolanilor din Autun la tribunal. Schopenhauer, „negarea voinței de a trăi” și însemnările *germane* beckettienne. *Omnia vanitas*.

\*\*

În introducerea cursurilor sale de la Collège de France, Michel Foucault aduce în prim-plan noțiunea de *epimeleia heautou*, pe nedrept neglijată în favoarea mai cunoscutei *gnôthi seautou*: cunoaște-te pe tine însuți. *Epimeneia heautou* ar fi echivalent cu preocuparea de sine (fără implicațiile negative ale atitudinilor egoiste pe care termenul le-a căpătat în modernitate) ci, așa cum formula latină *cura sui* o are, adică de *îngrijire a sinelui*.

Cu o tradiție milenară (inaugurată de Platon în *Alcibiade* și care urcă, cinci secole după Christos, până la scrierile unui Gygorie de Nyssa) imperativul grijii de sine nu îl exclude pe cel al cunoașterii de sine. Dimpotrivă, îl încorporează într-un ansamblu mult mai vast ce cuprinde practici și exerciții specifice. Etimologia lui *epimeleisthai* (a te îngriji) trimite la *meletan* (a te antrena) *meletai* însemnând antrenamentele, exercițiile. Prin urmare, termenul „*epimeleisthai*, mai mult decât o atitudine a spiritului, desemnează o anumită formă de activitate, activitate vigilentă, continuă, aplicată și reglementată.”<sup>130</sup> Legătura subiectului/persoanei cu adevărul implică nu doar o înclinație teoretică înspre cunoaștere. Ea asumă, prin scrutarea propriei ființe, dublată de *practicarea* adevărului, schimbarea minții, *metanoia*.

În contextul analizei relației dintre subiectivitate și adevăr, aplicabilă lumii contemporane, Foucault observă că raportul dintre cele două s-a inversat. Dacă în trecut, subiectul/persoana nu se simțea calificată pentru *adevăr* și avea nevoie de o *cale* spre acesta, detectabil în practicile lui *epimeleisthai* – detașarea de lume, despățimirea, asceza, prezente în diverse școli ale filosofiei antichității sau în spiritualitatea creștină, și care, toate conlucrau înspre un adevăr care corespundea întru totul exigențelor aspirațiilor lui, un

<sup>130</sup> Michel Foucault, *Hermeneutica subiectului. Cursuri la Collège de France (1981-1982)*, trad. de Bogdan Ghiu, Iași, Polirom, 2004, p. 90.



adevăr, așadar, izbăvitor, – în schimb, în modernitate și post-modernitate subiectul se simte capabil, îndreptățit să ocolească *calea*, și, mai ales, să pună adevărul între paranteze.<sup>131</sup>

O practică a detașării de sine a constituit-o și chietismul. Putem vorbi, în cazul lui Beckett, de un interes de-a lungul întregii sale vieți față de acest curent mistic ce s-a manifestat preponderent în tradiția creștină apuseană. Dacă ar fi să ne luăm după etimologia cuvântului (din latinescul *quietus* – liniște, calm, nemișcător) și isihăștii athoniți erau contemplativi care cultivau chietismul (în greacă, *isihia* tocmai asta înseamnă, tăcere, liniște, pace sufletească). Doar că unele deosebiri asupra cărora nu vom insista aici, fac imposibilă această apropiere.

Chietismul a jucat un rol important, atât în viziunea estetică a lui Beckett, cât și în viața lui personală. Semnalăm, pentru început, un prim amănunt traductologic ce dă măsura atenției pe care autorul i-a acordat-o.

Într-un episod din *trilogie* Molloy vorbește de testiculele sale. (p. 36). Acum, spune el, „se odihnesc”, dovadă a faptului că nu mai poate trage niciun folos de pe urma acestor „frați de neghiobii” („there was nothing more to be squeezed, not a drop.”). Originalul francez însă nu conține ce s-a adăugat ulterior în varianta engleză: „So that *non che la speme il desiderio* (...)” (*Three novels*, p. 32, traducere Patrick Bowles/Samuel Beckett).

Adăugirea italiană e un vers din Leopardi din același poem *A se stesso* (*Către sine însuși*):

„Ben sento,  
In noi di cari inganni,  
Non che la speme, il desiderio è spento.”

---

<sup>131</sup> La sfârșitul cursului din 29 februarie 1982, Foucault invocă monologul lui Faust din prima parte a tragediei lui Goethe, episodul *Noaptea*, afirmând despre acesta: „Ei bine, cred că avem aici cea din urmă formulare nostalgică a unei cunoașteri bazate pe spiritualitate, care dispare odată cu Aufklärung, și salutul trist adresat nașterii unei cunoașteri bazate pe cunoștințe.” (M. Foucault, *Op. cit.*, p. 299). Acest lucru se realizează, desigur, în contextul conflictului dintre rațiune și credință, explicabil pe fondul schimbării paradigmei adevărului, odată cu avântul pozitivismului. *Rațiunea care suspectează* va fi modelul fidel al depășirii religiei. (V. Nicolae Turcan, *Începutul suspiciunii: Kant, Hegel & Feuerbach. Despre religie și filosofie*, Cluj-Napoca, Eikon, 2011, p. 11.)

care s-ar putea traduce aproximativ: „Percep clar: în mine nu doar speranța iluziilor dragi, ci și dorința se stinge.” Versiunea românească fiind o traducere după cea franceză, evident că nu pomenește nici ea despre acest *non che la speme...* Însă amănuntul e important: renunțarea la dorință indică o aspirație către o stare de ataraxie, ceea ce nu este prea departe de beatitudine. Desigur, poate fi și un simptom al unei melancolii bolnăvicioase. În acest caz lipsa de dorință, inactivitatea, contrar dobândirii păcii interioare, poate conduce spre solipsism, însingurare și în cele din urmă spre disperare. Beckett avertizează foarte clar asupra acestei probleme. Într-o scrisoare adresată verișoarei sale, Sonny, el își amintește de un „ciudat cvadrupe” de la ferma ei, un cal mai exact, despre care are următoarele remarci: „Mă bucur că își păstrează seninătatea. (...). În același timp, îmi produce o stare de anxietate care constă în aceea că foarte chietista viață pe care o duce l-ar putea face într-o bună zi să se arunce de pe o stâncă în mare, la fel cum au făcut porcii din Biblie.” (*The Letters of Samuel Beckett*, pp. 180-181). Aluzia e foarte clară, anume la pasajul din Evanghelia după Luca unde se relatează întâlnirea dintre Isus și un posedat. Mântuitorul scoate demonii din el care, mai apoi, intră într-o turmă de porci („Și turma s-a repezit de pe râpă în lac și s-a înecat.” – *Luca*, 8:33).

Alăturarea „seninătății” și „disperării” pare cel puțin bizară, la prima vedere. „Foarte chietista viață” însă le poate inspira pe ambele. De altfel, ea reflectă starea de spirit a lui Beckett din acei ani, atitudine care s-a reflectat și în opțiunile estetice. Însemnările din perioada călătoriei în Germania (*însemnările germane*) dezvăluie cât de mult se străduia Beckett să suporte pur și simplu viața. La 7 martie 1937 notează că nu are alte dorințe decât vechile ambiții referitoare la „fragilele obișnuințe nedureroase: acelea de a te trezi, a te îmbrăca, a te mișca, a mânca, a te dezbrăca, a merge la culcare.” Anterior acestei date, la începutul anului (8 ianuarie) se declara profund lezat și frustrat, în același timp, de a fi nevoit să suporte suferințele fizice cauzate de un chist rectal. Nu reușește să-l țină pe Dumnezeu în afara *afacerii* și, în aceeași intervenție din jurnal, adaugă într-o notă comică: „Preferințele lui Dumnezeu să se împlinească”. Iar o zi mai apoi (9 ianuarie 1937): „Facă-se voia Lui.” La toate aceste disfuncții fiziologice se adaugă și suferințele emoționale. În Berlin notează că nu are nici un gând, nu simte nici o emoție, exceptând vechiul sentiment înverșunat de ură, suspiciune, inutilitate și hădoșenie care

îi provoacă o stare de „apatie” și „melancolie”. Coincidență sau nu, din aceleași pagini ale *însemnărilor germane* aflăm și de planul unui proiect literar, abandonat în cele din urmă, cu titlul *Jurnalul unui melancolic*. Ca o încununare a dereglărilor, rămâne conștiința a ceea ce va urma, (p)resentimentele „vechilor” înclăștări sufletești: „Nimic acum și nimic înainte. Ba da, îmbătrânire și urâtenie. Nimic din trecut. Ba da, durere și remușcări.” (13 martie 1937).

Faptul că Beckett în acei ani tumultuoși a fost nevoit să se confrunte, atât cu tensiuni psihologice, cât și cu tulburări fiziologice a avut o consecință cât se poate de evidentă asupra scrisului său. Estetica sa, după cum am văzut până acum, profund impulsionată de „fidelitatea față de eșec”, s-a conturat și în cadrul unui chietism de factură laică. La 2 februarie 1937, notează că „unica speranță” ce i-a rămas este aceea „de a transforma aceste dereglări profunde în literatură.”<sup>132</sup>

Chietistii, ca orice contemplativi care urmăreau anihilarea propriei voințe, o dizolvare în esența ultimă a realității divine, propovăduiau o golire de gânduri laolaltă cu o totală eliberare de orice dorință a nevoilor trupului. Unirea contemplativă cu Dumnezeu se realizează prin extaz și, în acest sens, se poate vorbi de o componentă mistică a chietismului.

Inevitabil, orice depistare de ordin istoric a chietismului trebuie să înceapă cu Miguel de Molinos (1628-1696), un preot spaniol a cărui lucrare *Ghidul spiritual* a dat mult de furcă autorităților bisericești. Propoziția 93 din această lucrare menționează următoarele:

„Qué dichosa será tu alma y qué bien empleada estará si se entra dentro y se está en su nada, (...) sin advertir lo que hace, si está recogida o no, si le va bien o mal, si obra o no obra, sin mirar ni cuidar ni atender a cosa de sensibilidad.”<sup>133</sup>

Cât de fericit va fi sufletul tău și cât de mult folos va trage dacă se va retrage în el însuși și va rămâne acolo, în propriul neant, (...) fără să observe ce face, dacă este ridicat [în extaz] sau nu, dacă îi merge bine sau rău, dacă este activ sau nu. El nu trebuie să se uite la nimic, nici să-i pese de lucrurile sensibile [din lumea aceasta].

(trad. m.)

---

<sup>132</sup> Mark Nixon, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, London: Continuum, 2011, p. 58.

<sup>133</sup> Miguel de Molinos, *Guía espiritual*, Ediciones Epopoiteia, Madrid, 2020, p. 63.

Molinos și-a câștigat adepți în special din rândurile clericilor din Italia și Franța, pe lângă, bineînțeles, a celor din Spania. Conduita lor consta în pasivitatea extremă. De aceea se consideră că orice efort de reîntregire cu Dumnezeu e destinat eșecului. Prin actul resemnării totale, urmând calea tăcerii (prin rugăciunea ce oferă diferite stadii de curățire mentală) numai atunci, spune Molinos, sufletul va fi înălțat la o stare de echilibru și nemișcare în care nu va fi perturbat de nimic din exterior, putând astfel percepe adierile divine resimțite în actul contemplării:

„Has de ir a la oración a entregarte del todo en las divinas manos con perfecta resignación, haciendo un acto de fe, creyendo estás en la divina presencia, quedándote después en aquel santo ocio, con quietud, silencio y sosiego.” (p. 62)

Trebuie să mergi la rugăciune pentru a te da cu totul în mâinile divine cu un soi de renunțare desăvârșită. Trebuie să rămâi în credință, încredințat că ești în prezența dumnezeiască. Apoi, după ce această sfântă odihnă trece, trebuie să rămâi în liniște, tăcere și calm.

(trad. m.)

Atitudinea chietistă se complică odată cu discutarea celor nouă trepte pe care sufletul trebuie să le urce pentru a fi în starea mistică de contemplare a lui Dumnezeu. După Molinos, treapta a treia pe această scară a urcușului (*scala perfectionis*) are particularitatea alungării oricărei frici. Este denumită și treapta „încrederii”:

„Está el alma tan embebida en el amor divino y queda tan resignada en el divino beneplácito que, si supiese era voluntad del Altísimo, se iría de muy buena gana al infierno.” (p. 144)

Sufletul este atât de pătruns de iubire divină și rămâne atât de resemnat la dispoziția/bunăvoința divină, încât, dacă ar ști că este voia Celui Prea Înalt, s-ar duce de bunăvoie în iad.

(trad. m.)

Îndemnul către pasivitatea extremă, așa cum este ea definită în propoziția de mai sus, nu avea cum să nu apară suspect. La fel, doctrina anihilării sinelui, în care se regăsesc ecouri ale înțelepciunilor orientale, ale celei budiste, în special. Ultima treaptă care este pomenită în *Ghid* vorbește despre un „neant” în care se petrece

uniunea mistică. Astfel, „sufletul care vrea să ajungă la perfecțiune”, spune Molinos,

„comienza a mortificar sus pasiones; luego, con la divina ayuda, pasa al estado de la nada, donde se desprecia, se aborrece a sí misma y se profunda, conociendo que es nada, que puede nada y que vale nada.” (p. 155.)

„începe să-și mortifice pasiunile. Apoi, cu ajutorul divin, trece în starea de neant, unde se disprețuiește și se detestă pe sine însuși. Însă el se adâncește și mai mult în această stare, știind că este *nimic*, că nu poate face nimic și că nu valorează nimic.

(trad. m.)

Cu toate că Molinos susținea că era doar continuatorul unei tradiții existente deja în mistica apuseană (argumentele sale invocau deseori autoritatea Sf. Tereza d'Ávila, a Sf. Bernard sau a Sf. Bonaventura), în cele din urmă, mișcarea chietistă a fost condamnată de autoritățile bisericești. Enciclica papală *Coelestis Pastor* a lui Inocențiu al XI-lea, din 28 august 1687, o declară drept erezie. Principala abatere de la învățătura și practica Sf. Părinți, așa cum le prezerva Biserica Catolică, privea dezinterseul față de acțiune, dezgustul față de faptă, pe care Molinos le propovăduia. „Jurămintele de a face ceva sunt impedimente în calea perfecțiunii” sau „Sufletul nu ar trebui să știe dacă progresa sau stă nemișcat. El ar trebui să rămână ca un corp neînsuflețit.” se află printre propozițiile catalogate drept erori (erezii) de oficiul apostolic de la Roma.

Popularitatea chietismului însă n-a putut fi eradicată complet. În mănăstiri erau abandonate practicile tradiționale, cum ar fi recitarea rozariilor, de pildă, sau a altor îndatoriri obștești în favoarea exclusivă a rugăciunii contemplative. Însă ea trebuie precedată de așa-numita *rugăciune meditativă*, care îl pregătea pe cel care se deda ei să intre în starea contemplativă. Trebuie spus că meditația în literatura monastică avea alt sens decât cel pe care timpurile noastre l-au impus. Modernitatea acceptă sinonime ca odihnă, relaxare, chiar o stare de visare. În literatura monahală, în schimb, *meditatio* se referea la un termen tehnic ce desemna un amestec între munca fizică și rugăciune. Giorgio Agamben, referindu-se la acest termen folosește o frumoasă comparație. *Meditatio*, spune el, este o „hibridi-

zare între timp și veșnicie.”<sup>134</sup> Cu alte cuvinte, între viața de aici și cea de dincolo. Regulile monastice impuneau, așadar, seturi clare comportamentale pe care chietștii le ocoleau și le respingeau. Pentru ei, așa cum am spus mai sus, avea prioritate exclusiv rugăciunea contemplativă.

Evelyn Underhill, o autoritate în domeniul cercetării fenomenului mistic creștin apusean, face o distincție clară între adevărații mistici și chietști. Principiul resemnării, al inacțiunii nu e văzut cu ochi buni de către cercetătoarea britanică. Concluzia logică a pasivității totale subminează nu doar orice formă organizată de viață religioasă, ci și dezvoltarea unei vieți interioare. Underhill este cât se poate de clară: numește chietismul o „perversiune morbidă” a misticismului. Diferența dintre un mistic și un chietist, spune ea, este ca „diferența dintre liniștea tensionată a sportivului și pasivitatea flască, fără vlagă a leneșului, care e nici mai mult, nici mai puțin, decât un *leneș* – deși pare aurolat de trăiri mistice.”<sup>135</sup> Trebuie să recunoaștem, un diagnostic cât se poate de crunt. Dar care ar putea explica, cel puțin în parte, succesul chietismului și feroarea cu care a fost adoptat nu doar de către clerici, dar și de către laici. În Franța, Madame Guyon (1648-1717) propovăduia învățăminte similare cu ale preotului spaniol Molinos. Ajunge sub protecția arhiepiscopului de Cambrai, François Fénelon, fapt care îi atrage antipatia episcopului Bossuet, despre care se spune că era ostil oricărei forme de misticism. Influența lui Bossuet era imensă, drept pentru care pozițiile chietiste ale lui Guyon nu rămân nepedepsite. E încarcerată timp de 18 ani.

Aminteam, când evocam figura lui Molinos, de câteva dintre propozițiile incriminate de tribunalul papal. Printre cele 47 de propoziții asupra cărora s-a abătut condamnarea de erezie se află, la punctul 7, și aceasta: Un suflet nu trebuie să ia în considerare, nici răsplata, nici pedeapsa, nici paradisul, nici iadul, nici moartea și nici eternitatea.<sup>136</sup> Un ecou al acestor afirmații îl găsim în rugăciunea lui Moran din *trilogie*. După ce se întoarce din misiunea în care a suferit „mari transformări lăuntrice” (*Molloy*, p. 168) are o preocupare „stranie” de a rezolva câteva probleme de ordin teologic. După care își

---

<sup>134</sup> Giorgio Agamben, *The Highest Poverty: Monastic Rules and Form-of-Life*, translated by Adam Kotsko, Stanford University Press, 2013, p. 26.

<sup>135</sup> Evelyn Underhill, *Mysticism; A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness*, Dover Publications, New York, 2002, p. 349.

<sup>136</sup> <https://www.papalencyclicals.net/innoc11/i11coel.htm>

recită nostimul *Tatăl Nostru* chietist, din care este amintit doar începutul:

„Tatăl nostru care nu ești în ceruri nici pe pământ nici în infern, nu vreau nici nu doresc să se sfințească numele tău, tu singur știi care ți-e voia. Etc. Mijlocul și sfârșitul sunt foarte nostime.”

(Molloy, p. 172)

Nu se poate afirma că așa-zisa rugăciune debordează de pietate. Ba chiar se poate distinge o radicală răceală, o respingere a divinității în stilul binecunoscut parodico-burlesc. Ne putem închipui, prin urmare, de blasfemiile din mijloc și sfârșit. Însă premisa de la care se pornește într-un asemenea raționament (că rugăciunea e creația literară a lui Beckett) e falsă, după cum Andy Wimbush ne arată strălucit într-un studiu dedicat temei. Ce spune Moran e o transcriere cuvânt cu cuvânt dintr-o carte scrisă de nimeni altul decât de de La Bruyère. *Dialogues sur le quiétisme*, publicată postum în 1699, e o culegere de nouă dialoguri ce urmăresc relația duhovnicească dintre un fiu și părintele lui spiritual (chietist). În cel de-al cincilea dialog e redat un *Tatăl Nostru* reformulat astfel încât, după părerea duhovnicului, ar conduce, fără îndoială, toate sufletele în „desăvârșitul abandon”, țelul doctrinei chietiste. Iată rugăciunea îmbunătățită:

„Tatăl nostru care nu ești în ceruri nici pe pământ nici în infern, care ești prezent peste tot, nu vreau nici nu doresc să se sfințească numele tău, tu singur știi care ți-e voia. Dacă vrei ca ceva să fie, va fi, fie că eu vreau sau nu, fie că doresc sau nu. Dacă va veni sau nu împărăția ta, pentru mine e totuna. Nu-ți cer să fie pe pământ precum în cer. Așa va fi, indiferent ce aș face. Nu pot decât să mă resemnez voii tale. Pâinea noastră cea de toate zilele dă-ne-o nouă astăzi, sau nu ne-o da. Nici nu vreau să n-o am, nici să rămân fără ea. La fel, dacă-mi ierți greșelile după cum eu le iert greșiților mei, asta e bine și îmbucurător. Dar dacă nu mi le ierți și mă vei pedepsi la caznele veșnice, cu atât mai bine și îmbucurător, de vreme ce asta ți-e voia. În sfârșit, Dumnezeu meu, sunt prea abandonat vouinței tale ca să-ți cer să mă ferești de ispite și de rău.”<sup>137</sup>

Veridicitatea rugăciunii e mai mult decât discutabilă. De la Bruyère era implicat în parti-pris-urile vremii sale ce priveau

---

<sup>137</sup> Jean de la Bruyère, *Dialogues sur le quiétisme*, apud. Andy Wimbush, *Still: Samuel Beckett's Quietism*, ibidem-Verlag, Stuttgart, 2020, p. 120-121 (trad. m.).

disputele teologice din interiorul Bisericii Catolice franceze. În plus, era prietenul episcopului Bossuet, care nu-i prea avea la inimă pe Molinos, Guyon și *gașca chietistă*. Scrierea lui, așadar, are un ton pronunțat satiric, iar scopul era să-i discrediteze. Cel mai probabil că a ironizat chietismul atribuind personajului său din *Dialogues* o rugăciune confuză și plină de contradicții. Asta dacă nu punem la socoteală și ereziile din ea.

Beckett ar fi aflat de mai sus pomenita rugăciune din o a doua sursă. În apartamentul său din Paris, a fost găsită după moartea sa și o anume *Curiosités théologiques*, o compilație de bizarerii pe teme religioase editată de Pierre Gustav Brunet pe la 1861. Aici rugăciunea chietistă apare integral, așa că probabilitatea ca mijlocul și sfârșitul rugăciunii omise în roman să fi fost cunoscute e destul de mare. Tot din culegerea lui Brunet se pare că ar fi luat Beckett, parțial, *curiozitățile* teologice expuse de Moran. Printre ele se regăsesc teoriile lui John Craig (1663-1731), de pildă, sau autocrucificările unui oarecare Mattio Lovat din Veneția (care au fost două, în 1803 și 1805). E prezent și Sf. Roch (1295-1327) despre care Jacobus de Voragine, în colecția sa de hagiografii medievale, ne spune că nu a supt de la sânul mamei miercurea și vinerea, exact în zilele de post. Excomunicarea animalelor din secolul al XVI-lea e și ea prezentă ca „problemă teologică”. Subiectul e abordat încă dintr-un roman anterior. Un anume Spiro, editor al lunarului catolic *Cruz*, lansează un concurs cu premii pentru cititori pe tema „afuriseniei și anatimizării țiparilor din Como, limacșilor din Mâcon, lipitorilor din Laussane și șobolanilor din Lyon.” (*Watt*, p. 208). Aceste fapte au existat în realitate. În 1479, episcopul Benedict de Montferrand din Lausanne a afurisit țiparii din lacul Léman cu încuviințarea teologilor de la Universitatea din Heidelberg. Pe la 1540, șobolanii dintr-o întreagă provincie franceză au fost acuzați de infracțiunea distrugerii în mod intenționat și cu caracter criminal a recoltei de orz. Biroul eclezial din Autun a eliberat plângerea oficială și l-a însărcinat pe un anumit Bartholomew Chassenée ca avocat din oficiu. Și chiar i-a citat pe șobolani în calitate de inculpați să se prezinte la tribunal.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Cu tertipul avocatului ne aflăm în plin Urmuz sau Ionesco: el a respins cererea ca neînțemeiată. Argumentul lui era că, din moment ce *inculpații* erau împrăștiați pe o suprafață uriașă și își aveau domiciliul în atât de multe sate, o singură citație nu era suficientă pentru a-i înștiința pe toți. V.: [https://www.gutenberg.org/files/43286/43286-h/43286-h.htm#Page\\_24](https://www.gutenberg.org/files/43286/43286-h/43286-h.htm#Page_24)



Sursa acestor informații pare a fi, așa cum a arătat Mary Bryden, cartea lui Edmund Evans, *The Criminal Prosecution and Capital Punishment of Animals*, publicată la Londra în 1906. Că Beckett le citează indirect prin intermediul personajului său pare să fie o amendare a superstițiilor medievale de tipul: un șobolan mănâncă din sfânta împărtașanie. Aceasta înseamnă că a ingerat trupul lui Cristos? Chiar superstițiile moderne nu sunt departe de această gândire schematizată, fapt ce face deliciul detractorilor anti-religioși. Beckett, prin atingerea acestui subiect al excomunicării animalelor induce, fie o operație de diminuare a fervorii religioase, fie un atac direct și necruțător la adresa Bisericii (sau, cel puțin, a deciziilor, a practicilor sale controversate de-a lungul istoriei).

În sfârșit, la punctul 13 pe agenda lui Moran apare întrebarea „Ce învârtea Dumnezeu înainte de creație?” Aici personajul se pare că ia partea maniheiștilor care credeau într-o pre-materialitate a lumii. Pretindeau că lumea este eternă, nu are un început și un sfârșit și respingeau, prin urmare, ideea unei creații *ex nihilo*. Într-o povestire din *Mai mult ciupituri decât lovituri* întâlnim aceeași suspiciune:

„Cea mai simplă cale, când motivele oricărei fapte sunt considerate atât de subliminale încât sfidează orice expresie, este să numești acea faptă *ex nihilo* și cu asta basta.”

(*Mai mult ciupituri decât lovituri*, p. 111)

Un răspuns la întrebarea lui Moran îl putem găsi la Sf. Augustin, care fusese un manihean înainte de convertire. În *De civitate Dei* el răspunde acestei obiecții. De asemenea, anterior, în *Confesiuni* dedică un întreg capitol problemei esenței sau naturii timpului. Beckett le cunoștea fără îndoială. În scrisori se referă adeseori la cele două lucrări. Cei care pun această întrebare, spune Sf. Augustin, rămân tributari unei logicități istoriciste: „Înainte să fi creat cerul și pământul [toată lumea creată], Dumnezeu nu a făcut nimic. Căci, dacă ar fi făcut ceva, ce ar fi putut face altceva decât un lucru creat? (...) nu a existat nici un fel de lucru creat înainte de a fi existat Creația!<sup>139</sup>

Sf. Augustin situează, deci, nașterea timpului odată cu Creația. Merge și mai departe, afirmând că timpul nici nu ar exista, fiind doar

---

<sup>139</sup> Sfântul Augustin, *Confesiuni*, ediție bilingvă, traducere din limba latină, introducere, note și comentarii, tabel cronologic și indice de Eugen Munteanu, Humanitas, București, 2018, p. 555.

un construct al percepției minții (atenția care reflectă prezentul, așa cum memoria activează trecutul și anticiparea viitorul). Întrebării lui Moran, *ce făcea Dumnezeu...*, sau, mai exact, uneia de felul acesteia, despre care Augustin spune că este agresivă, menită să încuie, s-ar putea da un răspuns în glumă: „Pregătea gheena pentru cei care scrutează prea îndeaproape tainele divine!” deși, am văzut, el nu recomandă o tratare altfel decât serioasă.

\*\*

Se presupune că sursa chietismului lui Beckett a fost Schopenhauer, pe care în anii '30, îl citea asiduu. Interesat deja de Leopardi, teoriile filosofului german îl seduc. Găsește în ele o „justificare intelectuală a nefericirii – cea mai mare din câte s-au încercat vreodată”, după cum i se destăinuie într-o scrisoare prietenului său, Thomas McGreevy (*Letters...*, 18 iulie 1930, p. 33). Schopenhauer oferă nenumărate motive pentru care nefericirea noastră își găsește justificarea. Conform metafizicii sale, esența lumii, „lucrul în sine” constitutiv lumii în care trăim și existăm, este voința – o acțiune fără sfârșit, nesupusă raționalității, de aceea, fără scop și fără limite. Ea se poate *particulariza* într-un anumit punct și într-un anumit loc, cum spune Schopenhauer, însă, ca principiu al lumii, ea rămâne în afara manifestării cauzale. Ceea ce o animă este „obiectitatea” sa, ca manifestare și oglindire a lumii. Voința naște dorință. Iar neîndeplinirea ei duce la suferință:

„Atâta timp cât conștiința noastră este sub imperiul voinței, atâta timp cât suntem aserviți impulsului dorinței, speranțelor și temerilor permanente pe care acesta le face să apară, atâta timp cât suntem supușii actului voinței, nu va exista pentru noi nici fericire durabilă, nici odihnă.”

(*Lumea ca voință și reprezentare*, pp. 333-334)

În ciuda pesimismului său, Schopenhauer oferă o viziune filosofică foarte aproape de propunerile pe care religiile monoteiste o oferă, adică salvarea și mântuirea. Raționamentul său este următorul: tripticul voință-dorință-suferință oferă necesitatea urmăririi (în plan moral) unei alegeri dintre, pe de-o parte, voința de a trăi, și a ne-voinței, pe de cealaltă. Prima, spune Schopenhauer, rămâne ancorată într-un prezent ce exultă doar fenomenele realității exterioare (o lume acoperită de vălul Mayei, vălul iluziei). A doua însă,

abdicarea voinței de a trăi, revelează posibilitatea unei existențe ce se sustrage suferinței pe care o implică insatisfacerea dorinței (tocmai prin stoparea stării *naturale* a omului, adică a dorinței). Renunțarea implică un caracter ascetic, pe care Schopenhauer îl atestă ca făcând parte din programul său filosofic. „Nicio filosofie”, afirmă el, „nu are dreptul de a trece sub tăcere subiectul chietismului și al ascetismului, căci tema lor este, în esență, identică cu aceea a oricărei metafizici și a oricărei morale.” (*Lumea ca voință și reprezentare*, p. 1729). Mai mult decât atât, declară că: „orice filosofie care (...) respinge acest mod de gândire și îi declară pe reprezentanții lui impostori și nesăbuiți este de fapt falsă.” (p. 1728). Printre „reprezentanți” îi găsim, la recomandarea lui, pe excomunicații Molinos, Madame Guyon, dar și pe autorii acceptați de Biserică, cum ar fi Pascal sau Châteaubriand.

Cu toate că se considera ateu, Schopenhauer se referă cu multă pietate la acele „suflete alese” cărora negarea voinței de a trăi le-a permis „eliberarea de sub imperiul vieții și al suferințelor ei”, o viață, așadar, despovărată de griji lumești și încununată de libertatea grațioasă a harului divin. Aici se referă la viața „atâtor sfinți, creștini, și încă mai mult hinduși, budiști, credincioșii altor religii.” (p. 629). Specifică atât creștinismului, cât și budismului, crede Schopenhauer, este forța liniștitoare, acel „chietiv” de unde provine resemnarea, renunțarea la voința „ce duce la pierzanie lumea întregă.” (p. 396).

În scrierile lui Beckett regăsim din plin acest sentiment de respingere a voinței de a trăi. Și, întocmai ca la maestrul său, speranța este detractată (însă, vom vedea, nu total). Ea e cauza nefericirii lumii noastre – cu al ei vâl al iluziilor nesfârșiat – lume din care suferința se hrănește ca dintr-un hoit ce se reînnoiește perpetuu. E destul să comparăm notele lui Beckett din *însemnările germane* cu un pasaj din Schopenhauer pentru a resimți măcar în parte influența filosofului asupra sa. În august 1936<sup>140</sup> el scrie:

„Sunt momente când vâlul speranței este în cele din urmă sfârșiat și ochii deodată eliberați văd lumea așa cum este, așa cum

---

<sup>140</sup> Însemnarea e anterioară călătoriei în Germania (octombrie 1936 – aprilie 1937). Face parte dintr-un carnețel în care Beckett voia să scrie tot ce ține de problematicile germane (începând de la vocabular, transcrieri, traduceri). Caietul, pe care Beckett îl ia în călătoria sa e scris în totalitate în germană și e intitulat de critică *Clare Street Notebook*. Titlul carnețelului vine cel mai probabil de la strada indicată, căci prima notă apare la 7 iulie 1936, în Dublin. Poate fi considerat un precursor al *însemnărilor germane*.

trebuie să fie. Dar vai, nu durează mult, revelația trece repede, ochii nu pot suporta decât foarte puțin timp această lumină nemiloasă. Membrana speranței crește din nou și se întoarce în lumea fenomenelor.

Speranța este cataracta spiritului. Ea nu poate fi înlăturată până ce nu se coace îndeajuns. Până ce nu putrezește. Nu orice cataractă însă se coace și cade. Astfel, multă lume își petrece mult timp (uneori chiar toată viața) în bezna speranței. Și dacă cataracta se poate vindeca pentru scurt timp, aproape întotdeauna se formează din nou, imediat. La fel ca speranța.<sup>141</sup>

Beckett nu face altceva decât să parafrazeze aici un pasaj din lucrarea lui Schopenhauer despre vălul Mayei, despre natura iremediabil de dureroasă a existenței într-o lume fără sens, în așteptarea înfricoșată a morții:

„Dar curând iluzia aparențelor ne înfășoară din nou, și din nou ele ne pun în mișcare voința; nu ne putem elibera. Speranța cu mrejele sale, prezentul cu farmecele sale înșelătoare, plăcerile cu atracțiile lor, bunăstarea de care ne bucurăm uneori în cuprinsul unei lumi în suferință, supusă hazardului și greșelii, toate aceste seducții ne trag înapoi și ne strâng și mai tare legăturile.”

(*Lumea ca voință și reprezentare*, p. 625)

Dar, bineînțeles, personajele beckettiene sunt prinse între două alegeri, niciuna pe deplin asumată: speranța zadarnică și abandonarea ei. Avem, deci, o dublă (im)posibilitate: de-a spera și de a renunța. *Ofensiva* literară beckettiană se petrece în cadrul acestei confuzii care invalidează orice alegere. Replica naratorului din *trilogie* e rostită cu o caldă luciditate ce suscită și mai mult impasul resimțit: „Nu există așadar speranță? Dar desigur că nu, ca să vezi ce idee. Ba da, poate puțină, dar care nu va fi de folos niciodată.” (*Nenumitul*, p. 383). Crucială pentru supraviețuire rămâne, până la urmă, pentru Schopenhauer, Beckett & Co., pasivitatea.

Un rafinat echilibru literar și estetic nu poate ascunde la nesfârșit o incongruență etică: ce e așa de greu până la urmă în a alege între speranță și contrariul ei, care e mortificarea? Motivele s-au expus deja. Pe lângă rezervele pe care acești maestri ai negării voinței de a trăi le-au prezentat – ce țintesc, cum am văzut, eliberarea sufletului de sub vălul iluziilor – se iscă și un întreg efect dramatic. Anume acela al neputinței funciare ce împiedică alegerea noastră să

---

<sup>141</sup> Mark Nixon, *Op. cit.*, p. 170.

se manifeste plenar, nedisimulativ și neacordându-și reveniri dubitative de genul *azi așa, mâine altfel*. Indiscutabil, pledoaria pentru buna cumpănire (cumpătare), pentru uneori prelungi reflexii încetinitoare ale acțiunii, (contrariul lui *Vrem fapte, nu vorbe*) e necesară condiției spiritului nostru. Însă atunci când se anulează ființa și miza e supraviețuirea în sensul ei adânc uman, cum ar spune Michael Meyer<sup>142</sup>, bogăția opțiunilor e piatra de moară atârnată de gâtul libertății. Imperativul alegerii (una singură) incomodează căldiceala bălțită a celor satisfăcuți de orice fel de *status quo*. Dă peste cap aplaudata *mortificare molâie* și aruncă-n derizoriu tumbalele cascadorilor trăirii dezintegrate. Poetul englez Shelley a fixat pentru totdeauna profilul psiho-teologic uman atunci când a compus poezia *E veșnică pe lume doar schimbarea*. Personaje literare celebre și-au adus aportul în această problematică, toate tragice, căci sentimentul tragic ține de conștiința împlinită a alegerii în condițiile incompatibilității ontologice cu orice fel de *status quo* (Hamlet, Prințul Constant, dramaturgia antică etc.). În același timp, orice pretenție stabilizatoare din adâncul ființei se poate destrăma sub auspiciile vacuității alegerii, oricare ar fi ea, de vreme ce cuvintele înțeleptului Solomon descriu efemeritatea și inutilitatea eforturilor noastre: „O, deșertăciune a deșertăciunilor, totul este deșertăciune!” (*Ecleziastul*, I, 2). Un pasaj din *Însemnările germane* datat august 1936 transmite aceeași temere în finalitatea prea bine știută a existenței:

„Vei rămâne exact în starea în care ai fost anterior, până când eu-ul tău va fi descompus în acele părți care-ți sunt atât de cunoscute. Într-adevăr, nu ar trebui să aștepți de la moarte altceva decât această separare, nimic mai bun, nimic mai rău.”<sup>143</sup>

De altfel, multe din textele scrise în anii '30 au la bază acest subtext din Cartea Eclesiastului. Tonul este dat chiar de fraza de început a romanului *Murphy*, „Soarele strălucea, neavând alternativă, asupra nimicului nou.” care trimite la unul din versetele textului scriptural: „Ceea ce a mai fost, aceea va mai fi, și ceea ce s-a întâmplat, se va mai petrece, căci nu este nimic nou sub soare.” (*Ecleziastul*, 1:9). Despre influența lui Leopardi și a poemului *A se stesso* asupra lui Beckett am mai amintit și e cazul s-o facem din nou,

---

<sup>142</sup> V. Michel Meyer, *Tragicul și comicul. Perspective asupra teatrului și istoriei sale*, Iași, Ed. Univ. „Al. I. Cuza”, 2006, p. 56.

<sup>143</sup> Mark Nixon, *Op. cit.*, p. 129

în discuția despre „deșertăciunea” invocată anterior. Iată despre ce e vorba:

„Omai disprezza  
Te, la natura, il brutto  
Poter che, ascoso, a comun danno impera,  
E l'infinita vanità del tutto.”<sup>144</sup>  
Disprețuiește-ți firea,  
Natură [a lucrurilor], hâdă  
Putere ce pe ascuns ne dai cu totul  
Ruinii și vanității nesfârșite!

(trad. m.)

În ultima strofă Leopardi vorbește de *vanità*, adică despre *vanitate*, răul care corupe lăuntric toate câte sunt pe lumea aceasta. Din *însemnarile germane* mai reținem și preocupările lui Beckett de a scrie o piesă de teatru inspirată din viața lui Samuel Johnson (1709-1784). Titlul piesei concepute (din nou, un proiect rămas neterminat) ar fi fost *Human Wishes*, o prescurtare a titlului unui poem de Johnson, *The Vanity of Human Wishes (Deșertăciunea dorințelor omului)*.<sup>145</sup> Din nou, termenul *vanitate* adâncește referința poetului englez (dar și a lui Beckett) la cuvintele Ecclesiastului. Și atrage atenția asupra temei deșertăciunii: „M-am uitat cu luare-aminte la tot ce se face sub soare”, spune regele Ierusalimului, „și iată: totul este deșertăciune și vânare de vânt.” (*Ecl.*, I,14). *Vanitatea* se însoțește cel mai bine cu *efemeritatea*. În pânzele olandeze și flamande din sec. XVI-XVII apar întotdeauna, printre cărți, pahare cu vin, șiraguri cu mărgelile ori pietre prețioase (ce simbolizează tentațiile lumii), și obiecte care îi amintesc privitorului de perspectiva lui *memento mori*: flori veștejite, clepsidre (timpul nemilos), cranii. Ele relevă caracterul trecător și iluzoriu al tuturor lucrurilor, fapt ce amintește de spusele Ecclesiastului: totul este deșertăciune (*omnia vanitas*). Semnele vieții și ale morții se intercalează aparent în dezordine, fără nicio legătură între ele, dar întregul decor, privit de departe, distribuie vizual răsrângeri concomitente înspre trecut, prezent și viitor.

De asemenea, frecvent în picturile de tip *vanitas* mai apare și balonul de săpun, metaforă a fragilității vieții. Pe o gravură a lui Hendrik Goltzius din 1594 este înfățișat un copil-îngerăș buclat cu

---

<sup>144</sup> Giacomo Leopardi, *Op. cit.*, p. 194.

<sup>145</sup> Scurtul fragment scenic se găsește în volumul *Disjecta* (pp. 144-156).

mâna stângă sprijinită de un craniu, iar cu cealaltă împrăștiind în văzduh baloane de săpun dintr-o scoică. În partea de jos, în centru, apare și o strofă de patru versuri cu titlul scris cu majuscule „Quis evadet?” (Cine va scăpa?):

Flos nouus, et verna fragrans argenteus aura  
Marcescit subito, perit, ali, peri tilla venustas.  
Sic et vita hominum iam nunc nascentibus, eheu,  
Instar abit bullæ vaniq elapse vaporis.

La fel cum unei flori înmiresmate-i piere al său parfum  
Și, veștejită, aura avut-odat' cândva îi cade-n drum,  
Așa-i și viața omului: doar ce născută-i și o ia la goană  
Ca un balon pierdut prin aer în zădărnice vană.

(trad. m.)

E curios că sensul cuvântului *vanitate* este exprimat aici cu termenul de *vaporis* (aburi) exact cum traducerea *deșertăciune* s-a făcut din ebraicul *hebel* care înseamnă literalmente *sufflare*, *respirație*, adică ceva trecător, care dispare ușor. Viața, la fel ca balonul de săpun, o ia încotro o duce vântul. De aceea, în gravura lui Goltzius e reprezentată și o urnă din care ies aburi (fum) ce împrăștie și sparg baloanele de săpun. De reținut că în arabă avem un termen asemănător pentru vanitate, mai puțin folosit: هباء منثوراً, (*habaa'n manthuuran*, scurgere sau praf suflat de vânt). Beckett exprimă în termeni echivalenți manifestarea trecătoare a existenței. Motivul *suflatului*, al *suflării* apare de mai multe ori în *Cum e*, de pildă, atunci când naratorul spune că „s-a terminat [viața] asta se stinge ca o lampă în care suflă” (p. 16). Sau, când același narator se referă la „viața de doi bani doar o adiere” (p. 80). În originalul francez avem „un souffle”. În schimb, Beckett preferă în traducerea sa în engleză „my life as nothing man a vapour” (*How it is*, p. 83, it. m.), ceea ce, din nou, trimite la *vaporis*, *vanitas*, deșertăciunea despre care vorbea Ecclesiastul.

\*\*

În romanul *Dream of Fair to Middling Women* citim la un moment dat propoziția „he thought of the rank dark room, quiet, quieted” (p. 27) tradusă corect „se gândea la infecta cameră întunecată, în liniște, liniștită” (*Vis...*, p. 420). Doar că, avertizați cu privire la însemnătatea chietismului în viața și scrisul lui Beckett, cred că termenul adecvat pentru acest *quieted* e *chietată*.

## DIN NOU DESPRE SFINȚI. HEI, DUD(E)!

*Imitatio Christi* și gradațiile lui *stultum*. Belaqua – „borderman”, „dud” sau *iurodivûi*. Treptele extazului la Richard de Saint-Victor. Răpirea cerească în *Vis cu femei frumoase și nu prea*. Doctrina epectazei și teologia apofatismului reflectate în scrierile lui S. Beckett. Iluminarea mistică (*éclairs, Fünkelein*); parodierea acestora.

\*\*

Bâlbâiala lui Molloy (*de ma, mon, de mon...*) e în fond, o clovnerie lingvistică. Îndărătul acestor „neghiobii” (lingvistice, dar și comportamentale<sup>146</sup>) distingem ipostaze ale înțeleptului, chiar ale sfântului, deghizat în prost, nătâng, nepriceput, neghiob, nebun etc.

„Dacă vrei ca viața ta să fie cu adevărat legată de a lui Cristos, fii gata să treci drept nebun în ochii lumii”, spune Thomas a Kempis în cap. *Despre viața monahală* din *Imitatio Christi* (Cartea înăi, Cap. XVII, 1: Oportet te stultum fieri propter Christum, si vis religiosam ducere vitam). Acest *stultum* (care a fost tradus *nebun*) aduce și ideea de renunțare la slava deșartă a acestei lumi, slavă la care *imitatorul după Cristos* renunță de bunăvoie. A trece drept neimportant în ochii oamenilor e, de altfel, și unul din perceptele monastice ale lui *ama nesciri et pro nihilo reputari* despre care am mai vorbit. Termenul apare în câteva rânduri la Beckett, însă doar în edițiile englezești. În lipsa acestui *stultum* și a derivatelor sale din originalul (prim) francez, nici traducerea în română nu beneficiază de o contextualizare adecvată. De pildă, în primul fragment din *Texte pentru Nimic* naratorul spune despre sine că se va prăbuși mereu sub „aceleași vorbe, aceleași istorii, aceleași întrebări și răspunsuri, à l'extrême de mon monde d'ignorants, adică „la extrema lumii mele de ignoranți” (p. 288). Dacă vom compara, în var. engl. apare, după „same old questions and answers”, *stultior stultissimo*<sup>147</sup>. E oare o reflectare directă a „nebuliei” din *Imitatio* (cu un adaos pentru profi-

---

<sup>146</sup> În spectacolul-monodramă pe care l-am jucat la Teatru 74 (premierea a avut loc în 14 martie 2009) am căutat să explorez și acest aspect al fizicalității. Jocul creat în timpul pierderilor de memorie ale personajului e notat în didascalile din *Molloy* (o monodramă).

<sup>147</sup> *Stories & Texts for nothing*, p. 59.



lul personajului) sau un indiciu al condescendenței naratorului față de condiția unui *stultus* (*prost, nătărău*)? Naratorul e un *ignorant extrem* în ce privește propriile capacități cognitive sau, așa cum termenul pare a indica, ignorant cu privire la propria receptare de către lume, în *această* lume?

Apoi, în nuvela *Sfârșitul* întâlnim figura unui cerșetor care murmură un ceva inaudibil, care pare a fi, pentru cei care-i dau de pomană, un *Dumnezeu vă va răsplăti*. E insultat de către un agitator politic, „a little on the red side” adică și comunist și evreu. Din discursul lui răzbat oricum cuvinte ca unire, frați, Marx, capital, biftec, iubire. În ochii oratorului e o „zdreanță”, un „deșeu”, un „crucified bastard” supus „îndobitocirii”. Dar termenul folosit e din nou, un derivat al lui *stult*, „stultification” (*Stories*, p. 50).

De multe ori, poate mai totdeauna, stima celorlați față de noi e un reglator al eficientului selfesteem. Viziunea psihologiei dezvoltării personale a impus un model unde directa proporționalitate lasă totuși pe dinafară aspecte negrăite, strategii complexe, ascunzișuri „metafizice”. În plus, în nuvela lui Beckett, e chestionată și credibilitatea oratorului, a celui care emite judecăți cu privire la cât valorează cerșetorul (pe scala socială, morală etc.). Cel care îi poate influența așadar viața, destinul, e un *influencer* (trecătorii se opresc să îl asculte totuși) despre care se spune că „a scăpat poate de la balamuc.” (*Sfârșitul*, p. 281).

\*\*

Personajul Belacqua, bunăoară, după ce se prezintă unui anumit „domn Beckett”, alt personaj din roman, în calitate de mistic, adaugă amănuntul: „Un om de pe graniță.” (*Vis...*, p. 567). În română ne-ar putea scăpa însemnătatea expresiei, însă originalul „a borderman” trimite imediat la *borderline*. Și, în context, termenul indică nemijlocit o tulburare de personalitate. Nu de puține ori misticii au fost catalogați drept nebuni, iar extazele lor sminteli sau prefăcătorii histrionice. În tradiția răsăriteană recunoaștem un fenomen cunoscut drept „nebulia pentru Hristos”. Aria lui de manifestare a constituit-o inițial Bizanțul sec. al XI-lea (deși forme ale acestuia au existat și în monahismul timpuriu) luând amploare, mai apoi, în spațiul ortodox rus (sec. XIII, XIV). Mai aproape de timpul nostru, chiar în sec. XX se disting câteva figuri de anvergură ale

sfinților nebuni.<sup>148</sup> În Rusia, unde fenomenul a înflorit și chiar s-a instituționalizat, aceștia sunt cunoscuți ca *iurodiviie*. Nebunul sau nebuna întru Hristos alegea o practică a nevoinței duhovnicești făcând, în același timp, operă de mărturisire. Prin comportamentul său – nătâng, descreierat, fără noimă, adesea agresiv – urmărirea deliberat să atragă disprețul, uneori jignirile sau chiar bătăile celorlalți. O astfel de nevoiță impunea să se facă pe prostul, să se vorbească în doi peri. Simularea scrântelii vizează în mod superlativ lepădarea de sine, permițând, în același timp, denunțarea, uneori publică, a păcatelor semenilor. De reținut că *darea în vileag* a păcatelor viza, nu hlizeala senzaționalistă, ci îndreptarea și creșterea duhovnicească a celui vizat de provocarea iurodiviului. De aceea, acest tip de sfânt alegea să trăiască nu în pustie, ci în proximitatea comunității, dacă nu chiar în mijlocul ei. Expresia „ascet urban” din *Vis...*, care ne iscă poate un zâmbet, își găsește astfel legitimitatea.

Iurodiviții erau priviți ca neghiobi, debili, descreierați, imbecili, deși semnele unui tâlc ascuns al comportamentului lor apăreau din când în când. Nevoitorul, care se voia „moștenitor al Cerului” după formula din *Imitatio*, se mișca astfel într-un teritoriu nesigur, labil, *pe graniță*, de unde ușor se poate deraia. Belacqua la acest aspect se referă atunci când se prezintă ca un „borderman”.

Pierdere a minții sau nu, și teologii mistici apuseni vorbesc de o contemplare extatică în timpul căreia „mințea este răpită.” Un alt victorin contemporan cu Adam, Richard de Saint-Victor (?-1173), în tratatele sale despre misticism scrie despre cele trei trepte ale contemplației: expansiunea, exaltarea și, în cele din urmă, înstrăinarea spiritului (*alienatio mentis*). În cea din urmă fază, „toată rațiunea umană cedează în fața a ceea ce mințea captează la vederea luminii dumnezeiești, când e ridicată deasupra ei înseși și e răpită în extaz”<sup>149</sup> va scrie el în *12 Patriarhi*, și, mai târziu, în alte scrieri precum *Chivotul mistic*. Dacă la prima și a doua treaptă se poate

---

<sup>148</sup> Odată însă cu venirea la putere în Rusia a bolșevicilor în 1917 fenomenul a fost eradicat. Cu toate acestea, există indicii cu privire la existența unor *iurodiviie* ai zilelor noastre (V. Serghei A. Ivanov, *Iurodstvo* față în față cu modernitatea, în *Sfinții nebuni întru Hristos: o perspectivă istorică*, trad. și note supl. de Dorin Garofeanu; ed. îngrij. de Dragoș Mîrșanu; carte tipărită cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Teofan Mitropolitul Moldovei și Bucovinei, Iași: Doxologia, 2019, pp. 291-301).

<sup>149</sup> Richard of St. Victor, *The Twelve Patriarchs, The Mystical Ark, Book Three of Trinity*, translation and introduction by Grover A. Zinn, with a Preface by Jean Chatillon, Paulist Press, New York, 1979, p. 154.

ajunge prin efort uman asistat de har, extazul mistic se produce doar prin acțiunea nemijlocită a grației divine.

În mod similar, Beckett, într-un pasaj din *Vis...* recompune, nu doar atmosfera, ci și condiționările apariției extazului, așa cum apar ele la Richard de Saint-Victor. Belacqua, personajul central, vorbește despre un tunel, care uneori e o cupă, alteori doar o umbră, în care viețuitul și gânditul nu sunt „fake and false” ci „gândit adevărat și viețuit adevărat, gândit viu.” (*Vis...*, p. 446). Există și referirile la lumina „orbitoare”, aseasonată cu „pruritul dogoritor” și bineînțeles, ca scenariul să fie autentic-complet, apare și conceptul de *înstrăinare* – în termenii lui Richard de Saint-Victor, adică *extaz* sau *răpire cerească*. În romanul lui Beckett, termenul e „alien shaft” (*Dream...*, p. 50), literal, „săgeată străină” care poate fi înțeles însă și ca o „scânteiere din altă lume”, ceea ce corespunde într-un totuț tezei călugărului victorin.

În scrisoarea către McGreevy, abruptețea unei întrebări chestionează însăși sacrificiul lui Cristos pe cruce – ca parte a kenozei, supremă formă a iubirii lui Dumnezeu pentru oameni. Beckett se întreabă: „Mai e cazul să se insiste asupra unei crucificări pentru care nu există nicio cerere?” (*Letters*, p. 258). Și, în roman, citim din nou ambițioasa negare a sacrificiului: „Dragostea necesită narcisism.” (*Vis...*, p. 440).

Nu trebuie, așadar, să concluzionăm că modul în care Beckett aplică negația ar fi unul eminamente religios. Chiar dacă el preia apofatismul misticilor, nu înseamnă, neapărat, că și vizează o realitate divină. Reducționismul unei asemenea concluzii ar fi nu doar pripit, ci și ilogic-păgubos. Apoi, să nu uităm, apropierea și insinuările față de mistici/misticism sunt, să nu ne ferim de termeni, uneori în bătaie de joc. Să ne amintim, de pildă, de parodiarea onomastică din *Vis...*, unde Sf. Ioan al Crucii devine „al Răscrucii”. Sau, tot în *Vis...*, de satira scatologică a doctrinei sale mistice: Noaptea Întunecată a Sufletului, *Dark Night of the Soul* în engleză, e „ajustată consonantic” și devine *Dark Shite of the Hole*. Pe aceeași listă a luării în derâdere mai putem găsi și crudul misoginism îndreptat de data aceasta către Iuliana din Norwich, o mistică creștină din sec. al XIV-lea, cunoscută pentru scrierea *Revelațiile iubirii divine*. În notele la *Vis...* Beckett e destul de grosolan atunci când se referă la faimoasa ei frază „Totul va fi bine și totul va fi bine și absolut totul va fi bine” (ce apare și în roman, p. 415) ca la o

catamenială eshatologie. Nici Dionisie Areopagitul nu scapă „neajustat”. Poate cel mai cunoscut exponent al teologiei apofatice (sau *via negativa* în tradiția apuseană) el însumează strălucit o tradiție ce începe cu Sf. Grigorie al Nyssei, teologul capadocian care e considerat părintele teologiei mistice. Grigorie a fost primul care a elaborat o teorie despre extaz, înțeles ca o *ieșire* din limitările acestei lumi și o pătrundere în întunericul lui Dumnezeu cel Nepătruns. Conform apofatismului, sufletul se debarasează de tot ce e contingent (creat) și se unește cu Dumnezeu – a cărui esență depășește puterea de cunoaștere a minții omenești. Dionisie preia de la Sf. Grigorie al Nyssei conceptul de *epectază* – un urcuș neîntrerupt al sufletului către Dumnezeu. În *Teologia mistică* Dionisie elaborează conceptul de *întuneric divin* și invocă trinitatea să-l conducă spre „culmile cufundate în întunericul supra-luminos al tăcerii inițitoare.”<sup>150</sup> Beckett se referă exact la această *epectază* în pasajul din *Vis...*: „era mișcarea circulară a minții înflorind din ce în ce mai mult prin beznă către o culme, atât de dragă lui Dionisie Areopagitul” (*Vis cu femei frumoase și nu prea*, p. 421). Însă, în addenda romanului *Watt*, găsim contrapartida. Aici, o scenă atrage atenția. E cea care prezintă comparația dintre un extaziat și un... constipat:

„Bustul era aplecat deasupra claviaturii, iar chipul purta expresia unui om pe cale să se debaraseze, după multe zile, de un scaun deosebit de tare, adică fruntea era brăzdată, ochii strâns închiși, nările dilatate, buzele întredeschise și falca lăsată, o sinteză cât se poate de fericită a chinului, concentrării, încordării, extazului și a abandonului, ilustrând extraordinarul efect produs asupra unei firi muzicale de vaga cacofonie a îndepărtatelor armonii însinuându-se într-un acord ce se stinge.”

(*Watt*, p. 401)

În continuare, sperăm să nu plictisim cititorul cu detalii pe care să le considere împovărătoare. Dar e interesant să observăm cum, în traducerea lui Dumitru Stăniloae, treimea invocată de Dionisie apare ca fiind „mai presus de ființă, Supradumnezeule, Susținătorul înțelepciunii dumnezeiești a creștinilor”<sup>151</sup>, în timp ce la

---

<sup>150</sup> Dionisie Areopagitul, *Teologia mistică* în *Despre numele divine. Teologia mistică*, trad. Theofil Simenschy, Institutul European, Iași, 1993, p. 148.

<sup>151</sup> Sfântul Dionisie Areopagitul, *Despre Teologia mistică*, în *Opere complete și scoliile Sfântului Maxim Mărturisitorul*, trad., introd. și note de Pr. Dumitru Stăniloae, Editura Paideia, București, 1996, p. 247.

Theofil Simenschy ea deține epitetele de „supra-naturală, supra-divină și supra-bună”.<sup>152</sup> Conspectând și traducerea englezească (aceasta, în mod sigur, cunoscută de Beckett, întrucât greaca, limba în care a scris călugărul sirian, nu o cunoștea) vedem următoarele:

„O Trinity  
beyond being,  
beyond divinity, beyond goodness, and  
guide of Christians in divine wisdom”<sup>153</sup>.

Cum spuneam, Beckett angajează parodic cunoștințele și, până la urmă, interesul lui pentru mistici. În cazul acesta, varianta englezească – a cărei traducere coincide cu cea a lui Simenschy – e luată în derâdere, căci Beckett îl numește pe Cristos, cel de-al doilea ipostas în iconomia trinității, „fără de crez, fără de culoare, fără de sex, în care toți misticii sînt transsubstanțiați” (*Vis...*, p. 437).

Diferența dintre cele două traduceri influențează decisiv formularea artistică. Evident, în formularea beckettiană se remarcă și o aluzie răutăcioasă la taina euharistiei, prefacerea pâinii și a vinului în trupul și sângele Mântuitorului din timpul liturghiei (o reînnoită și mereu nouă unire cu Dumnezeu, precum cea dorită/practicată de mistici în timpul extazului).

Mai rămâne un detaliu de care nu putem face abstracție. El se întreține tot din această curiozitate/obligație a noastră de a ne acompania cercetarea cu operele beckettienne în original. Cazul, după cum vom vedea, implică mai mult decât o toană sau un moft lingvistic. Beckett, am remarcat deja, se referă la doctrina epectazei lui Grigorie al Nyssei și dezvoltată de Dionisie Areopagitul atunci când amintește de mintea care urcă prin întuneric spre o culme. Însă cuvintele lui Beckett sunt următoarele: „(...) the mind flowering up and up through darkness to an *apex*”<sup>154</sup> (it. n.). Or, despre această *apex mentis* (culme, vârf, apogeu al minții) face vorbire Sf. Bonaventura în tratatul său teologic *Itinerariul minții în Dumnezeu*. Influențat de scrierile Areopagitului, numit de Bonaventura „instructor în extazele mentale”, *Itinerariul minții* propune un parcurs ilumi-

---

<sup>152</sup> Dionisie Areopagitul, *Op. cit.*, p. 148.

<sup>153</sup> Pseudo-Dionysius Areopagite, *The Divine Names and The Mystical Theology*, translated from the Greek with an Introductory Study by John D. Jones, Marquette university Press, 1999, p. 211.

<sup>154</sup> *Dream of Fair to Middling Women*, edited by Eoin O'Brien and Edith Fournier, original foreword by Eoin O'Brien, Faber and Faber, 2020, p. 30.

nativ în șase trepte „trecând de la cele de jos la cele de sus, de la cele exterioare la cele interioare, de la cele temporale la cele veșnice, prin: simțuri, imaginație, rațiune, intelect, inteligentă și prin scânteia synderezei sau culme a minții (apex mentis)”.<sup>155</sup> Misticii adesea vorbesc despre un urcuș, sau cale contemplativă la capătul căreia sufletul se unește cu Dumnezeu printr-un extaz deopotrivă al minții și al inimii. Ei nu se debarasează de rațiune, cum s-ar putea crede la prima vedere. Contemplarea extatică a adevărului e condiționată, cum e, de exemplu, la Richard de Saint-Victor, de *mentis excessum* (exces al minții). Numai așa, omul este condus în afara lui însuși, sau, după o altă formulare ce-i aparține tot lui, „urcușul (ascensiunea) se face prin sine deasupra sinelui.” Nici la Sfântul Bonaventura, în doctrina iluminării, credința și rațiunea nu sunt separate.

Beckett, în alt loc din romanul *Vis...*, face o referire la „dulcea și mititica Fünkelein” care nu este altceva decât doctrina *scânteii divine* a lui Meister Eckhart (Fünkelein). Iar pasajul în care Belacqua este prezentat „cu creierul înclinat inundat fără îndoială de o strălucire izvorând din ascunzișul atottranscendental al supra-Zeității atottranscendentale superesențiale și superexistente” (*Vis...*, p. 422) reia, în termeni identici, formularea lui Dionisie din *Teologia mistică*.

În descrierea toropelii mizericordioase care îl cuprinde pe Molloy – despre care spuneam că deține semnele unui extaz mistic – apare, neechivoc, și termenul „*éclair*” (*Molloy*, Minuit, p. 73). Ceea ce e în perfect acord cu doctrina luminii pe care o întâlnim la Dionisie Areopagitul, Meister Eckhart sau misticii spanioli – devreme ce termenul *éclair* (din franceza veche, *esclair*) tocmai asta înseamnă, *străfulgerare, bruscă scăpărare de lumină*. În traducerea românească *éclair* e înlocuit cu *țâșniri*. Nu avem de obiectat asupra traducerii în sine, cât în ceea ce privește contextul. Pentru că termenul *țâșniri*, el singur, trimite mai degrabă la ceva lichid într-o primă instanță și de aceea credem că nu redă întocmai apropierea de sursa inițială – luminarea, străfulgerarea, Fünkelein-ul eckhartian, sau iluminarea bruscă comună tuturor misticilor. Poate de aceea, avem speranța că semnalările noastre traductologice asupra unor termeni vor fi înțelese nu ca un exces necontrolat de acribie bătoasă, ci ca o încercare de contextualizare a ideilor și temelor beckettiene.

---

<sup>155</sup> Bonaventura, *Itinerariul minții în Dumnezeu*, trad. din lb. latină, note și postfață de Gh. Vlăduțescu, ediție bilingvă, Editura Științifică, București, 1994, p. 6.

„Armonia” e totuși dezechilibrată, nimic nu se lasă *câștigat*, fiecărei situații i se acordă, de regulă, expresia inversului ei. Beckett practică ceea ce aș numi o deturnare cognitivă, iar grija, meticulozitatea și rafinamentul cu care acest hijack onto-literar e prezent în scriitura sa, e o dovadă în plus a calității ambiguității.

În piesele sale, lumina e un instrumentar al preciziei („30 de secunde înainte ca vorbitorul să ajungă la ultimul cuvânt, dispare” – *Play*, p. 318) ca și mișcarea propriu-zisă, de pildă, extrema eficiență din *Quad*. Or, tocmai acestea lasă loc unei lumi a neclarului să se manifeste. Beckett, ca maestru al deturnării, inoculează în doze perfecte în țesătura organică a scrisului său, *pharmakoon*-ul ambiguității. Precum în cazul adevăraților scriitori, *magisteris magni ad spiritum et conditio humana*, la care nu e nimic întâmplător, și la Beckett întâlnim aceeași acuratețe în detalii, dar și rafinament ambivalent al sensurilor. Sensuri, aș adăuga, mereu reinterpretabile, și asta nu pentru că ele vizează o (re)adaptare în funcție de un context sau altul (istoric, literar, ideologic etc.) ci pentru că însăși natura umană e ambivalentă și contradictorie. Finalul din *Molloy* e unul dintre cele mai grăitoare mostre de ambiguitate. Acolo apare celebra formulă „E miezul nopții. Ploua. Nu era miezul nopții. Nu ploua.” Desigur, ca formulă singulară, ea se distinge, dar nu dinamitează. Seduce, dar nu desfată. Ceea ce se uită, de obicei, e întregul paragraf pe care îmi iau îngăduința de a-l așterne aici:

„Am vorbit de-o voce care-mi spunea una și alta. În vremea aceea începusem să mă apropiu de ea, să înțeleg ce vrea. Nu se folosea de cuvintele pe care le-nvățase micuțul Moran, care la rândul lui îl învățase pe micuțul său. Astfel că la-nceput nu știam ce voia. Dar am sfârșit prin a înțelege acest limbaj. L-am înțeles, îl înțeleg, anapoda poate. Nu asta-i problema. Ea mi-a spus să fac raportul. S-ar zice că-s mai liber acum? Nu știu. Voi afla. Atunci am intrat în casă și am început să scriu: E miezul nopții. Ploua. Biciuiește geamurile. Nu era miezul nopții. Nu ploua.”

(*Molloy*, pp. 180-181)

Paragraful indică o punere între paranteze, nu doar a finalului propriu-zis, ci a întregii construcții narative de până atunci. Odată cu acest final asistăm, retroactiv, la punerea în scenă a falsității „raportului” final (care nu-i altul decât romanul propriu-zis).

Echivalentul contradictoriu (încă un paradox) face posibilă reluarea romanului-confesiune în următorii *noi* termeni: nu eram la

mama în odaie, știu cum am ajuns aici, nu am fost ajutat, nu lucrez acum etc.

Cu infinită grație, Adrian Papahagi se dedică unei exegeze a operei lui Shakespeare, iar într-un fragment analiza lui aduce în prim-plan și tehnica marelui brit. Ceea ce spune acolo Papahagi e perfect aplicabil tehnicii lui Beckett, alt *mare*, dar (i)rish de astă dată: „Tehnică lui constă în ispitirea și frustrarea permanentă a minții și a ochiului. Ochiul e chemat să privească, dar e împiedicat să deslușească; deslușeste, dar nu cuprinde; cuprinde, dar e furat de detalii care conturează și bruiază totodată întregul. (...) Zona de întuneric e mereu mai mare decât cea de lumină; lumina generează umbră, revelează și ascunde totodată. Fără lumină nu poți desluși, dar umbra dă adâncime.”<sup>156</sup>

Un pasaj din *Nenumitul* vorbește foarte clar de ambivalența lumii de care amintea, în analiza sa shakespeariană, profesorul Papahagi. O lume în alcătuirea căreia se regăsesc deopotrivă lumina și întunericul, sacral și profanul. Naratorul din romanul beckettian vorbește despre vizita unor „domni” („gentlemen”) care îl instruiesc despre Dumnezeu, „unul din subiectele lor preferate”. Aceiași îi țin cursuri și despre dragoste și inteligență. Naratorul, însă nu e sigur de valoarea învățăturii lor. În consecință, gentlemen-ii ajung să fie numiți oameni de joasă speță, „low types” (*Three novels*, p. 272). „Astea”, adică învățăturile despre Dumnezeu, spune naratorul, nu sunt altceva decât șiretlicuri („des trucs”) sau, după versiunea engl., „rubbish”, adică rebuturi, gunoaie, prostii. Totuși, ele i-au adus anumite servicii, avantaje. „Mă folosesc încă de ele”, mai adaugă naratorul, „ca să mă scarpin.” (*Nenumitul*, p. 308). E curios că „astea” mai sunt denumite veninuri și cautere („venins et cautères”, *L’Innommable*, p. 11). Din nou, versiunea engl., chiar dacă e o traducere după originalul francez, ni se pare a fi mai directă, mai explozivă, în fine, mai neaoșă: „poison and antidote” (*Three novels*, p. 273). Cred că acest scurt pasaj rezumă întreaga atitudine a lui Beckett față de problema religiei. Ce e acum pierdere de vreme și „prostesc” se dovedește util și valoros mai încolo. Ce e otrăvitor e, de fapt, remediu. Învățătura (sau dogma), Cuvântul (sau logos-ul) deschid supapa transcendentului. Incapabilă de a se depăși, dar nerenunțând s-o înfăptuiască, făptura lui Beckett își încearcă detenta ontologică prin

---

<sup>156</sup> Adrian Papahagi, *Shakespeare interpretat de Adrian Papahagi: Titus Andronicus, Hamlet*, Iași, Polirom, 2021.



limbaj. Desigur, limbajul aparține perisabilului, înșelătoriei chiar, dar proprietățile lui se pot înrădăcina și într-un pământ al rodirii sănătoase și al creșterii luminoase. Otravă, așadar, dar și remediu tămăduitor. *Poison and antidote*. Căci limbajul, după cum ne învață Socrate în *Phaidon*, e *pharmakon*.

La Beckett, programul de subminare a fundamentelor religioase e unul amplu. Evident, subminarea se produce din interiorul cadrului religios, cu *uneltele* sale, iar apelul la imageria iudeo-creștină, după cum am văzut deja, e unul masiv. De aceea, trebuie să fim precauți să nu înfundăm scrierile lui Beckett într-un closet mistic sau să-l transformăm pe autor într-un antiteist strident.

## NIHILISMUL DETRACTAT ȘI UN STUDIU DE CAZ (EXPULZATUL)

Nihilism: dead end sau restart? *Worstward Ho* – supliciu meditativ despre speranță. Cronologia făpturii beckettienne.

\*\*

Să ne amintim: răspunsul dat de Dumnezeu lui Moise pe muntele Sinai (Sunt cel ce sunt) oferă posibilitatea cunoașterii de sine. Putem spune, poate puțin forțat, că într-un regim al psihologicului, într-un proces de *individuație* avant la lettre, el anihilează (starea de) neconștientă și pacifică conștientul cu pulsionile inconștientului. În același timp, răspunsul esențializează și se livrează unei validări a *totalității unificate a omului* ca să rămânem tot la termenii lui Jung. S-ar putea adăuga aici că muntele, ca loc al des-tăinuirii, al dez-văluirii, indică urcușul spre un vârf, ce, odată atins, favorizează cunoașterea și înlesnește revelația. Or, necesitatea păstrării acestui atribut al ființei („Sunt cel ce sunt”) va sprijini cunoașterea ființei-întru-sine, ființă care, oricât de tentată ar fi de modulații dilematice sau de îndoieli (p)reparatorii, reclamă totuși consistența unei certitudini înnobilate de adevăr. Un adevăr nediscreditat de o lipsă a smereniei, am adăuga.

Dificultatea ar fi că, așa cum sugestiv apreciază criticul Terry Eagleton, „apărem ca subiecți din interiorul unei realități pe care nu o putem obiectiva pe deplin niciodată, care cuprinde atât *subiectul* cât și *obiectul*.”<sup>157</sup> Totodată, la Heidegger, e bine să ne reamintim, existența umană se consacră ca dialog cu lumea (faptul-de-a-fi-în-lume e întregit de faptul-de-a-fi-laolaltă, *Desein-laolaltă*, spune Heidegger). Prin succesiunea celor două afirmații „discursul e articularea inteligibilității” și „exteriorizarea prin rostire a discursului e limbă” (*Ibidem*, p. 220) înțelegem că limbajul este situat în structura ființei. În mod paradoxal, gestul reverențios al ființei, în calitatea ei de *Desein-laolaltă*, nu este vorbirea, ci ascultarea și tăcerea (*Ibidem*, p. 221). Limbajul, până la urmă, se adeverește a fi „ființare a cărei stări de deschidere el o articulează” (*Ibidem*, p. 220) împlinindu-se astfel nu

---

<sup>157</sup> Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, traducere de Delia Ungureanu, Iași, Polirom, 2008.

ca un *mediu* sau *instrument* al dezvăluirii, ci ca însuși dez-văluitor al dez-văluirii.<sup>158</sup> Ființa se lasă până la urmă descrisă *de și prin* limbaj. Iar în măsura în care nu este doar un simplu, cum am spus, instrument de comunicare, recunoaștem în el toată plinătatea *ființei*. Heidegger numește *cuvânt* ansamblul de semnificații ale inteligibilului (*Ibidem*, p. 220). Numai că la Beckett acest „ansamblu al inteligibilului” se surpă sub asaltul ambiguității ființei, cum lasă să se înțeleagă autodescrierea unui personaj al său: „uit cine sunt și evoluez în fața mea de parcă aș fi un străin.” (*Molloy*, p. 43) Descrierea nu e singulară, ci acoperă întreg spectrul de personaje, atât din proză cât și din teatru, într-o măsură mai mică sau mai mare. Va fi așadar firesc ca acestei ambiguități în ce privește ființa să-i corespundă și un limbaj pe măsură.

\*\*

Unii dintre cititorii lui Samuel Beckett se opresc doar la acest stadiu și poate de aceea îi resimt scrierile ca, generic spus, pesimiste. Alții, cercetători brillanți, le-au inclus (avem în vedere aici scrierile dramatice) într-un canon *al absurdului*, termen care s-a impus și care a făcut școală. Cât privește nihilismul scrierilor sale, nici aici lucrurile nu sunt mai încurajatoare. Da, sunt nihiliste, s-ar putea exclama, la un prim contact cu devălmășia și totuși covârșitoarea lor eleganță.

Faptul că *Textes pour rien* – cum apare în grafia din ediția Minuit (1955) – s-a tradus cu majusculă (*Nimic*) sau, în ediția din 1990, prin *Texte de neființă* nu e întâmplător. Aceste alegeri se înscriu într-o tradiție care a pus accentul pe ceea ce este izbitor și de neocolit în scrierile sale: lipsa de sens, hăul... absurdul. Sigur, nu putem aduce nicio obiecție traducerii titlurilor în sine. Ele sunt convingătoare și, mai ales, nu ratează deloc spiritul claustrării, dezolării și al dispariției pe care *nimicul*, *neființa* le presupune. Însă toate acestea se află, ca să abuzăm de un clișeu, deasupra apei dintr-un vas, în timp ce, în straturile mai adânci zac înțelesuri și sensuri mai subtile. *Au fond, ils se font au fond de la verre.*

---

<sup>158</sup> Heidegger folosește expresia a *des-coperi*, antagonicul lui a *acoperi*. Într-o notă el clarifică termenul și îi dă conotația lui a *dezvălu*. Amândouă spun același lucru, însă al doilea îl are compus pe *vâl*, ceea ce trimite la ridicarea vălului, care nu înseamnă altceva decât revelație, apokálypsi, în greacă.

Urmându-l pe Beckett până la capăt ne-am putea trezi martorii unei încercări disperate de reîntregire a ființei, mai degrabă, decât ai demistificării și aplaudării nihilismului. Desigur, el folosește negația și, odată cu ea, invocă toată gama de *vlăguiri, epuizări și sfârșeli* – și nu sunt toate acestea motive puternice pentru a-l numi pe Beckett un maestru al descurajării? Însuși tonul ce se degajă din scrierile lui nu prea lasă impresia unei depărtări de încrâncenare. Apropierea față de seninătate, s-ar spune, e incompatibilă cu specificul beckettian. La fel, celebrul *Nothing to be done* îl apropie periculos de mult de o tradiție cinică pe care un autor de secol XIII, Ibn al-'Ibri, cunoscut ca și Bar Haebreus, o consemnează în al său tratat دفع الهم (Daf'a-l-Hamm, *Îndepărtarea grijilor sau Alungarea neliniștii*), unde ni se povestește despre un filosof care, la vederea unui om spânzurat de un copac, ar fi replicat în următorul fel: De-ar avea toți copacii fructe ca acesta!

Reîntorcându-ne la limbajul lui Beckett: Ludovic Janvier vorbește undeva despre „infernul lingvistic” în care trăiesc personajele sale. Într-adevăr, observăm că, pe fundalul discursului său, se profilează fantomele distorsiunilor, bruiajelor. Continua uzură la care limbajul este supus înregistrează echivocurile reîntregirii ființei. Exemplele sunt multiple. Alegem, spre o rapidă exemplificare, un citat compus din aceleași *texte pentru nimic*:

„Când mă gândesc, să vezi ceea ce se petrece aici, unde nu-i nimeni, unde nu se petrece nimic, să faci ca aici să se petreacă ceva, să fie ceva, să termini, să faci tăcere, să mergi în tăcere, sau în larmă, (...) cine e neghiobul ăsta care nu știe unde merge, care nu se poate opri, care se dă drept mine și drept care mă dau, (...) sunt singur, nu, nu-i genul meu, ia să vedem puțin capul, caput mortuum al unei tinereți studioase, urechi, ochi, păr, iată-mă cel care nu voi mai fi, cel care n-am fost, mai departe, gura ce mestecă, ia să vedem ce mestecă, bale, rugăciuni, câte puțin din fiecare, e nevoie, va fi nevoie, au fost vremuri mai bune, unde eram atunci? una din patru milioane de posibilități ca să sfârșesc, de probabilități după Aristotel, care le știa pe toate, iată, un glas vorbește și nu poate fi decât al meu, pentru că nu-s decât eu, și vroia să se oprească, poate că s-a oprit, eu m-am oprit nu-i adevărat dar o spun sunt pe cale s-o spun am s-o spun dar am spus-o, nu, destul papagal spurcat sau te voi ucide.”

(din *Texte de neființă*, VII, VIII)

Monologul lui Lucky din *Așteptând pe Godot* („Dată fiind existența așa cum țâșnește ea din lucrările publice recente ale lui Țăpuș și Vatman unui Dumnezeu personal cuacuacuacia...” – trad. de Gellu Naum, p. 41) e cu siguranță mai cunoscut, datorită celebrității piesei și a reprezentărilor scenice. Și acolo, ca în rândurile de mai sus, paroxismul atinge un prag cu care, de altfel, multe alte pagini din proza lui Beckett sunt cum nu se poate mai familiare. În ambele are loc o *dezmembreare* a limbajului.

Fără îndoială, toate aceste *învârtocheli și-ntortoșeli* de limbaj sunt folosite pentru a uza semnele inteligibilului, cum spunea Heidegger, și, în cele din urmă, pentru discreditarea limbajului și a proclamării inutilității sale. „Orice limbaj e o îndepărtare de limbaj” nu uită să precizeze Molloy. Parcă raliindu-se acestui *statement*, discursul beckettian e impregnat cu întreruperi, anulări, fragmentări, reveniri. Deseori driblând sintaxa sau convențiile semantice, el sfi-dează în unele momente imediata accesibilitate. Să ne îndreptăm atenția o clipă spre o lucrare din așa-zisa perioadă târzie a lui Beckett, anume *Worstward Ho*.

Scrisă în 1981, este ultimul tom din ceea ce criticii au numit „a doua trilogie” sau „mica trilogie”, completată de *Company și Ill seen Ill said* (apărută inițial *Mal vu, mal dit*, tradusă de autorul însuși). Titlul sub care aceste trei lucrări apar împreună este *Nohow on*. Sub aspect estetic, în ele se condensează un minimalism ardent. Nu se poate vorbi de o intrigă, tot ce se poate spune e că, în ultima parte a trilogiei, spre exemplu, un bărbat în vârstă, o femeie în vârstă și un copil vizitează un cimitir. Cine parcurge aceste scrieri e atras într-un hățiș de cuvinte și tăceri, sau, mai degrabă într-un murmur intens, neîntrerupt, al vorbirii care-și caută tăcerea. În special ultima parte a trilogiei, *Worstwards Ho* oferă un vast panoptic al limbajului care se face și se des-face, antrenând în aceste mișcări chiar realitatea preținsei narațiuni, și-odată cu asta, a înseși realității lumii:

„Worse less. By no stretch more. Worse for want of better less. Less best. No. Naught best. Best worse. No. No best worse. Naught not best worse. Less best worse. No. Least. Least best worse. Least never to be naught. Never to naught be brought. Never by naught be nulled. Unnullable least. Say that best worse. With leastening words say least best worse. For want of worser worst. Unlessenable least best worse.”

(*Worstward Ho*, p. 118)

Am ales să redăm pasajul în original datorită, pe de-o parte, recunoaștem, neșurinței în a aborda o asemenea traducere, pe de alta, intraductibilelor consonanțe. Să observăm cum *words* se transformă în *worse* întocmai ca în urma unui complicat, dar la vedere, proces alchimic. Pasajul citat nu e singurul unde asemenea curioase transformări au loc. În acest sens am putea cita întreaga lucrare. Iată și varianta în franceză a pasajului pe care îl redăm în speranța unei clarificatoare comparații:

„Pire moindre. Plus pas conceivable. Pire à défaut d'un meilleur moindre. Le meilleur moindre. Non. Néant le meilleur. Le meilleur pire. Non. Pas le meilleur pire. Néant pas le meilleur pire. Moins meilleur pire. Non. Le moins. Le moins meilleur pire. Le moindre jamais ne peut être néant. Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. Inannulable moindre. Dire ce meilleur pire. Avec des mots qui réduisent dire le moindre meilleur pire. À défaut du bien pis que pire. L'imminimisable moindre meilleur pire.”

(*Cap au pire*, trad. Edith Fournier, p. 14)

*Worstward Ho* e alcătuit din pasaje care se multiplică într-o extinsă meditație asupra paradoxurilor existență/non-existență, prezență/absență, naștere/moarte. Tonul e grav, iar sobrietatea necăutată a variațiilor acestei scrieri imprimă o virtuozitate muzicală:

„Gnawing to be gone. Less no good. Worse no good. Only one good. Gone. Gone for good. Till then gnaw on. All gnaw on. To be gone.”

(*Worstward Ho*, p. 125)

„Dévore l'envie d'avoir disparu. Moins n'est nul remède. Plus mal n'est nul remède. Un seul remède. Disparaître. Disparaître pour de bon. Jusqu'alors dévore encore. Tout dévore encore. De l'envie d'avoir disparu.”

(*Cap au pire*, p. 19)

Murind după a mă duce. Mai puțin nu. Mai rău nu. Un singur bine. Dus. Dus de tot. Până atunci, la cazne. Cazna-i în toi. De-a mă lăsa dus.

(trad. m.)<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Traducerea acestui scurt fragment e, de fapt, o invitație pentru cei cu adevărat pregătiți lingvistic. Din câte cunoaștem, *trilogia mică* nu beneficiază încă de o traducere în limba română. Acum, fiecare limbă își are geniul ei. Chiar autotraducerile lui Beckett pierd uneori jocuri de cuvinte (nu și sensuri). Limba originară deține uneori echivalente

Ceva din apăsătoarea dispoziție în care suntem atrași odată cu citirea acestor rânduri (și să ne închipuim zeci de pagini care se derulează sub auspiciile acestui supliciu lingvistic!) ne-ar putea invita să clacăm. Nu cunosc prea mulți cititori care să nu-și schimbe, inconștient, complet fizionomia după doar două pagini de *meditații* beckettiene. Însuși titlul acestei scrieri nu e chiar un declanșator de entuziasm sau un deținător al ingenuelor exclamații. E greu de găsit o corespondență între, pe de-o parte, tonicul *Westwards Ho!*, romanul lui Charles Kingsley, o carte de aventuri în definitiv, unde mersul înainte, expansiunea sunt prin definiție dulci-optimiste, și, pe de alta, *Worstwards Ho*, unde înaintarea e înspre-un ce-i mai rău-nainte, *cap au pire*.

Se cuvine să spunem că, în ciuda acestor griuri nervoase, cețoasele adumbriri ale cuvintelor ascund ceea ce imaginația se opintește a aduce la lumină. Să fie oare speranța?

#### Căutarea. Studiu de caz: Expulzatul. Două *citiri*

\*\*

Am putea pune cap la cap scrierile beckettiene într-o încercare de a imagina o cronologie a personajului, sau a fapturii beckettiene. O cronologie care să-i surprindă spirala catastrofei în care este prins.

Cineva este aruncat afară din casa în care locuiește. Responsabil pentru acest fapt este propria familie. *Ai lui*, așadar. Șocul acestei aruncări în afara spațiului în care și-a petrecut, cu rari întreruperi, viața de până atunci, îl face să-și piardă treptat capacitatea de a relaționa cu alți oameni (Expulzatul); vagabondează câțiva ani buni prin mai multe țări de pe continent și, stabilit în fine la Londra, în „acea insulă mare” se angajează ca asistent într-un azil de nebuni (Murphy), dar rămâne preocupat doar în a trăi în mintea sa,

---

intraductibile. Alteori, tocmai traducerea favorizează originalul. Este cazul, bunăoară, al acestei fraze din *Mal vu, mal dit*: „La tête trahit les traîtres yeux et le traître mot leurs trahisons.” pe care care Beckett o redă prin „The mind betrays the treacherous eyes and the treacherous word their treacheries.” (Mintea-și minte ochii, și cuvântul îi trădează pe-ai lui trădători.) Avem din nou, o ironică consonanță ce apropie „trădarea” de „comoară” (treacher/treasure). Astfel, în spiritul unui joc parodic, *Limba noastră-i o comoară* devine *Our language is nothing but a treacher one*. Drept urmare, dacă este adevărat că limba *trădează*, atunci desigur că traducerea noastră e una adevărată.

într-un solipsism fervent (Belacqua); perpetuu solitar, inofensiv, își risipește calitățile de martir – „și-ar întoarce și celălalt obraz, dac-ar avea energia”, și încearcă zadarnic să pătrundă într-o casă (Watt); se află pentru o perioadă în tovărășia unui companion, o relație caracterizată de dependență și nevoie reciprocă (Mercier și Camier); redescoperă nevoia de a se înapoia la mama lui (Molloy), dar eșuează în îndeplinirea planului (Moran); apoi își trece timpul povestindu-și istorii nesfârșite pe care încearcă să le și noteze într-un caiet (Malone); se cufundă și mai mult în dezlănțuirea paroxistică a vorbirii (*Nenunitul*) iar ultimele rămășițe ale identității i se dizolvă într-un infern de cuvinte; într-o dimineață de aprilie amintirile îi năvălesc conștiința (*Nu Eu*), le înregistrează pe o bandă de magnetofon (Krapp); tânjind după prezența și ajutorul altor persoane, al unui *altuia* (Godot, *Embers*) își chestionează totuși această nevoie într-un du-te-vino neîncetat, din punctul A până în punctul D, trecând prin B și C, puncte ce alcătuiesc un careu, un pătrat. Încearcă să ajungă în centrul lui (în această încercare i se alătură alți trei oameni) dar e respins de fiecare dată, sau dimpotrivă, îl ocolește deliberat (*Quad*).

În scrierile beckettiene se trece de regulă de la planul cotidian, cum e el relatat în *Expulzatul* – deși, după cum vom vedea, implicațiile sunt și aici majore – la cel al fabulației (*Malone murind*), la cel, în fine, al imaginației pure unde subiectul și obiectul se confundă într-o concretețe poetică tulburătoare (*Nenunitul*).

Dacă ne încredințăm în ce se povestește în *Expulzatul*, căutarea este banală: personajul, aruncat brutal din domiciliul său (dintr-un „acasă”, așa cum îi place personajului să-și amintească), pentru un motiv neprecizat și fără nici o explicație, pornește în aflarea unei noi locuințe. Închiriază o birjă, iar birjarul, după nenumărate eforturi de a-i găsi clientului său o cameră la un hotel, se oferă să-i ofere găzduire în propria casă. Expulzatul acceptă, dar preferă să doarmă la un loc cu calul. Așa că, pentru o noapte, sălaş îi e un fel de atelier la subsol, unde e ținut și animalul. A doua zi dimineața, expulzatul își continuă deplasarea/cercetarea pe străzile orașului.

Cam aceasta ar fi situația personajului din povestirea lui Samuel Beckett. Însă, dacă ne-am opri la primul nivel, cel literal, „tot restul ne-ar scăpa”. La fel cum îi scapă birjarului din povestire care aude povestea expulzatului. Suntem martorii aceleiași relatări. Ce ne-ar putea „scăpa” din ea, întrebăm noi, și ne-ar face să cădem, la rândul nostru, în neînțelegere, asemenea birjarului căruia i-a intrat în



cap că expulzatul, în definitiv, doar a pierdut o cameră și acum e în nevointă după o alta, mobilată? Ca să răspundem, am putea începe să observăm o serie de motive și de simboluri care apar în țesătura poveștii. Asumarea lor ar face plauzibilă o lectură alegorică, în ciuda avertismentului lui Beckett din scrisoarea către Schneider pe care am amintit-o chiar la începutul cărții. Două interpretări credem că sunt posibile aici. Ce au în comun ele e că în amândouă, locul privilegiat, securizat, e pierdut pentru totdeauna, în urma *expulzării*.

### Expulzatul. Prima citire

Prima citire, așadar, ar fi aceea în care expulzarea nu simbolizează altceva decât „expulzarea”, adică moartea. Personajul își aduce aminte, „ca într-un fel de vedenie” că a văzut ușa deschizându-se și picioarele lui cum ieșeau primele, o imagine neechivocă a ieșirii din lume. Dar succesiunea acțiunilor este inversată și actul suferă o conversie temporală, căci la Beckett moartea e sinonimă cu nașterea („de-abia sfârșind începe, e îndeajuns de clar?” – *Molloy*, p. 41). Cu toate acestea, evenimentul este aruncat în derizoriu, atunci când personajul aduce asigurări că „ceea ce tocmai mi se întâmplase nu avea cum să marcheze o dată în existența mea.” (*Expulzatul*, p. 241). Sublinierea neînsemnătății evenimentului, legitimă în plan psihologic să zicem, nu poate atenua elanul autopersiflant de un comic teribil. De vreme ce acceptăm că a survenit o moarte, chiar dacă simbolică, *data* ca atare nu mai e relevantă pentru viața, „existența” personajului.

Pe lângă oroarea de a se fi născut într-o lume neprielnică viețuitului, personajele lui Beckett împărtășesc și teroarea de a ști că vor ieși cândva din ea. Unul din personajele din trilogie murmură: „groapa, asta-i sigur”, iar pentru Belacqua copiii nou-născuți nu sunt altceva decât viitorii locatari ai coșciugelor. În capitolul doi din *Vis...* el se teme că o abatere de la solipsismul lui îi va „reîmprospăta meditația precum căsătoria pământul” (p. 445), aluzie nemască la viitorii morți, acum *doar* bebeluși gata să se nască. Sau, ca să ne folosim de o imagine și mai necruțătoare care apare în alt roman: „din spermariu în crematoriu” (*Murphy*, p. 56).

Evitarea strivirii copilului în episodul busculadei din *Expulzatul* are loc doar pentru că naratorul se teme de eventuale

represalii. Altfel, ucigându-l pe copilaș, ar însemna să-i aducă un serviciu. O și recunoaște deschis:

„Nu linișam niciodată copiii, bebelușii, orice ar face sunt dezvinovățiți înaintea. Eu unul i-aș linișa cu deliciu.”

(*Expulzatul*, p. 244)

Motivul unui astfel de comportament nu trebuie căutate în sadism sau în vreo altă deviere sociopată. Ele rezidă în asumptia, împărtășită de Beckett, că suferința și moartea sunt efectul nașterii înseși. Nou-născutul este văzut astfel ca un regretabil continuator al suferinței. Cazul personajului din *Expulzatul* e departe de a fi un caz răzleț. Misopedia se manifestă programatic de-a lungul întregii opere beckettienne. Gogo și Didi, de pildă, îl interoghează, hărțuiesc și amenință pe băiatul mesager din *Așteptând pe Godot*. Mercier, în *Mercier și Camier*, la fel ca în scena gogoliană unde Podkoliosin e oripilat de perspectiva unei case pline de copii, se revoltă: „Sunt zile când în orice clipă îți pare că te naști. Și atunci dai pretutindeni peste micuți Mercier căcăcioși. E înspăimântător. Nu crăpi niciodată.” (p. 175). Domnul Madden, în același roman, pe lângă imprecățiile aduse cerului („Dumnezeu o lua și el pe coajă”) nu uită să-și reverse năduful și asupra copiilor: „Cărați-vă dracului de-aici.” Ei sunt comparați cu zgura iubirii („la scorie de l'amour” – Minuit, 2006, p. 36) varianta englezească propunând „the offscourings of fornication” (murdăriile desfrânării – Faber&Faber, p. 44).

Clov din *Sfârșit de partidă* este gata să-l împungă cu harponul pe băiatul care se preumblă în afara camerei; doctorul Piouk din *Eleutheria* recomandă înecarea copiilor; Moran îl supune pe Jacques, fiul său în vârstă de cinci ani, unor insuportabile torturi psihologice („Dacă pe drum s-ar întâmpla să cadă grav bolnav, asta ar fi altă poveste. Doar n-am studiat Vechiul Testament de florile mălului” – *Molloy*, p. 122); protagonistul din *Prima dragoste* înclină înspre avortul copilului. Nu acceptă paternitatea și fuge imediat ce copilul se naște. La fel, personajul Henry din piesa *Addie* (scrisă pentru radio) are următoarele sentimente pentru Addie, fiica sa: „oribilă creatură, ne-am rugat la Dumnezeu să n-o avem”. Iar conversația cu ea e iadul („scurtă discuție cu bolboroseala lui Lethe despre vremurile bune când ne doream să fim morți.”)<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> S. Beckett, *Embers in The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 2006, p. 256.

O altă comparație asemănătoare îi aparține naratorului din nuvela *Sfârșitul*. Își vede fiul, acum adult, cum dă „dovezi de servilism, cu mersul lui ca de rață (...). Insuportabil fiu de târfa.”<sup>161</sup> În *All That Fall*, Dan Rooney se lansează într-un atac furibund asupra „săracului Jerry”, episod despre care ulterior relatează: „N-ai vrut niciodată să uci un copil? (pauză.) Chiar nu? Să-i storci vлага tânărului vlăstar ca unui boboc în floare? (pauză) Nu?”<sup>162</sup> Malone merge mai departe, anume într-un infanticid antropofag ce reinstaurează mitul lui Cronos:

„Da, voi încerca să fac, ca s-o țin în brațele mele, o micuță creatură, după chipul meu, orice aş spune. Și văzând-o nereușită, sau prea asemănătoare, o voi devora. Apoi voi fi singur o vreme, nefericit, neștiind care trebuie să-mi fie rugăciunea, nici către cine s-o înalț.”

(*Malone murind*, p. 233.)

Justificarea de a ucide nou-născuții, copiii, e strict apanajul incapacității de a accepta propria naștere/moarte. Așa se explică misopedia personajelor lui Beckett. Prin urmare, riscul procreării trebuie înlăturat. Homoerotismul și sexul prin rect sunt adoptate ca practici frecventabile. Gerontofilia e încă una din soluțiile la care recurg personajele beckettienne (de exemplu, relațiile dintre Molloy și Ruth/Édith). Există o confuzie erotică în episodul în care se povestește despre relația lui Molloy cu Lousse. Lousse ar fi fost ori bărbat, ori femeie, Molloy nu-și mai amintește exact. Posibilitatea unei relații homosexuale (ea și-ar fi ținut testiculele în mână ca să evite ciocnirea) e adusă în discuție tot în acest cadru al evitării perpetuării suferinței și morții.

Într-unul din dialogurile dintre Gogo și Didi viața și moartea sunt asociate într-un mod hilar:

„Estragon: Dacă ne-am spânzura?

Vladimir: Hm. Măcar ni s-ar scula.

Estragon (curios): Ni s-ar scula?

Vladimir: Da. Cu tot ce vine după. Și unde pică, acolo cresc mătrăgune. De-ai aia țipă ele când le smulgi. Nu știai?”<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Idem, *Opere*, vol. 1, *Sfârșitul*, p. 275.

<sup>162</sup> Idem, *TCDW*, p. 191.

<sup>163</sup> *Ibidem*, *TCDW*, p. 18.

În imaginarul antic și medieval mătrăguna are o dublă componentă, vegetal-umană. Legende scandinave și germanice insistă pe originea din sămânța unui spânzurat, după cum o amintește și Mircea Eliade în studiul său dedicat temei.<sup>164</sup> Ea poate fi fatală pentru culegătorul imprudent care nu i-a adus anterior ofrande ritualice. E folosită ca ingredient în otrăvuri, sau dimpotrivă, activează prin funcția ei magică, erotismul, fecunditatea. Virtuțile duale ale mătrăgunei, ca „iarbă a vieții și a morții”, cum o numește Eliade, sunt evocate și într-o scenă din *Molloy*. Dialogul dintre Moran și fiul său Jacques surprinde nemulțumirea tatălui față de nereușitele fiului. Frustrarea față de propria neputință accentuează exasperarea pe care i-o provoacă lui Moran un singur cuvânt. Anume, *căzut*. Comportamentul lui Moran conține vituperări sălbatice și e completat de dese puseuri tiranice, trase prin spuza unui comic grotesc, în descendența unui Sterne sau Swift. Iată fragmentul:

„Ochii îi ieșeau din orbite. Ce ai, am spus, sunt descheiat la șliț? A lăsat din nou să-i cadă bicicleta. Ridic-o, am spus. A ridicat-o. Ce ți s-a întâmplat? a spus. Am căzut, am spus. Căzut? a spus. Da, am căzut, am țipat, tu n-ai căzut niciodată? Am căutat numele plantei care crește din ejaculările spânzuraților și care țipă când o culegi.”<sup>165</sup>

În *Sfârșit de partidă* posibilitatea ca întreaga umanitate să ajungă să *țipe* poate fi cauzată de *căzătura* unui singur purice:

„Clov: [neliniștit, scărpinându-se.] Am un purice!

Hamm: Un purice! Mai există purici?

Clov: Pe mine e unul. [Scărpinându-se.] Doar dacă n-o fi un păduche.

Hamm: [Foarte neliniștit.] Dar omenirea ar putea reîncape de-aici. Din nou! Prinde-l, pentru numele lui Dumnezeu!”<sup>166</sup>

Nașterea reprezintă cel mai rău lucru care i se poate întâmpla omului beckettian. De aici toate nenorocirile. Ești adus pe lume: *nothing more to be done*. Postura în care el se găsește – aceea de a nu-și putea exercita libertatea (de a nu fi putut mai exact, odată ce a fost expulzat în lume) – e resimțită ca o trădare din partea unui

---

<sup>164</sup> Mircea Eliade, *De la Zahmoxis la Genghis-Han*, trad. de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Humanitas, 1995, pp. 215-232.

<sup>165</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, p. 160.

<sup>166</sup> *Endgame*, în *TCDW*, p. 108.

presupus creator, devenit, iată, malign, belicos. Disperarea și angoasa de a nu fi avut un cuvânt de spus la propria (in)existență amplifică gestul primordial al răzvrătirii, în dauna unui *a fi* participativ, integrator. Liniștea, liniștirea și pacea se retrag în fața dreptății resentimentare.

### Expulzatul. A doua citire

Ne concentrăm acum eforturile asupra celei de-a doua interpretări a acestei scurte povestiri, *Expulzatul*. Am văzut că memoria paradisului intrauterin probează siguranța și marchează, odată cu pierderea lui, o catastrofă de proporții cosmice. Universul amniotic, dacă putem spune așa, e cadrul de desfășurare optim, dacă nu al *nimicului*, măcar al unei existențe ce e prin definiție în opoziție cu scena lumii corupătoare.

În ansamblul lor, evenimentele din *Expulzatul* se petrec într-o ambianță kafkiană. Se numără niște trepte, „de mii de ori”, fără a se ajunge la un rezultat satisfăcător. Numărul lor adevărat e incert datorită impreciziei *tehnicii* folosite: se numără de la trotuar sau se începe de la prima treaptă? Problema numărului e apoi abandonată și alte evenimente bizare de acest fel apar, așa încât, după ce e descrisă o *cădere* ne așteptăm la o iminentă catastrofă: transformarea expulzatului (pe care îl vom numi E.) într-un gândac, la fel ca Gregor Samsa în *Metamorfoza*. Însă imediat ce are loc căderea de pe verandă, datorată zvârliturii din casă, suntem degrabă liniștiți: „nu a fost gravă.” E. se ridică și e gata de drum.

Reținem așadar, chiar din prima propoziție, *căderea*. Spunem din prima propoziție cu toate că imaginea căderii („veranda nu era înaltă”) apare și se clarifică abia la recitare și doar în retrospectiva întregului. Amănuntul, vom vedea, e semnificativ. Ușa casei e masivă se spune, iar culorile husei care o acoperă vara sunt albul și verdele. Verdele, culoare a vegetației, a belșugului și a bucuriei reunite în darurile vieții prefigurează nemurirea ce sălășluiește în grădina raiului. În rugăciunea răsăriteană a morților compusă de Sf. Ioan Damaschinul și Sf. Teofan Graptul, raiul este acel „loc luminat, loc cu verdeață, de unde s-a retras toată durerea și întristarea.” Iar ca semn al neînținerii și liniștii depline, albul desăvârșește. Descrierea cromatică a *casei* se întrecește cu albastrul fumului (culoarea

adevărului, dar și a infinitului) ce se înalță din coșul casei. E „mai albastru” decât al celorlalte case, remarcă E. Mai mult, se „risipește în văzduh cu mai multă melancolie decât al vecinilor lui.” În varianta traducerii englezești a lui Richard Seaver, traducere la care Beckett a colaborat, ușor visătorul *mélancolie* din originalul francez este înlocuit de mai tarele *sorrowful* (ce trimite mai degrabă la *îndurerare, regret, chiar tânguire*). Odată aflat în noua ipostază de expulzat, a cuiva care nu mai locuiește în casă, despărțirea de ea e resimțită cu mai multă greutate decât lasă să se întrevadă asigurarea din „căderea nu a fost gravă.” Aflat de cealaltă parte a casei, E. admiră (contemplă) casa din care a fost izgonit: „Cât era de frumoasă!” Dar, conchide el, „vraja se rupsesse.” *Casa și lumea* sunt despărțite de o ușă – care, deși deține prin simbolistica culorilor marca transcendenței, a imaterialului, a *nevăzutului*, – este descrisă ca fiind „masivă”, semn al nefacilei transgresări, al greutății recuperării condiției paradisiace.

De-acum se va fi conturat ideea pe care vrem s-o acredităm aici, anume că *Expulzatul* poate fi înțelesă ca o experiență a căderii din rai. Povestirea evoluează, pas cu pas, înspre o astfel de citire. Trezindu-se din (a)casă pe străzile orașului, naratorul constată următoarele: „Cunoșteam prost orașul.” Îi e străin, așadar.

În *Republica*, Platon explică că o persoană este definită, în cadrul cetății în care locuiește, de relațiile sale cu ceilalți cetățeni. Într-o anumită măsură, așadar, persoana nu-și mai aparține în mod exclusiv, câtă vreme spațiul se extinde dintr-un *personal* spre un *comunitar*. Omul locuiește și în același timp *este locuit*. Ideea de cetate, oraș, nu doar ca loc geografic este continuată de tradiția creștină care îi consacră o dominantă metaforică.

Creștinismul, cu precădere cel răsăritean, reia cu spontaneitate imagistica orașului așa cum este ea detaliată în Noul, cât și în Vechiul Testament. La părinții capadocieni, în special în scrierile Sf. Grigorie de Nazianz, reappare metafora cetății ca pântece – loc al nașterii, *topos genesis*. Orașul reprezintă, prin urmare, și sufletul. Mai mare, mai încăpător, el adăpostește și oferă protecție omului aflat față în față cu propriile rătăciri. În același timp, cetatea poate fi și sursă a pierderii, așa cum apare în ilustrările femeii desfrânate sau ale reginei nebune, ieșite din minți.

După instaurarea în noua condiție, cea a rătăcirii (din pricina „cunoașterii proaste a orașului”), E. se declară nu doar „stingerit”, ci și „pierdut.” Condiția abandonului se va prelungi. Ea se va situa, de

acum încolo, într-o pendulare perpetuă între un *înapoi* (pântecele matern) și un *înainte* (moartea, sau acceptarea morții). Instinctul redresării ontologice este captat prin ridicarea ochilor la cer, „de unde ne vine faimosul ajutor.” (p. 242). De adăugat aici că E., de îndată ce se trezește dat afară din casă, se delimitează de instanța divină. Acum există un *eu* („al cărui suflet se chinuia de dimineața până seara doar căutându-se pe sine”) și un Dumnezeu care nu mai e al lui, a devenit „al lor”, al celor rămași în casă.

Trebuie spus că acest Dumnezeu, chiar în perioada în care E. locuia în casă, nu beneficia totuși de o bună trecere/reclamă. Prin felul în care se vorbește de ceilalți locuitori ai casei, deducem că ar fi vorba de o suită, de niște slujbași (sau poate chiriași?), aflați la cheremul unui stăpân, din ale cărui dispoziții și ordine existența se *încheagă*. După ce camera lui E. se eliberează, „ei” o curăță cu formol, apoi se retrag în găocile lor. Departe de a fi resentimentari, „ei” asistă impasibili, fără să intervină în vreun fel. Apoi, alt episod, să-l numim al „pălăriei”, aduce cu sine o întreagă punere în scenă a respingerii autorității divine reprezentată prin figura arhetipală a tatălui. Motivul ar fi comportamentul acestuia („deja bătrân, umflat și vânat”) perceput ca unul castrant de tânărul E. („cu frumosul păr castaniu în vânt.”) E. are obligația să perie pălăria „în fiecare dimineață și seară.” Tatăl l-ar umili deci pe E. care, în general, nu are „un cuvânt de spus.”

Primul lucru la care participă E. în comunitate, chiar dacă involuntar, e o înmormântare. Un convoi funerar trece pe lângă el. *Comunitatea* este redată ca o agitație de pălării care îngână niște mormăieli. Oamenii își fac cruce grăbit, imprecis, schițând doar gestul sacru. Pe câtă vreme el (dacă ar fi silit să-l facă) și-ar face semnul crucii impecabil, „cum se cuvine”: degetele la rădăcina nasului, buric, apoi sfârțul stâng, și, în fine, sfârțul drept. Remarca „Nu am văzut pe nimeni ingenuncheat” întregește tabloul comunității, în definitiv, al lumii în care E. descinde (p. 245).

Într-o abordare antropologică unde se face distincția între cultura comună și cultura înaltă, Roger Scruton face următoarea observație: „riturile și datinile unei culturi comune micșorează distanța dintre emoție și faptă: ele le spun oamenilor ce să facă (...). E mai ușor să simți emoții grave când societatea pretinde așa ceva, e și mai ușor când ele sunt însoțite de un repertoriu de gesturi acceptate,

prin care să-ți coregrafiezi și să-ți ordonezi nenorocirea.”<sup>167</sup> Viziunea interioară e plasată pe orbita unei viziuni exterioare a lumii, cu care face front comun, cele două, împreună, leguind firescul, altfel spus, suprapunând *firescul* unei situații *nefirești*.<sup>168</sup>

De notat că E. își ridică ochii la cer când „totul merge prost.” Orașul (sufletul) e cuprins de dezordine (haloimăis) și orbire. Dezechilibrul se produce la scară cosmică, de ajutor are nevoie nu doar „satul, orașul”, ci „întreg pământul.” Să zăbovim o clipă asupra imaginii. Și poate că după contemplarea acestui peisaj al alienării abruptețea afirmației următoare nu o vom găsi total nepotrivită: „intellectually, he [Beckett] rejects him [God], but psychologically he needs him.”<sup>169</sup>

Sufletul suspină. (Să ni se permită să denumim ridicarea ochilor la cer întocmai așa, *episodul suspinului*.) După acest episod și după un altul (în care este redată incapacitatea lui E. de a se menține într-o poziție verticală) se impune o redresare. E de așteptat depășirea crizei, sau pur și simplu o *acomodare*. Ni se spune, prin urmare, că E. „se lasă în voia sorții.” Interesant e că varianta englezescă (Seaver/Beckett) diferă substanțial de originalul francez. *J'ai pris donc le parti de me laisser aller* devine *I decided therefore to be myself*.<sup>170</sup> Astfel de *imprecizii*, omiteri, sau schimbări nu sunt întâmplătoare, mai mult, ele sunt chiar cultivate de traducătorul Beckett.<sup>171</sup> În cazul acesta ni se oferă o ipoteză de lucru de care trebuie să ținem cont. *A te lăsa în voia sorții (laisser aller)* e, orice am spune, contrariul lui *a fi eu însumi (to be myself)*. Prima expresie amintește

---

<sup>167</sup> Roger Scruton, în *Cultura modernă pe înțelesul oamenilor inteligenți*, trad. din engleză și note de Dragoș Dodu, București, Humanitas, 2017, pp. 27-28.

<sup>168</sup> Scurt excurs (elogiu claxoanelor): claxoanele ce însoțesc nunta urbană nu reprezintă altceva decât un instinct nealterat al integrării în comunitate, o gestică, chiar dacă uneori gratuită, a comuniunii, a co-participării. Altfel spus, o validare în plus a *sfințeniei* legământului. Din această perspectivă nu avem a ne teme de indiscreția asurzitoare a claxoniadelor nuntești, de oriunde ar fi ele și cu oricât de mulți decibeli s-ar propaga prin a noastră odihnă iubitoare a imperturbabilului.

<sup>169</sup> Colin Duckworth, *Beckett and the missing sharer*, în *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* Vol. 9, 2000, *Beckett and Religion*, p. 141.

<sup>170</sup> Samuel Beckett, *L'Expulsé*, în *Nouvelles et Textes pour rien*, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 12, respectiv, *Stories & Texts for nothing*, Grove Press, New York, 1967, p. 16.

<sup>171</sup> Vezi Steven Connor, *Traduttore, traditore*: *Samuel Beckett's Translation of Mercier et Camier*, în *Journal of Beckett Studies*, No. 11/12, Edinburgh University Press, 1989, pp. 27-46 și Nadia Louar, *Le bilinguisme dans l'œuvre de Samuel Beckett: pas d'après*, în *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 14, 2004, pp. 563-578.



de *hazard* în timp ce a doua îl exclude complet. Beckett operează într-un mod extrem de subtil și interesant cu opoziția termenilor. Nu ar trebui să facem eroarea de a-l lua pe *hazard* direct din oala modernității. Noi îl reperăm, mai degrabă, în accepțiunea epocii unui Michel de Montaigne. Conceptul de hazard ca mani-festare a ilogicului, ca pură întâmplare se naște la mai bine de un secol după eseistul francez. În vremea lui Montaigne încă se mai punea semnul de egalitate între *a juca la zaruri* și predestinare. *Hazardul*, așadar, din originalul francez îl propunem a fi citit ca predestinare sau manifestare a divinului, în totală opoziție față de ceea ce propune varianta englezească a traducerii. În cele ce urmează o vom detalia.

*To be myself* trimite imediat la încrederea în forțele proprii. Și, fapt decisiv, nu doar că admite, dar și clamează „devenirea”. Din această perspectivă *să fiu eu însumi* e expresia emancipării modernității. Prin modernitate se împlineste vastul program de dominare a naturii (a spațiului și universului). *Să fiu eu însumi* își găsește, de fapt, sinonimia în deplina încredere a omului în debarasarea de reziduurile oricărei transcendențe. Filosofia Renașterii, spune Ernst Cassirer, încă mai căuta „formule intelectuale de echilibru între credința medievală în Dumnezeu și încrederea avântului cunoașterii dobândite de omul renașterist”.<sup>172</sup>

La Nicolaus Cusanus (*De docta ignorantia*, 1440) idealul de *humanitas* e definit ca ideal de desăvârșire și împlinire al creștinismului. Figura cristică e nivelul maximal la care umanitatea e menită să adere. Pe măsură ce filosofia va adera la narațiunea umanității care se autoproponde ca singur vehicul potent în cunoașterea de sine, observă Cassirer, legătura dintre umanism și creștinism pe care o propunea Cusanus devine tot mai slabă și, în cele din urmă, se dizolvă complet. Idealul de umanitate, odată cu Giordano Bruno, va include idealul *autonomiei*. Observația lui Cassirer e corectă atunci când se referă la acest ideal de autonomie crescândă ca fiind inevitabil și „disociat din ce în ce mai mult de tărâmul religiei – tărâmul în care Cusanus, Valla, Ficino, Pico și Academia florentină încercaseră să forțeze conceptul de umanitate.”<sup>173</sup> La Bruno, autoafirmarea eului e înțeleasă în proporții eroice, titanice. Nu degeaba modelul ales era Prometeu. Cu toate că eul recunoaște că există ceva

---

<sup>172</sup> Ernst Cassirer, *The Individual and Cosmos in Renaissance Philosophy*, translated with an introduction by Mario Domandi, Dover Publications unabridged, 2000, p. 76.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 98.

transcendent, ceva care se află dincolo de *priceperea minții*, totuși nu vrea să accepte acest lucru suprasensibil ca pe un simplu dar al harului. Omul care primește pasiv un astfel de dar divin ar fi *eclipsat* de cel care va încerca să-l obțină prin propriile puteri. Eforturile și acțiunea independentă sunt dictate de impulsul ascensiunii raționale (*impeto rationale*) către divin. De notat că există o foarte subtilă legătură între acest *impeto rationale* și ideea de demnitate (*dignità*), așa cum apare în discursul lui Pico della Mirandola, *De hominis dignitate* (1486), care, de fapt, reia în linii destul de asemănătoare temele lui Giannozzo Manetti. În tratatul *De dignitate et excellentia hominis* (1452) Manetti formulează premisele spiritului uman în termenii demnității și libertății umane care se pot manifesta doar în câmpul devenirii, adică al culturii. Dacă la Bruno avem opoziția dintre omul pasiv (un vas care așteaptă să fie umplut de divinitate) și omul activ (care accede la divin printr-o continuă ascensiune, sau impuls rațional, *impeto*), la Manetti avem opoziția dintre lumea naturală, așa cum este deja (devenită) și lumea intelectuală a culturii (în devenire). Minții umane îi e proprie doar această lume din urmă, o lume în care omul își poate demonstra demnitatea și libertatea.<sup>174</sup>

O elaborare mai sofisticată o întâlnim la Charles de Bouelles în *De Sapiente*, scrisă în 1509 și care apare editată la Universitatea din Paris un an mai târziu. Cercetătorii pe care i-am consultat (Cassirer, Heller) sunt de acord că gândirea speculativă a lui de Bouelles a influențat filosofia idealismului modern, cum apare la Leibnitz sau Hegel de exemplu.<sup>175</sup> Combinând gândirea stoicilor (caracterul rațional al focului ca element heraclitian) cu un fel de „metafizică a luminii” derivată din surse neoplatonice, Bouelles elaborează o ontologie a umanului în raport cu micro și macrocosmosul.

Cunoașterea de sine și cunoașterea cosmosului se întâlnesc pe coordonatele intelectului și ale reflecției. Bouelles se angajează, întocmai ca predecesorii săi, în dezvoltarea teme centralității omului, articulând motivul microcosmosului prin dualitatea dintre om ca *substantia* (parte a naturii) și om ca *scientia* (care încorporează natura în sine). Și, întocmai ca Hegel, trei secole mai târziu, ne

---

<sup>174</sup> Giannozzo Manetti, *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, introduzione di Stefano U. Baldassarri, traduzione, note e apparati di Giuseppe Marcellino, Bompiani, Milano, pp. 326-328.

<sup>175</sup> V. Ernst Cassirer, *Op. cit.*, pp. 87-97 și Agnes Heller: *Renaissance Man*, translated from Hungarian by Richard E. Allen, Routledge, New York, 2016, pp. 387-390.

propune ca această opoziție (teză – antiteză, *homo – homo*) să fie depășită și pacificată dialectic printr-o supremă sinteză speculativă. Deasupra acestor două forme contrarii și concurente apare ultima și cea mai înaltă, formula lui homo – homo – homo în care opoziția dintre potență și act, natură și libertate, ființă și conștiință își asumă o funcție de mediere fundamentală pe măsură ce distinge și unifică contrariile. Aici se ajunge printr-o secvență teleologică (potrivit lui Bouelles, există patru stări, sau stadii, ale realității: *esse, vivere, sentire, intelligere*). Realitatea pornind de la existența anorganică ajunge prin ființele vii și simțitoare la ultimul stadiu, anume inteligența, care se întrupează în om. Fiind în același timp concept al naturii și formă a substanței, omul reprezintă ultimul scop al universului.

Pentru filosoful de la Sorbona, omul care e trezit la conștiința umanității sale – prin libertate și demnitate (influența lui Pico) – e în stare să se cunoască pe sine (microcosmosul) și doar acela, prin urmare, este capabil să reproducă macrocosmosul. Sub aspect valoric, asistăm la o inversare a succesiunii temporale a omului *naturii* și a omului *artei* – o inversare în care sunt implicați *primus homo* și *secundus homo*. Al doilea în timp devine primul în valoare. Căci omul își atinge scopul numai atunci când se dăruiește cu totul umanității sale, numai atunci când, asumându-și libertatea și demnitatea, cum spune Pico în al său *oratio*, devine propriul său creator.

Același tip de alegere riscantă e atestat și de tradițiile orientale. În cărțile sfinte Vedānta din filosofia hindusă, omul, degradat, dar ontologic situat deasupra zeilor, dacă consimte, în deplină libertate, să refacă experiența pământescă, se va situa în final deasupra lor. Simpla alegere a condiției divine (umplerea vasului de care amintește Bruno) exclude depășirea ascensiunii ontologice, ascensiune pe care omul are menirea s-o înfăptuiască.

Așadar, cele două decizii diferite (*mă las în voia sortii* și *propria devenire*) se înscriu, evident, în dinamica destinului umanității. Abandon sau împotrivire, acțiune sau contemplare, ambele itinerarii propun un subtil balans al drumului umanității noastre, parcurs deja sau pe cale să-l parcurgă.

Asistăm, odată cu viziunea antropocentrică la suspendarea miracolului și la derogarea de la adevărul mântuitor, cel în stare să împlinească aspirațiile rămase neîmplinite (cele înalte, chiar dacă acestea le includ și pe cele iraționale). Noul adevăr relativizant nu mai

poate împiedica cufundarea omului modern în hăul lipsei de sens, hău cultivat și curtat, nu doar în domeniul creației artistice, cu multiplele lui excese, ci și inoculat în componenta socială, unde *modus operandis* s-a transformat în *modus vivendis*. De altfel, postmodernitatea a dezvoltat o mare afinitate cu pretențiile vindicative ale epistemologiei, târând omul pe tărâmul contingentului, de unde sunt evaporate concepte ca morală, libertate, adevăr, absolut.<sup>176</sup> Ca o tușă inofensivă adăugăm că participiul pasiv al verbului *absolutus* este *absolvo*, adică *a elibera*.

Omul, înghesuit tot mai mult în țarcul restrâns unde se abandonează tehnolatriei, și aflat într-un raport autarhic cu Dumnezeu, va fi, paradoxal, invitat să-și (re)cunoască animalitatea, să o adopte și, în fine, s-o „exporte” semenilor săi. Înțelegem prin *export* aspectul ideologic al omului *nou* (al *omului recent*, cum îl numește H.-R. Patapievici), care e constant îngrijorat de salvarea lumii, în detrimentul propriei salvări. Trebuie spus că forma excesivă a acestei *iubiri salvatoare* se înșurubează în mintea revoluționarului perpetuu – de aici geneza variilor sisteme autoritare.

În fine, după ce are loc întâlnirea cu vizitiul, E. cere să fie dus la Zoo. Faptul pare să indice gregaritatea și animalitatea către care se îndreaptă personajul. Umanitatea îmbrățișează un comportament care culminează cu „poziția orizontală” și „camuflarea”. Spre deosebire de locul vechi în care locuia, *sus*, la ultimul etaj, cu ferestrele deschise, acum E. se află undeva la subsol, printre șobolani. El însuși alege să înnopteze acolo, după ce refuză invitația vizitiului de a dormi la el în casă. În birjă („dacă aceea era cu adevărat o birjă”) condițiile claustre pot trimite la inconfortul noii condiții umane. Reducerea spațiului e semnificativă: în interiorul birjei personajul stă chircit, geamurile sunt închise și „muroase a stătut.” Se mai precizează că E. alege să se poziționeze „cu spatele în sensul mersului”, amănunt care are în vedere o regresie și, în cele din urmă, însăși inversarea direcției.

Atât direcția ca atare se schimbă, așadar, cât și sensul. Iar sensul pe care acest drum (spre Zoo) îl are pentru E. și odată cu el, pentru întreaga umanitate, s-ar putea să nu se mai regăsească în

---

<sup>176</sup> Dar, invocând tradiția lui *epimeneia sheaotu*, vom spune că acestea nu sunt destinate a rămâne la gradul de concept, ci au statutul de seturi clare de practici, întrupări vii, cât se poate de concrete ale unei *căi* de urmat.

datele fundamentale ale conștiinței noastre. S-ar putea ca acest *înainte* să însemne *un înapoi*.

După o noapte friguroasă și de nesomn petrecută în grajdul vizitiului, E. vrea să-l părăsească. Dorește să iasă, cum e firesc, pe ușă, dar, spune el, „nu am putut s-o deschid.” Desigur, nu e un amănunt întâmplător.

În acest moment ne întrebăm dacă nu cumva există riscul unui exces alegoric al citirii noastre. O rezervă echilibrată se impune. E nevoie, bineînțeles, și de a estompa resursele (nelimitate) pe care textul beckettian le activează în acest sens. Și totuși limbajul lui Beckett este, în bună măsură, unul teologic. Aluziile, trimerile directe la Vechiul Testament, evangheliile sau viețile sfinților le întâlnim frecvent în opera sa. E destul să ne amintim de asemănarea pe care Eugen Ionescu o făcea între *Sfârșit de partidă* și tânguirile lui Iov.<sup>177</sup> În contextul apropierii față de aceste surse biblice, dilema alegorie/literalitate amintește de tradițiile celor două școli de exegeză biblică, alexandrină și antiohiană. Departate de a *vota* cu una din cele două, suntem tentați mai degrabă să aplicăm principiul terțului inclus. Cu toate acestea, să riscăm o ultimă interpretare, din cele ce se afirmă în finalul povestirii. (Pășările interpretărilor nu încetează cu ciripitul, mulțumim, domnule Beckett!)<sup>178</sup>

E vorba mai precis de acel detaliu care apare atunci când E., în zorii zilei, pregătindu-se de plecare, neștiind unde se află, o ia la întâmplare, „J'ai pris la direction du levant”, spune ediția franceză. (Minuit, 2014, p. 21) Spre Orient, așadar, care, așa cum numele sugerează, orientează. Ne orientăm după soare, și într-adevăr, cum altfel, traducerea englezească e „towards the rising sun”. Varianta în română spune foarte frumos (și doar mai apoi corect) „am luat-o spre răsărit”. În această situație, E. se declară (iată detaliul) în favoarea unui „orizont marin sau deșertic”. Peisajul nu e doar geografic, ci indică și o hartă a interiorității, un loc al recalibrării la (re)sursele *orientării*. Deșertul, uscăciunea, e un loc al transformării. *Lumea*, aici, se detașează de belșugul apei și de fertilitatea terestră.

Prieteniei apei, moliciunii meditației (sensul modern) i se opun ostilitatea pietrei, tăria și trezvia, care impun modelul ascetic.

---

<sup>177</sup> Eugen Ionescu, *Note și contranote*, trad., cuvânt înainte: Ion Pop, București, Humanitas, 2011, p. 61.

<sup>178</sup> „For in the forest of symbols that are no symbols, the birds of interpretation, that is no interpretation, are never silent.” (Samuel Beckett, letter to Axel Kaun, 9. 07. 1937)

Apa este îmbietoare și oferă salvarea, dar nu îngăduie o lungă (veșnică?) *însetare* necesară pentru căutarea lui Dumnezeu. Iudaismul preferă întâlnirea cu sacrul în pustietatea care arde, pâRJolește și consumă semnele profanului. Chipul lui Dumnezeu i se arată lui Moise departe de oază, belșug sau odihnă, anume în pustietate, pe muntele Sinai. Trebuie să fii în ne-odihnă pentru a nu pierde întâlnirea. Primirea harului e condiționată de căldură, de ardere, de iubirea mistuitoare de Dumnezeu. E interesant că în arabă o formă a cuvântului *căldură* e حار (haar). Poate e o simplă asemănare fonetică, totuși faptul e demn de semnalat.<sup>179</sup>

Pentru E., odată cu alegerea deșertului sau a mării se deschide perspectiva unei dialectici a sacrului și a profanului. Locuirea, habitatul propriu-zis avantajează sau, dimpotrivă, dezavantajează *propria* orientare.

---

<sup>179</sup> În epistolele sale Sf. Pavel folosește grecescul *haris* care derivă din ebraicul *hen* (iertarea, îngăduința lui Dumnezeu).



## LOCUIŢELE LUI MOLLOY

Molloy. Trei posibile *locuiri* (o abordare antropologică). Pământul ca aspirație mortuară. Cerul ce așteaptă să fie locuit. De la vehiculul dedalian la omul-mașină. În fine, *marele nicicând*.

\*\*

În continuare, intenția noastră e de a investiga, dintr-o perspectivă antropologică, topologia *orientării* din romanul *Molloy*. Distingem, în cazul personajului Molloy, trei posibile locuiri, sau feluri de *a fi*. La un moment dat, în cap. al XI-lea al *Textelor pentru nimic*, personajul-narator se întreabă: „Unde mă aflu, ca să nu vorbesc decât de loc?” (p. 324). Răspunsul îl găsim în capitolul al IX-lea al aceluiași text: „sunt aici, dacă sunt aici.” Iar în partea a IV-a se detaliază:

„(...) așezat, dacă sunt așezat, câteodată în picioare, ori una ori alta, sau culcat, e și asta o posibilitate, adesea mă simt culcat, una din trei, sau în genunchi.”

(*Texte pentru Nimic*, p. 298)

Problema îl preocupă și pe Molloy. Faptul de a fi într-un loc și timp bine determinate ține de nevoia unei securizări ontologice. La Beckett ființa se află sub un asediu perpetuu ce culminează în contorsionările provocate de incertitudinile existenței. Imaginea lui Molloy despre sine însuși poate fi înțeleasă ca o repunere în drepturi a certitudinii ontologice. Dar, câtă vreme va exista o pendulare conflictuală a *aflării în lume*, o permutare perpetuă a sinelui în mai multe locuri, și-n mai multe feluri – à la manière de Mr. Knott – asociate deopotrivă imaginii unui *eu* fărămițat, se vor recunoaște și semnele unei dizarmonii profunde. În acest caz – când „omului, măsura tuturor lucrurilor, îi trebuie zorzoane” – se facilitează o situație perdantă în raport cu absolutul. Totuși, ceea ce se urmărește este recăștigarea prestigiului de ființă umană, împovărată de surplusuri ineficiente, căci „ceea ce contează este să fii pe lume, n-are a face postura, din moment ce ești pe pământ. Să respiri, nu se cere mai mult.” (*Texte pentru Nimic*, p. 299). Evident că retorica lui Molloy vizează mai mult decât o localizare geografică. Acel „unde sunt?” cu variantele disponibile de răspuns captează sensul adânc al unui



model interpretativ în raport cu marile tradiții filosofice și religioase. Gilbert Durand, în *Structurile antropologice ale imaginarii*, prezintă un traseu antropologic al imaginii (înțeleasă ca mediere între lume și umanitate, dar și ca proiecție conștientă a unui inconștient colectiv, de proveniență jungiană) în trei regimuri:

1) primul regim produce imaginile eroice, unde domină dualitățile antitetice (lumină – întuneric) și acțiunile sau stările conflictuale (separare – amestecare, invitație – excludere, cucerire – pierdere, tărie – slăbiciune, urcare – coborâre/ suieș – prăbușire etc.)

2) regimul mistic, impregnat de imaginile corelate, sau, după cum spune Durand, cele care degajă așa-numitele *elemente conciliabile*. Aici imaginile se confundă (mormântul/lăcașul de veci din ceruri e văzut ca prelungirea locuinței din viața terestră).

3) regimul mixt sau sintetic care tinde să insereze materialele simbolice (arborele, roata) într-o dialectică ciclică (inițiere, metamorfoză).

În aceste abordări ale imaginarii predomină ideea de diadă, care implică formula lui *da* și *nu*. Durand, în lucrarea mai sus menționată, indică orizontalitatea și verticalitatea fizice ca fiind la originea tuturor sistemelor poetice, artistice în general. Textul beckettian variază aceste date primordiale ale posturilor și ne îndeamnă la o meditație asupra însemnătății lor. Imaginarea diferitelor posturi constituie un tip de reflexie asupra esenței existenței. Și asupra *locului în lume*. Iar *locuirea*, în cazul lui Molloy, se raportează la:

- 1) pământ (căderea/prăbușirea)
- 2) stadiu intermediar
- 3) cer (săritura/levitația)

Între aceste două extremități (pământ–cer) se petrece totul, nimic nu poate fi uitat sau lăsat pe dinafară. *Textele pentru nimic* o atestă atunci când, în capitolul al V-lea, naratorul se referă la pământ și la cer ca la un „decor pentru istorie”. Și tot ele, la Beckett, „creează ambianța.” (*Texte pentru Nimic*, p. 301). Stadiul intermediar propune imaginea suspendării, iar mersul pe bicicletă (existența lui Molloy) asimilează acest *locus incertus*.

\*\*

În primul caz, observăm că relația cu pământul impune un regim preferențial. Lui, pământului, îi este oferită întâietatea în raport cu cerul:

„Nu aveam decât să las capul în jos și să privesc pământul sub picioarele mele, în fața picioarelor mele, căci în această atitudine am găsit mereu forța de a, cum să spun, nu știu, și e adevărat că dinspre pământ mai degrabă decât dinspre cer, cotate totuși mai bine, mi-a venit ajutorul, în clipele dificile.”

(*Calmantul*, p. 256)

Atracția față de pământ înlătură orice fel de precauție, ordinea psihomotorie a *așezării* este înlăturată. În acest caz, spațiul este luat în stăpânire brutal: „Zis și făcut, m-am lăsat deci să cad pe spate.” (*Molloy*, p. 144). Alteori, contactul produce o altă imagistică, anume pe aceea a îmbrățișării. Acțiunile, în acest caz, sunt molatice. Ele diferă de primul caz, cel în care căderea este provocată și eliberează un comportament barbar, profund masculin, ar spune Gaston Bachelard. Pământul, în această din urmă manifestare materială (nisipul), invocă proprietățile alunecării, ale curgerii, ale distragerii, în fine, ale ascunderii și disimulării (principiu feminin după același Bachelard). Iată pasajul la care facem referire:

„În nisip mă simțeam în largul meu, îl cerneam printre degete, săpam găuri pe care le umpleam numaidecât sau care se umpleau singure, îl aruncam în aer cu mâinile amândouă, mă rostogoleam, prin el.”

(*Molloy*, p. 70)

Această ipostază ludică propune un spațiu al libertății. Astfel, pământul devine un spațiu protector, mai mult, un loc ce privilegiază o nouă naștere:

„Da, neputând sta în tihnă nici așezat nici în picioare, te refugiezi în diferite poziții orizontale ca pruncul în poala mamei.”

(*Molloy*, p. 144)

Urmând acest impuls ludic, personajul ajunge să facă pe mortul. După propria mărturisire, și dintr-o „oarecare curiozitate”. Molloy proclamă nemișcarea (reziduurile chietismului) ca soluție pentru autocunoaștere:

„Să fii în sfârșit cu-adevărat în imposibilitatea de-a te mișca, fără îndoială e ceva! Când mă gândesc la asta spiritul mi se-nmoaie. Și, odată cu asta, o afazie completă! Și poate o surditate totală! Și, cine știe, o paralizie a retinei! Și foarte probabil pierderea memoriei! Și doar atâta creier rămas intact cât să poți jubila!”

(Molloy, p. 144)

În acest caz, nemișcarea nu e vecină cu înlemnirea, diminuarea atenției, lipsa de reacție, sau cu vreo altă formă a degradării. Nu e o formă de *acedia* de care vorbeau Părinții Pustiei. Ba din contră, o putem mai degrabă asocia stării de veghe. Prin nemișcare, se urmărește autodispariția, anihilarea voinței de a trăi, o moarte întru renaștere. Se are în vedere o practică ascetică al cărui scop final este iluminarea. Practicile *sokushinbutsu*, de pildă, la călugării tibetani, atestă realizarea unui proces de automumificare. În hinduism, călugării *aghori* practică *meditatio mortis*, care nu se rezumă doar la o parcurgere mentală a procesului morții, dispariției, ci o și suportă fizic. Acești călugări dormeau pe leșuri de om și chiar se hrăneau cu carnea lor. Participă efectiv la descompunerea decedaților și parcurg într-un sens cât se poate de real cele nouă înfățișări ale morții: chipul devine livid; trupul se umflă; urmează tumefierea, apoi intrarea în putrefacție; devorarea trupului de animalele sălbatice; putrefacția într-un stadiu avansat; scheletul de care se mai țin rămășițe ale trupului; împrăștierea oaselor scheletului; din ce-a fost trupul celui mort rămâne doar o mică movițuță de buruieni. Despre Sfinții Pustiei, mai *cuminți*, hagiografiile consemnează că stăteau, uneori toată viața, fie prin întinderile Eghiptului sau în asprimile siriene ori palestiniene, nemișcați, cu inima în taină căutând spre Hristos, Dumnezeu cel viu.

În practica creștină a extazului mistic găsim câteva similitudini ale anihilării proprii voințe, prin suspendarea, atât a facultăților rațiunii, cât și ale celor fizice. Anihilarea proprii voințe e un deziderat ce trebuie îndeplinit pentru ca în locul ei să se manifeste voința divină. „Nu lăsa nimic din ce-i al meu în mine” va exclama Richard Crashaw într-un poem al său, *Inima aprinsă*, influențat de misticii catolici spanioli. Într-adevăr, toți misticii au acest scop, de pildă, Sf. Ioan al Crucii, atunci când afirmă că sufletul trebuie să se dezbrace de tot ce e omenesc, fie cunoștințe sau sentimente, pentru a fi în stare să le primească pe cele dumnezeiești. Astfel, (sufletul) va trăi în afara lui, într-o stare ce este mai aproape de viața îngerilor decât de cea

pământescă. În scrierile sale, Sf. Teresa d'Ávila deseori recurge la imaginea grădinii, posibil un împrumut din Augustin care o folosea ca pe o metaforă pentru suflet. Teresa spune că sufletul este ca o grădină prin care Dumnezeu se plimbă și adaugă că, dacă Dumnezeu plantează semințe și flori în această grădină, noi trebuie să le udăm cu rugăciuni. Conform viziunilor descrise în autobiografia sa, Teresa identifică patru nivele sau tipuri de rugăciune. În cea obișnuită fântâna din grădină seacă. A doua este rugăciunea liniștii (imaginea este a unei mori de apă cu mai multe găleți atașate care irigă grădina). Aici voința proprie este aproape anihilată, dar memoria și înțelegerea sunt încă prezente.

Observăm că Tereza preia cele trei însușiri ale sufletului din tradiția mistică scolastică. În al treilea stadiu al rugăciunii (unde avem imaginea unui pârau care curge în grădină) ele sunt amorțite, ca să fie într-un repaos total în ultimul stadiu de rugăciune, când „plouă din cer”. În această transă mistică, va nota ea, „Domnul mi-a spus aceste cuvinte: *Sufletul tău moare pentru sine în întregime, fiica mea, pentru ca să mă poată primi pe Mine. Nu mai trăiești tu, ci Eu trăiesc în tine.* Pentru că nu pot înțelege ceea ce aud, înțeleg doar atunci când încetez a mai înțelege.”<sup>180</sup> După ce a atins ultima etapă a rugăciunii, Teresa a experimentat ceea ce ea însăși numește *marele abandon*. Singurătate, amărăciune, pustiire lăuntrică, însoțite de efecte somatice caracteristice catalepsiei (rigiditate musculară, puls diminuat sau care se oprește brusc pentru câteva clipe). Însă, după cum mărturisește în autobiografia sa, această perioadă ce a durat aproximativ opt ani a fost însoțită de bucurii intense și o fericire incomensurabilă.

În *Vis cu femei frumoase și nu prea*, scris în 1932, Belacqua prezintă simptomele Sf. Tereza pe care Beckett le-a citit în cartea lui Inge. „Mintea îi rămânea senină, iar fântâna de lacrimi secată” se spune în debutul romanului (p. 411). Personajul experimentează la rândul-i *marele abandon*: „se dospea o amărăciune de-a dreptul transcendențială, ce avea să încorporeze elementele cele mai alese, cele mai bune, din tot ceea ce se petrecuse înainte.” (*Vis...*, p. 412).

Evenimentul are loc în debutul romanului când personajul e prezentat stând pe un stâlp, pe o vreme rea. Meditația îi e întreruptă

---

<sup>180</sup> *The Complete Works of St. Teresa of Avila*, volume 1, cap. XVIII, translated and edited by E. Allison Peers, Burns & Oates, 2002, p. 110.

de gândul la Smeraldina-Rima, o fată de care este îndrăgostit doar „de la brâu în sus.” Pentru Belacqua,

„Marele Abandon era căpтуșeala argintată cu intervențiile sale impertinente. Fiindcă era în regulă ca mintea să se aplece asupra unui necaz sau să se stingă datorită unui necaz; și bineînțeles că era și mai bine, era și o adevărată plăcere ca mintea să se împânțete și să se înmormânteze.”

(*Vis...*, p. 413)

Observăm o asemănare (dacă voită, și credem că e așa, atunci evident parodică) între imaginea lui Belacqua cocoțat pe „stâlpisor”, în „binefăcătoarea burniță” și felul de a trăi al așa-numiților stâlpnici, consemnat de tradiția răsăriteană. Tipul acesta de viețuire a fost început în sec. al V-lea d. Hr. de Sf. Simeon Stâlpnicul, urmat și de alți pustnici ca, de pildă, Ioan și Daniil, cărora li s-au zis Stâlpnici. Cei ce îmbrățișau acest fel de nevoie își construiau un stâlp, iar în vârful lui un mic adăpost. Adesea alegeau să trăiască fără acoperiș, în intemperiiile vremii. Suspendați între cer și pământ, unii dintre ei își duceau uneori toată viața necoborând de pe stâlp, în oboseala trupului și-n îndreptarea inimii.

Tot în *Vis...* înfățișarea lui Belacqua aduce cu a unui „ascet urban”. Alura, admitem, e puțin caraghioasă, dar perfect legitimă, după cum am explicat deja. Iar o altă formulă, „sihastru în vacanță” (*Vis...*, p. 567) are darul de a ne binedispune prin ludicul ei. În fond, expresia se apropie de formula paradoxală, cu tot efectul calculat de picanterie menită să șocheze și gratuitate care să încânte.<sup>181</sup> Dar, la un moment, dat Belacqua se prezintă domnului Beckett, un personaj din roman, în felul următor:

„– Iată, domnule Beckett, a zis el cu onestitate, un mistic neexplodat.

A vrut să spună *mystique raté*, dar întotdeauna se ferea de mot juste.”

(*Vis...*, p. 567)

Termenul folosit în original e „*dud mystic*”.<sup>182</sup> Aceasta e expresia folosită prima dată, apoi se revine pentru varianta în lb. fr., *mystique raté*. *Dud* și *raté* au același înțeles. În timpul Primul Război Mondial termenul *dud* (contrafăcut, fals) a început să fie atribuit

<sup>181</sup> Expresia îi aparține lui Teodor Baconschi.

<sup>182</sup> Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, Faber and Faber, 2020, p. 147.

obuzelor care nu detonau, care rămâneau, așadar, neexplodate. Belaqua, prin urmare, se realizează doar atitudinii să-i spunem teoretice, a renunțării la sine ori la dorințele sexuale („Dați-mi castitate și stăpânire, dar nu încă.” – *Vis...*, p. 567), cea cu adevărat metafizică, teologică rămânând încă departe de *practicile* sale. Totuși, personajul este departe de a fi un desfrânat. Reținerile sale sunt de multe ori încununate de succes, spre *nervozia* iubitei sale, Smeraldina-Rima.

Molloy, nemișcat, „ar putea să stea așa o viață întreagă.” În această ambianță se petrece metamorfoza de la mort la viu. Căci, să ne amintim, în clasificarea bachelardiană, nisiposul aparține mării familii a materiilor vâscoase, materie aflată în imediata vecinătate a noroiului și mocirlosului. Habitatul lui Molloy este „undeve între spumă și mocirlă.” (*Molloy*, p. 14). Cele două materii aduc în discuție putrefacția ca renaștere. „A te descompune înseamnă tot a trăi, o știu, o știu, nu mă plictisiți”, strigă personajul. (*Molloy*, p. 26). Și, altundeve, în partea a doua a romanului ce-l are ca actant principal pe Moran: „mă tem de moarte ca de-o nouă naștere.” (*Molloy*, p. 144).

Descoperirea că gunoiul, murdăria, în sfârșit, noroiul, deține secretele unei alchimii curative, se petrece mai devreme, în romanul *Mercier și Camier*. Aici identificăm o primă tentativă ce îi aparține unuia din personajele principale: „Dacă noroiul ar fi ceva mai adânc în acest loc, spuse Mercier, m-aș tăvăli până în zori.” (*Mercier și Camier*, p. 168).

Câtă vreme noroiul denotă murdăria, amestecul pustulos bacterian, nisipul invocă intuițiile morții uscate. Nisipul inspiră o moarte mumificatoare, în contrast cu viziunea baudelairiană a hoitului.<sup>183</sup> Cu alte cuvinte, în nisip persistă o moarte septică, ferită de impactul duhorii și sordidul putrefacției. În orice caz, contactul cu pământul, în ambele lui variante (dur, molatec/solid, păstos) oferă „plăceri nebănuite” (*Molloy*, p. 144).

Dacă vom privi cu atenție câteva pagini din povestirea *Pan* a lui Bruno Schultz, vom observa aceeași atracție a zeului față de materiile putrefacției. În logica putrefacție/renaștere acest lucru este de înțeles, având în vedere că Pan face parte din cortegiul lui

---

<sup>183</sup> „Putreziciunea asta se răsfața la soare/ Care-o cocea adânc și liniștit/ Vrând parcă să întoarcă Naturii creatoare/ Tot ce-adunase ea, dar însutit.” (Charles Baudelaire, *Un hoit*, trad. Al. Philippide).

Dionysos, zeul revigorării și al extazului. Iată pasajul la care facem referire:

„Cufundat până sub brațe în busturi, stătea pe vine în fața mea. Îi vedeam umerii puternici în cămașa slinoasă și o fâșie de surtuc. Chircit, stând parcă la pândă, părea gârbovit de o greutate imensă. Trupul îi vibra de încordare, iar pe chipul lui de bronz poleit de soare se scurgea sudoarea. Nemișcat, părea că muncește din greu, că se lupta cu o povară uriașă.”<sup>184</sup>

Violența însoțește materiile solide (vezi căzătura provocată a lui Molloy), pe când pasta invită la supunere și, în același timp, dezvoltă apetitul ludic (mânjitul cu noroi, modelarea nisipului). Pasta, ne amintește Bachelard, nu are dușmani, spre deosebire de materiile solide, cărora ne împotrivism violent.<sup>185</sup>

Vom mai nota doar atât, că descompunerea în concepția lui Molloy oferă pacea, odihna binefăcătoare. Asta poate pentru că, probabilitatea descompunerii fiind certă, ne îndeamnă la o judecată corectă a acestei „lungi emoții confuze care e viața.” O judecată din speța aceloră despre care „se spune că ne va judeca Domnul.” (*Molloy*, p. 25).

Evident: prin contactul cu pământul se restabilește contactul primordial. Dumnezeu, spun cărțile sfinte, a creat omul din lut, printr-o *sufflare*.

\*\*

Cel de-al doilea caz al locuirii se referă la cer. Duritatea și greutatea terestre nu intră în conflict cu *ușorul* rarefiat al înălțimilor. Ele se completează reciproc, printr-o dublă participare:

„Cerule coboară dimineața, nu prea s-a vorbit despre acest fenomen. Se-apropie de parcă ar vrea să privească. Doar dacă nu cumva pământul se ridică, să-și capete-ncuviințarea, înainte de plecare.”

(*Molloy*, p. 144)

---

<sup>184</sup> Bruno Schultz, *Prăvăliile de scortîșoară în Manechinele*, traducere și cuvânt înainte de Ion Petrică, Editura ALFFA, București, 1997, pp. 46-47.

<sup>185</sup> Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinei. Eseu asupra imaginilor intimității*, traducere, note și postfață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1998, cap. IV, pp. 60-82.

Stadiul acesta, al locuirii în cer, este atins în câteva episoade de Molloy. Locuirea cerului, aici apărând fără nici o conotație teologică, se face gradual. Începem cu primul exemplu, acela legat de felul de deplasare pe care îl adoptă la un moment dat personajul:

„(...) am început să mă balansez încet înainte, spintecând aerul. Mersul celui în cârje are, ar trebui să aibă, ceva exaltant. Căci e compus dintr-o serie de zboruri mici, la suprafața pământului. Decolezi, aterizezi, prin mulțimea celor sprinteni, care nu îndrăznesc să-și ridice un picior de pe pământ înainte de a-l fi țintuit pe celălalt. Nici chiar mersul lor cel mai voios nu este atât de aerian ca șontăcăitul meu.”

(Molloy, p. 65)

Nu altitudinea e cea care contează, ci posibilitatea părăsirii pământului, înțeles ca un habitat al locuirii de neînlocuit. Ceea ce apare pentru prima dată ca și experiment devine cu timpul obișnuiță: „Nu-mi repugna să înaintez cum v-am spus, legănându-mă în zboruri joase.” (p. 67)

Desprinderea de pământ ajunge, treptat, să preia forma coerentă a zborului. Dacă pământul susține greutatea corpului, în schimb, aerul, plutirea, o suspendă. Universul aerian promite un dinamism imaginar posibil și, chiar dacă nu mai profund ca cel terestru, mai eliberator, mai „exaltant”. Plutirea dezinhibă. Regimul terestru este constrângător, pe câtă vreme aerianul intuiește bucuriile risipei. Iar cucerirea de noi și noi spații/experiențe îl face adesea imprezvizibil. Natura generoasă aeriană se opune egoismului terestru.

În fine, aprecierea înălțimii săriturii („din când în când mă surprindeam făcând o mică săritură în aer, de două sau trei picioare pe puțin, pe puțin” – p. 55) trebuie privită cu maximă suspiciune. Neconcordanța dintre spuse și fapte e un lucru de la sine înțeles la Molloy. Căci el se înșală oricum. Exactitatea nu e punctul său forte. Ceea ce e de reținut, însă, e că experiența imponderabilității va deveni posibilă.

Din nou, o paralelă cu *Divina Comedie* poate oferi o perspectivă mai largă. Săriturile (levitația) lui Molloy sunt efectul unor „stimulente” pe care Lousse i le administrează. Edițiile fr. și engl. sunt mai explicite: ar fi vorba de niște săruri de molibden („molyb”), un mineral vital pentru corpul uman. În ultimul cânt din *Purgatoriul* Dante bea din niște ape ce-i permit urcușul spre paradis:



„Mă-ntoarsei deci de la pârâul sfânt/ca nou, asemeni plantei tinerele/  
când nouă crește-n noul său vestmânt,//curat și gata să mă urc la  
stele.” (*Purgatoriul*, XXXIII, 142-145).

De la părăsirea temporară a pământului (zborurile lui Molloy se sfârșesc totuși prin aterizări) se ajunge la o locuire în cer perpetuă și netulburată de legile fizicii: săritura „se aseamnă cu levitația.” Această acțiune reprezintă ultimul stadiu, cel al nepărăsirii cerului.

Există, la Galeriile Uffizi din Florența, o Pietà a lui Pietro Perugino, pictor renascentist din Cinquecento. Lucrarea (pictură în ulei pe lemn, c. 1483-1493) a fost una din favoritele tânărului Beckett, pe care a putut-o studia la National Gallery din Dublin într-o expoziție temporară. Doamna Ruby Tough, personaj care apare în povestirea *Iubire și Lethe* e descrisă ca având datele fizice ale Mariei Magdalena din lucrarea lui Perugino. La pictorul italian, poziția trupului lui Cristos, coborât de pe cruce, este într-o poziție orizontală, contrar celor mai multe reprezentări cu acest subiect. În partea stângă a tabloului este reprezentat Ioan Evanghelistul care îi sprijină umerii. Iar la dreapta, picioarele Mântuitorului stau sprijinite pe genunchii Mariei Magdalena. În centru, Sfânta Fecioară. În afară de aceștia mai apar, la extremitățile pânzei, Sfântul Nicodim și Iosif din Arimateea (cei care l-au și îngropat pe urmă.)

Cu toate că există îndeajuns de multe și distincte indicii cu privire la ateismul lui Beckett – în ciuda a ceea ce ne-am străduit, indirect, să afirmăm până acum, anume că, cel puțin în operă, el înclină, mai degrabă, spre un scepticism prevăzător – nu-i putea rămâne indiferentă această suspendare a unui trup care, mort fiind, se pregătea, conform mitologiei creștine (cum obișnuia să numească cărțile sfinte) să urce la cer.

Dacă vom privi atent la această Pietà a lui Perugino, vom observa un efect: nuanța întunecată a veșmintelor personajelor din jurul lui Cristos, în contrast cu luminozitatea pielii lui (deși, atinsă de paloarea cadaverică, în special chipul). Lucrarea a fost restaurată în 1998, deci la timpul studierii ei la Dublin, privirea, de la distanță putea distinge acest efect de care vorbeam, al detașării corpului livid de orice sprijin. Acesta parcă ar levita, semn al resurecției ce va să vină.

\*\*

Nici în cer, nici pe pământ, mersul pe bicicletă se situează într-un stadiu intermediar. Acțiunea pedalatului se depărtează simțitor, atât de imagistica verticalității, cât și de cea a orizontalității, deși le conține pe ambele. Mersul pe bicicletă amintește de o dramaturgie a elementelor: în același timp, suplinește târâtul reptilei și visează la desprinderea spre înălțimi.

Andrei Vieru vorbește într-o carte de-a sa despre libertate. Și spune că reprezentarea spațială a libertății e *frontiera*. Adică acel infinitezimal spațiu al lui *nici/nici* (dar care îl include în infinitul binevoitor pe cel al lui *și/și*). Doar atunci poți alege, spune Vieru. Și aduce în prim-planul meditației un foarte grăitor cadru dintr-un film chaplinian unde eroul se află nehotărât la granița dintre Mexic și S.U.A, neștiind încotro s-o ia. Odată strămutat într-un spațiu bine delimitat, aparții unei alegeri, nu mai ai, deci, libertate (de alegere), pentru că ai decis deja. Îți revine, eventual, o reconsiderare, ceea ce pretinde, de fapt, o revenire pe graniță, pe *frontieră*.

Bicicletei (mai exact mersului pe bicicletă fără să te ții de ghidon), mai adaugă Andrei Vieru, îi poate fi și ei distribuit acest rol infinitezimal în care libertatea e prezentă. Bicicleta poate adopta, din nou, un statut ontologic: (dez)echilibrul prelungit al incertitudinii.

Să ne aducem aminte puțin de bicicleta lui Molloy. Dacă ne gândim că e fără lanț și cu roți libere, („dacă există așa ceva”) și dacă mai adăugăm la această descriere și faptul că protagonistul la cea mai mică dorință de a „chibzui” trebuie să se oprească din pedalat, pentru că altfel riscă să-și piardă echilibrul și să cadă, ne dăm seama că ea (bicicleta) întrunește toate calitățile incertitudinii și ale situației pe *frontieră* – indispensabile libertății.

Molloy adesea se și odihnește pe bicicletă, activitate ce unește emoțional obiectul de ființă. Căci rolul obiectelor este să „refacă liniștea”, în opinia lui. Cu alte cuvinte, ele restabilesc conduita normală a existenței, cea trăită în bucurie (dacă nu acaparată cu totul de un entuziasm naiv): „(...) era o bicicletă destul de bună într-adevăr. Aș descri-o bucuros, aș scrie bucuros patru mii de cuvinte despre ea.” (p. 160). De altfel, Molloy, un „tip lipsit de afecțiune” și, după caracterizarea lui Moran, „hirsut, bolovănos și plin de toane”, atunci când vorbește despre bicicletă și accesoriile ei, devine comunicativ, jovial, vesel: „Să vorbesc de biciclete și de cornuri, ce destindere.” Bicicleta ajunge să nu mai fie percepută ca un adaos, chiar dacă

necesar, ea devine parte integrantă a anatomiei corpului: „Așa am trecut hopul”, spune Molloy, „eu și bicicleta, în același timp.” (p. 20). Altă dată, într-o situație de curse bicicleta prilejuiește o bruscă reînvi-gorare ce „fericește”, Moran o repetă de patru ori:

„Roțile au prins să se învâрте. (...) Bicicleta a tremurat, s-a restabilit, a câștigat viteză. Bravo! am strigat, nebun de bucurie. (...) Din fericire îmi reparasem pălăria, căci altfel vântul mi-ar fi luat-o. Din fericire era timp frumos, și nu eram singur. Din fericire, din fericire.”

(Molloy, p. 162)

Felul lui Molloy de a se odihni, „călare pe bicicletă, cu brațele pe ghidon, cu capul pe brațe” atentează la ordinea socială. Pentru acest delict este dus la secție de un polițist și interogat.

Locuirea/existența *între* norme întotdeauna va fi suspectă.

Rolul bicicletei se poate afla însă și la cealaltă extremă. Entuziasmul inocenței cunoaște curând o transformare violentă. Bicicleta va deveni fiara, monstrul mitologic. Iată fragmentul care transformă elogiul bicicletei (al libertății, în definitiv) în calvarul omului:

„(...) bicicleta începuse să nu-mi mai fie dragă, bănuind-o că-i vehiculul unei puteri malefice și poate cauza nenorocirilor mele din ultimul timp.”

(Molloy, p. 60)

Bicicleta deține, pe lângă funcția eliberării, așadar, a unui posibil zbor înaripat (precum cel al lui Dedal), și pe aceea a unei rigidități bine camuflata.

\*\*

După aceste clarificări în ceea ce privește noțiunea de locuire – habitat existențial – suntem conduși către o relativizare a însemnătății lor. Și, în cele din urmă, înspre o anulare totală. Căci Molloy, călătorul arhetipal, după cum l-a numit Arthur Rubinovicz, înlătură toate aceste trei posibile locuiri de mai sus. Într-un moment în care Molloy se lansează în legătură cu specificul unui ținut sau altul, revine cu observația că n-a depășit niciodată granițele ținutului său. Dar că, totuși, le crede „destul de îndepărtate.” Acest fapt se datorează subtilității naturii fizice (a se citi *psihologice*) a ținuturilor: „(...) pe cât știu, ținuturile nu se sfârșesc brusc, ci pătrund subtil unele într-

altele.” (p. 66). Menținându-și propria logică, Molloy admite că „dacă ținuturile pătrund subtil unele într-altele, ceea ce rămâne de dovedit, e posibil să fi ieșit de multe ori dintr-al meu, crezând că mă aflu mereu într-însul.” (*Ibidem*). Dereglarea identității se măsoară în devălmășia posibilităților de a fi (din perspectivă teologală). Acel *Sunt cel ce sunt* rostit de Dumnezeu lui Moise blochează orice tentativă excesivă, sau virtuozitate excentrică de a păcăli condiția de creat, de condiționat. În același timp, însă, invită (sau obligă) la aflarea adevăratului *eu*, la un *sunt* funcțional, la un *eu* ultim. Am mai spus-o, toate scrierile lui Beckett au anvergura unei rezolvări (nu expuneri) a acestei probleme fundamentale. În cazul lui Molloy, aceste posibilități ale locuirii se amestecă, se precipită:

„Dar să nu credeți că ținutul meu se oprea la litoral, ar fi o gravă eroare. Căci el era și această mare, recifele și insulele sale îndepărtate, și nebănuitele lor abisuri. Eu însumi m-am plimbat pe mare într-un fel de schif fără vâsle, căci îmi confecționasem o pagaie mare. Mă întreb uneori dacă am mai revenit, din această plimbare.”

(*Molloy*, p. 70)

Ca un veritabil om preistoric, personajul își preia atribuțiile de îmblânzitor al elementelor naturii (foc, aer, apă, pământ, văzduh). În ciuda acestui rol de stăpânitor, nu clarifică deloc confuzia cu privire la propria identitate. Evident: Molloy se pierde în labirintul deplorabil al ne-ființei. Cât despre clarificarea iconoclastă a lui Molloy, ea e incertă. Componentele locuirii nu întemeiază nicidecum o limpezime a înțelegerii datelor fundamentale ale ființei.

Eșecul e reinstaurat.



## SONORITĂȚILE CAMUFLATE ALE TERORII. ȘARPELE ÎȘI ÎNGHITE COADA

Câteva date biografice ale câtorva personaje. Căutarea – semnul comun. Simptomatologie jungiană în *Not I*. Psihoterapia lui S. Beckett cu Wilfred Bion: *regressus ad uterum*. Formulări literare ale *sfârșitului fără sfârșit* (*regressus ad infinitum*).

\*\*

Beckett, în, aș spune toate scrierile sale, dacă n-aș fi sigur că există măcar o singură excepție, s-a împărțit între șoapta recunoașterii inevitabilului *sfârșit* și strigătul neacceptării lui. Adeziunea în favoarea unei atitudini sau alta e ezitantă. Linia de demarcație dintre cele două opțiuni e transgresată într-o manieră tragi-comică, fiecare acțiune ducând inevitabil spre un eșec, culmea, și el anticipat. Cazul lui Molloy e emblematic:

„(...) în mine au existat întotdeauna doi bufoni, printre atâția alții, cel ce nu cere decât să rămână acolo unde este și cel ce-și închipuie că mai departe ar fi ceva mai puțin rău. (...) Le cedam rând pe rând, acestor triști complici, ca să-și poată înțelege greșeala.”

(*Molloy*, p. 49)

Cele două atitudini, a acțiunii și a pasivității, a nimicului și a plenitudinii nu sunt niciodată clare, nu există un *înainte* sau un *înapoi* definitive, cum nu există un *sus* sau un *jos*: „Confund răsăritul cu apusul și polii îi inversez bucuros.” (*Ibidem*, p. 19).

Beckett este un autor care, în ciuda tehnicii sale de a esențializa (se pare că a luat în serios dictumul *less is more*, simplitatea drept complexitate rezolvată), include, totuși, în opera sa nenumărate precedente literare. Unul din aceste influente modele e Kafka. Încercările lui Watt, personajul omonim al romanului beckettian, de a ajunge în casa domnului Knott sunt analoge insistențelor lui Josef K. de a intra în castel. Inexpugnabilitatea celor două *locuri* (*locuințe*) este, în egală măsură, întruchipare a perfecțiunii transcendenței și a infinitului capricios, supus, din perspectivă umană, arbitrarului și absurdului. Thomas Mann a fost printre primii care au semnalat prezența, în *Castelul*, unor ecouri ale conflictului dintre, pe de-o parte, sfera eticului, și cea a religiosului, pe de cealaltă. Sunt surprinse

astfel *ecourile* paradoxului lui Kierkegaard din *Frică și Cutremur*, exprimat prin figura lui Avraam, care trăiește dilema dintre rațiune și credință.

Căutarea e semnul care patronează destinul personajelor beckettiene. Aici este surprinsă tensiunea tânjirii după ceva/cineva. Am văzut deja cum în *Expulzatul* motivul căutării se instaurează imediat după *expulzare*, devenind unul ontologic. Să urmărim acum în ce fel motivul căutării se manifestă în cazul altor câteva scrieri importante.

*Quad*, o piesă târzie (1982) pune în scenă traseul a patru oameni într-un spațiu delimitat. Acțiunea propriu-zisă constă în repetarea aceluiași trasee, personajele pășind pe liniile laturilor și ale diagonalelor unui careu, evitându-se reciproc. Centrul careului e, de asemenea, evitat. Indicațiile autorului insistă asupra blocării, toate posibilitățile de cunoaștere situându-se într-un orizont al limitei (prin definiție nedepășibilă). *Quad*, deși poate fi citită ca o piesă despre libertate (cu implicațiile politice aferente, mai ales dacă o punem în contextul unor lucrări ca *What Where* sau *Catastrophe*, scrise în aceeași perioadă<sup>186</sup>) este o piesă despre cunoaștere.

*Quad* repetă situația lui Vladimir și Estragon (doar că la pătrat) doar că aici minimalismul nu mai lasă loc variațiilor atât de, am spune delicioase, ce însoțesc așteptarea/căutarea lui Godot. Îndreptarea către centrul imobil al careului – un pătrat, așadar, care în toate tradițiile religioase, pe lângă figura cercului, simbolizează *desăvârșirea* – nu e sortită eșecului pentru că nu-l ating, ci eternei căutări, tocmai pentru că nu-l ating.

Toți oamenii poartă în fire aspirația de a ști, spune Aristotel în debutul *Metafizicii*. În romanul *Molloy* există un pasaj care redă în termeni foarte clari situația provocată de nesoluționarea acestei căutări:

„Căci să nu știi nimic, asta nu-i nimic, să nu vrei să știi nimic, nici asta nu-i nimic, dar să nu poți să știi nimic, să știi că nu poți să știi nimic, iată calea împăcării, în sufletul căutătorului necurios.”

(*Molloy*, p. 65)

---

<sup>186</sup> *Catastrophe* a fost dedicată lui Václav Havel, inițiatorul *Solidarității* poloneze în perioada comunistă, în timp ce *What Where* e o piesă arhetipală a privării de libertate (incluzând tortura fizică) specifică oricărui sistem autoritar/totalitar.

Arhetipul căutătorului necurios e opusul jinduitoarelor după adevăr din *Quad* și al altora ca ei, Murphy, Molloy, Moran și toți ceilalți. Bunăoară, Belacqua. El vrea să atingă pacea absolută. Pentru a-și îndeplini scopul, adoptă un mod de viață cât mai spiritual posibil. Tânjește după renunțarea completă de lume, iar de preocupările lui lumești se distanțează păstrând un freamăt candid. Îl interesează din ce în ce mai mult existența „într-un limb epurat de dorință” și ajunge treptat la dezvoltarea unor metode, sau tehnici de „autocapturare”. Gânditul și viețuitul se conciliează doar atunci când mintea i se „pântmormântă”, o expresie ce ne readuce în atenție imaginea pântecului matern ca mormânt. Retragerea în *pântmormânt* constituie pentru Belacqua sursa păcii absolute:

„Mintea, difuză și liniștită precum o cameră de bolnav; mintea devenită în sfârșit propriul său azil, dezinteresată, indiferentă; mintea deodată suspendată, încetând să mai fie o anexă a neobositului trup (...), ci o ultracerebrală obscuritate trează, înțesată de îngeri cenușii; n-a mai rămas nimic din el, în afară de umbra mormântului și-a pântecului, unde se cădea să iasă la iveală spiritul mortului și-al nenăscutului lui.”

(*Vis...*, p. 445)

Belacqua apare pentru prima dată în povestirea *Sedendo et Quiescendo* (1932). Această scurtă povestire va fi introdusă în romanul *Vis cu femei frumoase și nu prea*, terminat în 1932, dar nepublicat decât postum (1993). Povestirile reunite sub titlul *Mai mult ciupituri decât loviturii* îl au de asemenea în prim-plan. Aceste scrieri oferă saga completă a personajului. Beckett îi preia numele din *Divina Comedie*, unde apar leneșii („Din ele-o umbră, ce-mi părea trudită./ședea și-având genunchii-mbrățișați/ținea-ntre-aceștia fața ghemu-ită.” – *Purgatoriul*, Cântul IV, 106-109, trad. de George Coșbuc). Personajul dantesc a existat, se pare, în realitate în persoana unui anume Duccio, lutier florentin, cunoscut pentru apatia și lenea sa. Porecla i-ar fi fost Belacqua. Dante îl plasează în Antepurgatoriu. Aici așteaptă sufletele celor care au întârziat să se căiască până în ceasul morții. Sunt pedepsite să aștepte în aceeași trândăvie care le-a caracterizat viața lor terestră. Pe acest Duccio Leneșul, Dante îl cunoștea și odată l-a întrebat care e motivul leneviei sale proverbiale. La răspunsul *Sedendo et quiescendo anima efficitur prudens* (*Sufletul devine înțelept doar șezând și în tăcere*), un citat din lucrarea Stagiritului *Despre suflet*, replica lui Dante ar fi fost



următoarea: „Dacă șezând omul devine înțelept, de bună seamă că nimeni n-a fost vreodată mai înțelept ca tine.”<sup>187</sup>

Numele întreg al personajului e Belacqua Shuah. Shuah este preluat din Vechiul Testament, cap. 25 al Genezei unde ni se povestește de un anume Shuah, fiul lui Avraam și al Keturiei. De asemenea, Shuah este și mama lui Onan, cel care, obligat prin căsătoria de levirat să ridice urmași fratelui său mort, alege să nesocotească această îndatorire „vărsându-și sămânța jos.” Fapta, un păcat în lumea iudaică, a fost denumită de-atunci (inclusiv de Părinții Bisericii) onanie. Personajul lui Beckett prezintă similarități surprinzătoare cu acest Onan biblic. Masturbatului, Belacqua i se dedică ore în șir. La Beckett, motivul sexual, mai exact al disfuncțiilor sexuale, acum apare. Îl vom întâlni la personajele ulterioare din proză și teatru. Personajul mai are o plăcere deosebită, aceea de a se scobi în nas. Mai târziu, comportamentul va fi preluat de Molloy doar că el își diversifică repertoriul: „degetul în nas, mâna sub testicule, suflarea nasului fără batistă și urinatul din mers.” (*Molloy*, p. 25).

Belacqua, cu aerul lui abătut și de om bolnav, este precursorul viitoarelor personaje schiloade. Aparițiile lui hilare provoacă râsul. Neverosimilul fel de a merge al lui Watt, sau încercarea lui Molloy de a se folosi de cârjă și bicicletă în același timp aici își au începutul: „mers șchiopătat, picioarele îi erau niște ruine.” Profilul este completat de atitudinea hirsută. Deși foarte tânăr, Belacqua are ticuri și tipicuri. În plus, tabietul preparării prânzului anunță marea solitudine de mai târziu a personajelor beckettiene. Scena are loc în povestirea *Dante și homarul* și se desfășoară după cum urmează. După ce renunță la descifrarea unor versuri din primele cânturi ale *Paradisului* lui Dante, Belacqua se deplasează la băcănie. Are nevoie de o brânză gorgonzola îndeajuns de verde, împuțită și care răspândește o „duhoare zdravă” pentru un prânz reușit. Ca să pregătească masa trebuie să fie absolut singur, să aibă liniște și intimitate. Pe lângă această cerință mai e nevoie și de o deplină singurătate pe drumul până la și de la băcănie acasă. Marea grijă a lui e să nu fie acostat. Dezvoltă o adevărată teroare în a evita orice contact cu oricine, ce i-ar răpi, după spusele sale, bucuria din perspectivă. Stările îi prilejuiesc o exaltare a minții precum și un paroxism nevrotic. O cât de mică intruziune în banala acțiune ar fi percepută ca brutală și în

---

<sup>187</sup> Din notele lui G. Coșbuc la traducerea *Divinei Comedii*, Polirom, 2000, p. 309.

consecință ar fi aspru sancționată („vai și-amar de băgărețul care s-ar intersecta cu el (...) ce mai încoace și-ncolo, avea să-l atace.”)

Dacă cineva s-ar interpune finalității acțiunii lui Belacqua, întreg universul s-ar clătina, iar armonia, atât de fragilă, ar fi știrbită. Umberto Eco reia și el acest motiv al impasibilității și îl folosește în romanul său *Cimitirul din Praga*. Simone Simonini, expert în deghezări, se consumă în exact același fel ca Belacqua. Dialogurile celor două personaje, cu băcanul, respectiv cu măcelarul, la Eco, au același efect comic. Diferența e că Simonini joacă cartea diplomației și a politetii, în timp ce Belacqua e furios și vituperează indignat, strigătul și revolta ridicându-i-se împotriva lumii întregi.

Și Murphy e hotărât în a respinge lumea exterioară. Îl animă aceeași determinare de a se retrage să trăiască în mintea sa. La fel ca Belacqua, are dureri de picioare, în plus, frecvențele înțepături în dreptul inimii îi deteriorează grav sănătatea. E cu mult mai puțin activ decât predecesorul său. Odată cu Murphy se deschide seria imobilizațiilor: Molloy, Malone, naratorul din *Nenumitul*, Hamm, femeia în balansoar din *Rockaby*, într-o oarecare măsură chiar și personajul Victor din prima piesă de teatru a lui Beckett, *Eleutheria*.

Murphy nu are vreo ocupație și nici o profesie anume. E interesat totuși de șah și de astrologie. Ca student la teologie (își va abandona studiile) obișnuiește să-și petreacă nopțile cu *Dissertatio in Sextum Decalogi Præceptum et Supplementum ad Tractatum de Matrimonio* al episcopului J.B. Bouvier. Chiar dacă propoziții ca „Sulița partă a lui Christ: *S-a terminat*.” îi stârnește un apetit intelectual dublat de meditații, totuși singura lui plăcere e aceea de a sta gol în balansoarul lui, de care se leagă cu șase eșarfe, în căutarea unei pasivități totale.

După ce întâlnește o prostituată, Celia, care se îndrăgostește de el (sentimentul fiind reciproc) își imaginează, totuși, calmul unei vieți la adăpostul căminului familial – un răgaz pentru sufletul său neliniștit și pentru mintea sa „fremătândă”. La insistențele Celiei, Murphy iese din lăncezeală și se angajează ca infirmier la un azil de nebuni. Aici are loc celebrul joc de șah cu domnul Endon, un pacient al azilului. Legătura numelui său cu cel al legendarului șahist Paul Morphy, în acest context, pare să fie plauzibilă.<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Legăturile lui Beckett însuși cu șahul sunt surprinzătoare. Pentru început, una indirectă: un unchi al lui l-a învins pe José Raúl Capablanca, cel care câțiva ani mai târziu avea să ajungă campion mondial. Un partener frecvent de șah i-a fost Marcel

Survine sinuciderea personajului – episodul morții e destul de vag și permite chiar ipoteza unei morți accidentale. Cert e că personajul lasă totuși un bilet cu o ultimă dorință: să-i fie arse „trupul, mîntea și sufletul”, apoi să-i fie puse într-o pungă de hârtie și duse în casa de necesități, iar apa să fie trasă după ele, totul fără ceremonie sau manifestări de durere.

Personajul Molloy merge să-și viziteze mama muribundă. Se pierde în oraș, apoi în ținutul de la țară, ca mai apoi, într-o pădure, să îl vedem cum se târăște pe burtă până ce sfârșește într-un șanț. Moran, căruia i se cere să meargă în căutarea lui Molloy, apoi să se întoarcă acasă (instrucțiunile lui Gaber, care la rândul lui acționează la ordinele lui Youdi) se întoarce după douăsprezece luni de căutări. Nu a dat de urma lui Molloy, în schimb și-a pierdut fiul, iar casa, după anul petrecut în pribegie, și-o găsește în paragină. Gospodăria, terminată. Albinele, în stupi, înghețate, găinile, în cotețe, sugrumate. Faliment și dezolare.

Deja în această dublă istorie paralelă, grija pentru romanesc și narativitate trece în planul secund, înainte ca în *Malone murind* aceeași grijă să se transforme într-un joc al amănării. „Dar până atunci” spune Malone referindu-se la „clipa iminentă”, care e cea a propriei înmormântări, „îmi voi istorisi povestiri, dacă voi putea.” (*Malone murind*, p. 186). Istorisirea lui Malone e punctată de interjecții ale deriziunii: „ce plictiseală!”, „ce nenorocire!”, sau „nu, nu pot”, „merge”, care întrerup mărturisirea pentru a amesteca identitățile personajului, a le abandona și relua mai apoi, totul într-un continuu și neobosit delir. Se făurește, astfel, un fir înșelător, în primul rând, pentru cel care povestește, în aceeași măsură ca pentru cel căruia îi sunt adresate poveștile. Scopul declarat este acela de a prelungi solitudinea unei minți care nu se oprește din răsucirile spinoase ale povestitului (și scrisului) până la oprirea finală, cea din „ajunul dispariției.” În ultima instanță, toată această jonglare cu multiple istorisiri creează o metaliteratură.

Romanele lui Beckett ne îndepărtează de paradigma realității, cea care propune principiul narațiunii *realiste*. El ne invită într-un spațiu meta-real în care să pășim aducându-ne cu noi fricile, vulne-

---

Duchamp, până ce acesta a părăsit Parisul pentru America. Avea o admirație deosebită pentru Alexandru Alekhine, alt mare jucător de șah, pe care îl urmărea prin cafenelele pariziene pentru a-i propune să joace cu el. În fine, titlul piesei de teatru *Endgame* denotă un termen tehnic în șah.

rabilitățile cele mai atent disimulate. Beckett ne implică, cu fiecare nouă scriere, într-un exercițiu care e sumbru și alienant totodată, cel al îndoielii în valabilitatea lumii ficționale, dar care nu încetează nicio clipă să se afirme ca realitate neficțională (din nou, un sublim paradox). Personajele nu ne garantează că ceea ce spun e real. În plus, amintesc de o voce (a cui? venită de unde?) care le dictează și sub influența căreia își scriu paginile, rapoartele. Căci, de regulă, ele chiar asta întocmesc: rapoarte. Se lansează în confesiuni și scriu un fel de jurnale de călătorii.

Cititorului îi este reamintit neconținut că ceea ce citește (ficțiunea) nu se referă – chiar dacă se preface – la o realitate exterioară (nivelul la care cititorul există), ci captează și interoghează constant interiorul propriei lumi imaginate. Efectul acestei tehnici e concentrarea atenției cititorului, mai degrabă, asupra citirii înseși, decât a scriiturii în sine. Tehnica beckettiană combate ideea că ficțiunea ar fi despre ceva sau s-ar referi la ceva anume. Auto-referențialitatea predomină și de aici decurge destabilizarea continuă a discursului narativ.

Pădurea în care eșuează Molloy e un obstacol dar, în același timp, poate fi receptată și ca sursă regeneratoare. Amănuntul „era probabil primăvară, o dimineață de primăvară” – ca timp al desfășurării ultimelor evenimente – capătă astfel importanță în registrul timpului vegetal. În această ipostază pădurea devine un loc al retragerii tainice, inițiatice, un sanctuar natural unde personajul își va îndeplini noul rol de ascet. Finalul părții întâi a romanului („Molloy putea rămâne, acolo unde era.”) trebuie înțeles nu ca o moarte propriu-zisă, ci ca o perioadă de gestație. Dealtfel, dicționarul lui Chevalier și Gheerbrant propune și o simbolistică maternă a pădurii. Să nu uităm, Molloy pornește în căutarea mamei sale. Iar propoziția cu care se deschide romanul e chiar sfârșitul căutării, devenită aici, iată, o țintă găsită, un ideal atins: „Sunt la mama în odaie.” Molloy se reîntoarce, așadar, în pântecul mamei, claritatea amintirii drumului lipsindu-i pe moment: „Nu știu cum am ajuns aici.” Însă acțiunile pe care le duce acum la îndeplinire sunt clare: „Dorm în patul ei. Fac în oala ei”. Și, se precizează, „din nou”.

Detaliul „din nou” e surprinzător și aduce clarificări dintr-o cu totul altă perspectivă temporală decât a copilăriei – simplă biografie – atunci când faptele amintite sigur s-au petrecut întocmai. În cele ce

urmează, vom încerca să clarificăm și să evidențiem aceste aspecte din scrierilor beckettiene.

Pictorul Bram van Velde ne face cunoscut faptul că prietenul său, Beckett, nu a scris absolut nimic din ce nu a trăit vreodată. Exigentă afirmație, care impune o generozitate autobiografică, așa spune, cel puțin îndoielnică. Dar să ne amintim de perioada terapiei cu Wilfred Bion, unul din psihoterapeuții din grupul de la Tavistock. Beckett își începe terapia cu Bion în august 1934 și durează până în februarie 1935. Moartea tatălui, survenită în 1933, apoi, în același an, a verișoarei lui Beckett, Peggy Sinclair (prima iubire a lui Beckett) reprezintă începutul traumei care se va accentua până în momentul când, după propriile sale mărturisiri, „simțeam crizele cum mă așteaptă la fiecare colț de stradă.” Simptomele acestor crize, nu insistăm asupra lor, sunt descrise amănunțit în scrisorile către Thomas McGreevy și Cissie Sinclair (10 martie 1935 și 14 august 1937). Poemele din această perioadă sunt poeme ale abandonului, separării, suferinței și agoniei. Iată, notăm în trecut, un poem din ciclul *12 Poèmes* (scris în 1937, inițial în engleză, tradus apoi de autor în franceză și publicat pentru prima dată în *Les Temps Modernes*):

„elles viennent  
autres et pareilles  
avec chacune c'est autre et c'est pareil  
avec chacune l'absence d'amour est autre  
avec chacune l'absence d'amour est pareille”<sup>189</sup>

Din discuțiile cu psihoterapeutul său, dar și din propriile cercetări Beckett a devenit foarte versat în problemele și terminologia din domeniul psihologiei. Un amănunt ce trebuie reținut e că, tot la clinica Tavistock din Londra, în octombrie 1935, C. G. Jung a ținut o serie de cinci seminarii reunite sub titlul *Conștient, Inconștient și Individualizare*, la care Beckett e prezent. Își ia notițe și e foarte atent la ceea ce Jung numește *procesul individuării*: un proces în care „subiectul devine din punct de vedere psihologic o individualitate, o unitate indivizibilă, un *întreg*.”<sup>190</sup> Individuarea sau individualizarea își are echivalentul în realizarea conștientă a sinelui. Însă găsierea

---

<sup>189</sup> Samuel Beckett, *Obra Poética Completa*, p. 132.

<sup>190</sup> C. G. Jung, *Conscious, Unconscious, and Individuation in The Collected Works, Volume 9 (Part 1): The Archetypes and the Collective Unconscious*, translated from the German by R. F. C. Hull, Routledge, London, 1991, p. 275.

sinelui operează cu integrarea elementelor inconștiente în conștientul vieții psihice. Odată cu reconcilierea dintre contrarii (Ego, Persona, Umbra, Animus, respectiv, Anima) identitatea individului se relevă ca un „eu” de sine stătător, individualizat și recunoscut într-un psihic echilibrat. În cazul în care apar fricțiuni în „negocierea” care adesea nici nu este remarcată de subiect, dintre conștient și inconștient, apar tulburările de personalitate. Cazul femeii din *Not I* (piesă scrisă de Beckett în 1972) e un caz clinic unde procesul de individualizare eșuează. Titlul însăși e sugestiv.

În 1951, Beckett îi mărturisea lui Maurice Nadeau că îl obseda imaginea unei guri care să rostească cuvinte fără sens.<sup>191</sup> Tot din aceleași mărturisiri, aflăm că ceea ce îl interesa nu era măiestria limbajului (domeniu în care îl considera pe Joyce de neegalat) ci „urletul, horcăitul și scrâșnitul” – ele însele o formă de limbaj – sonorități camuflate ale terorii, ale *sfârtecării*.

Prin vorbire se împlinesc aspirațiile sociale, culturale și se articulează pentru noi și pentru cei din jurul nostru structura psihică a personalității: *Eu sunt*. Ce teroare produce, ne închipuim, incapacitatea de auto-articulare, când afirmația *eu sunt* pare să nu mai fie sub controlul subiectului! Piesa lui Beckett dramatizează această teroare. Avem aici un caz clinic unde conștientul sucombă în fața influenței inconștientului.

Din avalanșa de cuvinte a acestui monolog putem desprinde următorul fir narativ: femeia s-a născut bastardă și fost părăsită de părinți. A crescut mai apoi într-un orfelinat cu norme religioase. Anii copilăriei îi sunt privați de dragoste și de orice afecțiune („nu de multe e nevoie”, va nota Jung „ca ego-ul și inconștientul să-și schimbe locul și să modeleze formarea psihică ulterioară a subiectului: dragostea și ura, bucuria și dezolarea/durerea.”<sup>192</sup>). Cu timpul devine din ce în ce mai retrasă și speriată, cu un comportament caracterizat prin adultomorfism. Fără domiciliu stabil – efect al neadaptării sociale – călătorește întotdeauna pe drumuri de țară. Evită aglomerările urbane. Apare în boxa acuzaților pentru o vină *nenumită*, fără să se poată apăra. Nu poate vorbi la propriu, cauza fiind tulburările afazice de care suferă. Ne închipuim că a fost acuzată

---

<sup>191</sup> Maurice Nadeau, *Samuel Beckett ou le droit au silence*, în *Serviteur! in Un itinéraire critique à travers livres et auteurs depuis 1945*, Éditions Albin Michel, 2002, pp. 138-148.

<sup>192</sup> C. G. Jung, *Op. cit.*, p. 278.

pentru vagabondaj, la fel ca Molloy. Odată, doar o singură dată, a plâns. Nimic altceva notabil nu s-a petrecut (sau nu se povestește) până la vârsta de 70 de ani când, deodată începe să vorbească. Tulburarea funcțiilor conștiente are loc pe fondul disocierii dintre gândire și sentiment. Funcționarea conștientului e dereglată (are un nivel variabil), iar inhibarea acestuia implică apariția și dezvoltarea simptomelor nevrotice de tip schizoid. Femeia din piesa lui Beckett se referă la propria persoană folosind pronumele la persoana a treia: *ea*. Nu reacționează la stimuli fizici, dar încă mai aude bâzâitul unor albine (sau trilul unor ciocârlii).

De fapt, *Nu Eu* urmează îndeaproape simptomatologia jungiană din capitolul introductiv al tratatului despre personalitate:

„Aspectul general al manifestărilor inconștiente este în principal haotic și irațional, în ciuda anumitor semne ale inteligenței, sau ale obiectivării (intenție, scop). Inconștientul produce vise, viziuni, fantezii, emoții, idei bizare, grotești, ș.a.m.d. Exact la asta ne așteptăm de la o personalitate visătoare. Pare a fi o personalitate care nu a fost niciodată trează și niciodată conștientă de viața pe care a trăit-o și de propria continuitate.”<sup>193</sup>

Adesea, cum se întâmplă și în cazul femeii din *Nu eu*, tulburarea psihică nevrotică e însoțită de fenomenul enantiotropiei. Etimologic, termenul derivă din compusul grecesc *enantios* (opus, contrar) și *dromos* (cale, drum). Conceptul apare în gândirea greacă, dar e prezent și în spațiul indian hindus sau în cel chinez (Yijing). Enantiotropia se referă la principiul schimbării în viața oricărui ciclu natural, conform căruia tot ce există se va preschimba, la un moment dat, în opusul lui. În simbolistica taoistă, e linia Yin care, ajunsă în punctul maxim al expresiei sale, se reîntoarce în sens contrar, devenind Yang. „Lucrurile se mențin în armonie prin transformări contrarii”<sup>194</sup>, credea Heraclit. Căci, așa cum ne povățuia Shelley într-o foarte frumoasă poezie, veșnică pe lume rămâne doar schimbarea.

Jung folosește conceptul de enantiotropie ca punct central în procesul de compensare a inconștientului. Ea anticipează o regenerare a personalității. De aceea, funcția ei este reglatoare și facili-

---

<sup>193</sup> C.G. Jung, *The Integration of the Personality*, în *Op. cit.*, p. 283.

<sup>194</sup> Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, Cartea a IX-a, trad. de C.I. Balmuș, studiu introductiv și comentarii de Aram. M. Frenkian, Polirom, Iași, 1997, p. 287.

tează, în cele din urmă, recuperarea subiectului. Sub acțiunea ei, se produce o eliberare de sub prizonieratul inconștientului, o eliberare „treptată”, remarcă Jung și nu e deloc întâmplător că la Beckett, în momentul trezirii la viață a subiectului, atunci când începe practic să vorbească, apar replicile următoare: „când deodată ea a simțit... treptat ea a simțit... cum buzele i se mișcă...”<sup>195</sup> Sub un cer negru, într-o dimineață, *simte* o rază de soare jucându-se pe fața ei. Cuvintele, din momentul acesta, îi țâșnesc din gură (personajul, de altfel, e numit de Beckett chiar așa, *Gura*). Vorbirea nu face față puhoiului de amintiri și de senzații pe care inconștientul, până acum sublimat, îl revarsă. Articularea verbală, chiar dacă nesigură, anunță o posibilă însănătoșire a psihicului.

Tot în perioada psihoterapiei cu Bion îi crește interesul față de o altă problematică psihologică, anume întoarcerea la mamă, *regressus ad uterum*. Personajul Molloy admite că „de unul singur, și dintotdeauna, mă îndreptam spre mama.” (*Molloy*, p. 89). Și, puțin mai încolo, târându-se prin râpele pădurii, înțepenit în stratul gros de frunze intrate în descompunere, îl auzim nerenunțând: „din când în când îmi ziceam, Mămico, fără-ndoială, ca să-mi dau curaj.” (p. 92).

După spusele lui Molloy, perioada petrecută în burta mamei a fost singura perioadă aproape acceptabilă a imensei sale istorii. Prin urmare, tentativa mamei de a scăpa de făt, prin multiple zgâlțâieli, e iertată, dat fiind faptul că intenția ei era una bună: voia să-l scape, nenăscându-l, de imensa suferință a ceea ce va fi fost urmând. În eseul despre Proust publicat în 1930, Beckett declara că

„tragedia e formularea unei ispășiri, dar nu a uneia jalnice și patetice, la scară mică sau în cutare tradiție, pusă în scenă de unii netrebnici pentru alți nerozi. Figura tragică e reprezentată de ispășirea păcatului originar, originar și etern, al lui și al altor suferinzi întru *socii malorum*, anume acela de a te fi născut.”<sup>196</sup>

Avem reflectată aici o replică în oglindă a viziunii pesimiste schopenhaueriene. Beckett chiar împrumută citatul pe care filosoful german îl preia din *Viața e vis* a lui Calderón de la Barca: *Pues el delito mayor del hombre/ es haber nacido*. De altfel, va și recunoaște în scrisoarea din septembrie 1937 impactul major pe care filosoful l-a avut asupra lui: „Dintotdeauna am știut că pentru mine a contat cel

---

<sup>195</sup> Samuel Beckett, *Not I in TCDW*, London, Faber and Faber, 2006, p. 379.

<sup>196</sup> Idem, *Proust*, Grove Press, New York, 1978, p. 49.



mai mult. Când am fost bolnav (fusesse diagnosticat cu gastroenterită, n.m.) singurul autor pe care l-am putut citi a fost Schopenhauer. (...) A fost ca și cum aș fi stat până acum într-o cameră plină de fum și urât mirositoare. Citindu-l, fereastra s-a deschis.”<sup>197</sup>

Toposul sfârșitului, al sfârșitului *fără* sfârșit, e unul central la Beckett. „Parcă nu sunt în stare... (*lungă ezitare*)... să plec”, concluzionează Pozzo, în finalul primului act. Estragon îi răspunde: „Așa-i și cu viața.” (*Waiting for Godot*, p. 46). Situația se repetă în *Sfârșit de partidă* unde Clov, echipat pentru drum, rămâne pironit locului, impasiv și nemișcat. „Asta numim noi ceea ce se cheamă o ieșire” e replica prin care se acompaniază țintuirea (*Endgame*, p. 132).

De fapt, niciunul dintre personajele lui Beckett nu iese cu adevărat din scenă. Căci încotro ar putea să se îndrepte, decât chiar acolo de unde au început, adică în clipa nașterii, lucru întâmpinat cu rezervă dacă nu chiar cu aversiune, dar și, paradoxal, cu infinită nostalgie. Într-un fel, această circularitate amintește de piesele lui Cehov. În *sfârșitul* lor intuim o reluare a acelorași acțiuni, a acelorași vizite și a acelorași destine eșuate. Ele însumează echivalentul dramatic al semnului Bovril pe care Beckett îl descrie într-una din povestirile din *Mai mult ciupituri decât lovituri*: când cele șapte faze ale semnului se încheie, ciclul se reia – „*Da capo*.” (*O noapte ploioasă*, p. 74).

În *What Where* nu avem nici măcar cel mai mic indiciu al vreunei alternative la jocul nesfârșit de apariții/reapariții ale personajelor. Unul după altul, patru oameni (Bam, Bem, Bim și Bom) spun că și-au oferit „instrucțiuni” unul altuia. În urma aplicării lor, fiecare a țipat, a plâns, a implorat, dar nu a făcut nicio mărturisire. După ce fiecare, pe rând, mărturisește că nu a putut să-i facă pe ceilalți să mărturisească, iese din scenă și așteaptă să fie „instrucționat” la rândul său. Un oarecare „V.” ne asigură că este vocea unui al cincilea personaj, deși în realitate aparține unuia din cei patru. V., un personaj fantomă care prezidează acest tribunal, îndeplinește funcțiile de dramaturg, tehnician, critic și, în final, pe acela de *deux et machina*. Structura piesei se apropie de un ritual („să înțeleagă cine poate.”) a cărui concluzie – „timpul trece” – favorizează avatarurile terorii și ale puterii: „În cele din urmă apar./Reapar.” (*What Where*, p. 476).

---

<sup>197</sup> *The Letters of Samuel Beckett, Vol. 1, 1929-1940*, p. 550.

Și multe alte exemple am mai putea adăuga acestui șir de personaje care, asemeni lui Hamm, sunt de părere că „sfârșitul sălășluiește în început.” Sau, într-o manieră și mai categorică, Malone: „Mă nasc în moarte, dacă îndrăznesc să spun așa. Asta-i impresia mea. Uimitoare gestație.” (*Malone murind*, p. 293). Apoi, bineînțeles, Molloy, căruia teama de moarte, sau moartea în sine, nu i se pare mai înfricoșătoare decât o a doua naștere.

Nașterea și moartea au loc simultan, spațiul *întâmplării* lor fiind același: uterul, respectiv camera, cu patul de rigoare. Personajelor din trilogie le este comun acest *locus*. Malone este un „bătrân fetus” care putrezește în camera lui, martorul propriei deteriorări. Ungherul în care își duce ultimele zile nu e scufundat într-o beznă totală, el se scaldă în nuanțe de gri. Diferitele valuri de întuneric, uneori mai dense, alteori mai tulburi, permit vizualizarea ferestrei care e comparată cu ombilicul.

Deși camera e privilegiată ca loc al nașterii/morții, ea fiind mormânt și uter, totodată, ea nu deține monopolul în această problemă. Bunăoară, la Malone, atunci când își presimte sfârșitul, se profilează un cu totul alt peisaj. Situația este prezentată astfel: „voi țâșni urlând în plin osuar.” (*Malone murind*, p. 232). În originalul francez avem verbul *vağirai* care înseamnă *a scoate țipete ca un bebeluș*, sau mai degrabă *ca un nou-născut*, pe când osuarul este locul unde se așază morții.

*A piece of monologue*, e, așa cum îi spune titlul, o piesă-monolog. A fost scrisă în 1979 pentru actorul David Warrilow, iar la începutul acesteia putem citi același încântător paradox: „Nașterea a fost moartea lui.” (*TCDW*, p. 425). Mai înainte însă, în roman, avem o tulburătoare îndepărtare de lume care „se deschide și-l lasă să treacă” („qui se dilate enfin et me laisse passer” – *Malone meurt*, p. 16), în timp ce var. engl. e mai puțin neclară („that parts at last its labia and lets me go.” – *Three novels*, p. 174). Imaginea devine și mai terifiantă la sfârșitul romanului unde naratorul se vede pe sine născându-se în moarte, înghițit de viu dintr-un hău în alt hău: el iese cu „picioarele înainte din marea pizdă a existenței.” (*Malone moare*, p. 293). Adaosul „capul meu va muri ultimul” întregește ritualul înmormântării care se confundă cu cel al nașterii. Căci, așa cum remarca Beckett în primul său eseu, „Microcosmosul supus muririi nu poate ierta imortalitatea relativă a macrocosmosului.” (*Proust*, p. 10).

Beckett pune în scenă o întreagă coregrafie a închiderii, reluată la nesfârșit, și care, nesfârșită fiind, e orfană după plinătatea ei. Din nou, îl invocăm pe Hamm, care la implorările lui Clov de a întrerupe jocul („Să terminăm cu joaca!”) răspunde cu o, să ne imaginăm, rece dar promptă și mușcătoare placiditate: „Niciodată!”

Întâmpinat cu anxietate și încordare, dar și dorit cu ardoare, finalul, gata să-și înfigă ancora din tărâmul umbrelor în cel de aici, e suspendat. E, de fapt, un fals final. La Beckett, el indică, nu un parcurs liniar, ci unul circular din care este alungată orice închidere, și unde caracterul finitudinii e subtil suprimat, deși mereu prezent.

Situațiile, ca și replicile însele, adoptă un ton al circularității, impunând emblematica imagine a șarpelui care-și înghite propria coadă – principiul *regressus ad infinitum*.

## NU, SPERANȚA NU MOARE

Reformulările după Nicolás de Chamfort. Dante în *Depopulatorul*. Contextualizare și decontextualizare în *En attendant Godot*. Povestitul, ca mit fondator al unei istorii personale.

\*\*

Chiar și în cele mai întunecate piese de teatru sau povestiri ale lui Beckett răzbate o licărire de speranță (cu excepția povestirii *Depopulatorul*, o posibilă evocare terifiantă a camerelor de gazare de la Auschwitz-Birkenau). Putem vorbi chiar de un lirism ce uneori irumpe pe neașteptate din proza sa, un lirism profund instabil, deseori incomplet, am spune chiar ratat, dar care se sprijină pe reconcilierea antinomiilor inteligibil/ininteligibil, dezvăluit/ascuns, văzut/nevăzut. Și, în termenii lui Merleau-Ponty, am putea-o numi *reconciliere ontologică*<sup>198</sup>, câtă vreme gândirea în act, neconținend a se contrazice, poartă povara neacomodării cu (dez)ordinea haosului. În ultimă instanță, tonul liric la Beckett vizează și reconcilierea ontologică prezent-viitor, de vreme ce *condiția umană* e pusă față în față cu finitudinea, orizontul morții.

Să mai spunem că aceeași sorginte a dorinței de reunificare o are și râsul beckettian (când nu e cinic). Îl regăsim în aceeași încercare de împăcare a raționalului cu iraționalul, o operație ce rămâne nereușită și care asumă, în esența ei ultimă, tragicul. Prin urmare, este necesar a rămâne nereușită tocmai pentru a se împlini. Temeritatea speranței, ca strategie menită să activeze promisiunea salvării, dar și să o descurajeze, e mereu prezentă în opusul beckettian. Desigur, tonul tranșant din adaptările după maximele lui de Chamfort ar favoriza cea de-a doua situație. Beckett, în 1975, rescrie în versuri câteva din maximele lui Nicolás-Sébastien Roch de Chamfort (1741-1794). O notăm mai jos pe cea despre speranță:

„L'esperance n'est qu'un charlatan qui nous trompe sans cesse. Et, pour moi, le bonheur n'a commence que lorsque je l'ai eu perdu. Je mettrais volontiers sur la porte de paradis le vers que le Dante a mis sur celle de l'enfer: Lasciate ogni Speranza etc. (Chamfort)

---

<sup>198</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le philosophe et son ombre*, în *Signes*, Gallimard, 1960, p. 210.

Hope is knave befools us nevermore  
Which till I lost no happiness was mine.  
I strike from hell's to grave on haven's door:  
All hope abandon ye who enter in.”<sup>199</sup>

Speranța, iată, nu ne mai prostește înc-odat!  
(Ca fericirea, cândva, dintr-un tărâm uitat.)  
Pe ușa raiului înscriu ăst infernal zălog;  
Lăsați-o în urmă, voi ce ați sperat. De tot!

Speranța? O farsoare, ăl mai mare șarlatan dibaci  
ce până n-o pierdui, destinul mi-l găseam ferice.  
Schimba-voi albul îngerilor c-un zbenguit de draci  
și-apoi de ea, speranța, urmând a mă dezițe.

(trad. m.)

Am văzut deja, la Molloy, cum speranța ar fi „o predispoziție infernală prin excelență, contrar a ceea ce s-a crezut până-n zilele noastre.”

În *Depopulatorul*, o povestire de la sfârșitul anilor '60 întâlnim din nou figura lui Dante, menționat la propriu cu „unul din rarele sale palide surâsuri”. Într-un cilindru cu 50 de metri circumferință și 16 m înălțime se află 200 de oameni (cărora li se spune *the lost ones*, de altfel acesta e și titlul povestirii în var. engl.). Condițiile „șederii” lor în cilindru stau sub semnele cercurilor dantești. Temperaturi care trec de la un frig la un cald extrem în aproximativ patru secunde, pielea care devine ca un pergament, lumina, „senzația de galben pe care o dă ca să nu spunem de sulf” cu efecte teribile („ochii arși”), iată doar câteva din imaginile de coșmar descrise de Beckett. Ca să nu mai amintim de întreaga coregrafie haotică din jumătatea de sus a cilindrului (niște nișe săpate îi pot adăposti temporar *pe cei pierduți*) sau chiar agitația din interiorul lui (sunt săpate tuneluri în interiorul lui). Trupurile care se izbesc unele de altele sau alții care se lovesc năpraznic în piept ne aduce în minte imaginea din Cântul al VII-lea al *Infernului* unde zgârciții și risipitorii se ciocnesc venind din sensuri opuse, se întorc în sens invers, sunt două șiruri care se vor întâlni din nou, se vor ciocni din nou, se vor insulta și se vor ataca din nou în timp ce, într-un vacarm aiuritor și tâmp, unii (zgârciții) acuză: „Ce tot aduni?” iar ceilalți (risipitorii) răspund: „Ce tot arunci?”

---

<sup>199</sup> Samuel Beckett, *Opera Poetică Completă*, p. 262.

Unii dintre ei își închipuie că există o cale de scăpare în interiorul cilindrului, un tunel ducând afară, „în natură”, alții o văd ca fiind posibilă în centrul plafonului. Un horn ar face posibilă vederea strălucirii soarelui și-a celorlate stele. Imaginea astrilor aduce din nou în prim-plan ecouri dantești. Ar putea fi vorba de ieșirea din Infern a celor doi poeți Dante și Vergiliu, „când s-arătă privirii mele,/ca printr-un ochi, a cerului grădină//și-aici ieșirăm spre-a vedea iar stele”, dar și de viziunea din finalul paradisului, anume cea a întâlnirii cu Dumnezeu („iubirea care mișcă sori și stele.”).

Ademenirea cu astfel de speranțe e doar o dovadă în plus a terorii. Aici corpurile (dar și starea conștiinței) se împart în patru categorii: cele care nu se opresc niciodată; care se opresc din când în când; care stau nemișcate până ce vreun atac sau dorința proprie le face să-și schimbe temporar locul; și cele care rămân nemișcate totdeauna. Înăuntrul cilindrului, persoanele aparțin categoriei „învinșilor”. Umanitatea care și-a căutat până acum salvarea, se prăbușește „secătuită”, imobilă, fără nici un licăr de speranță, fără frântura de verdeță a unei grădini sau puțința licăririi vreunei stele. Se face întuneric („dark descends”), iar temperatura se stabilizează („not far from freezing point”). Aceasta va fi ultima „stare” a cilindrului.

Avertisment sau reamintire a grozăviilor „soluțiilor finale” din sec. al XX-lea (rezultatul utopiilor cântate de profeți cu arme în spate, după expresia extrem de inspirată a lui Isaiah Berlin), *Depopulatorul* e, totodată, o parabolă a căutării sensului. Conștiința e surprinsă în ipostaze ce prezintă o adevărată sinteză a separării, a delimitării, a nevieții-mpreună, o „stare” ce elimină vastul infinității și fastul libertății.

În definitiv, povestirea lui Beckett nu e neapărat despre un mediu concentraționar, o suprafață fixă, un volum exact etc., ci, am spune, chiar despre lume, lumea ca atare, mediul cel mai normal cu puțință. Dar care, în lipsa *reflexelor* nemuririi îndelung exersate își atrofiază manifestările *împlinirii*, își respinge plinătatea gestului care ar putea-o înnobila (nicicum degrada), anume îngenuncherea, și, odată cu ea, ridicarea privirii la cer. Astfel, nefavorizând aceste deziderate, *lumea* își pecetluiește iremediabil *fără-icitatea*.<sup>200</sup> Nu e

---

<sup>200</sup> Am ales să redăm în română, chiar dacă palid, termenul *sinéité*. În *Exerciții de admirație*, Cioran vorbește despre o posibilă traducere a titlului unei povestiri de Beckett, *sans (lessness)* cu acest latinesc *sinéité*.

neapărat nevoie de un *50 pe 16* pentru ca înnegrea la sufletului să sufoce întinsul luminii.

\*\*

Cine știe, poate că până la urmă, van Velde a avut dreptate. Poate că nu e nimic neclar în ceea ce privește identitatea lui Vladimir, Estragon, Godot.

În legătură cu această subiect, nu doar el se exprimă categoric în favoarea unei *realități tangibile*, în răspăr cu prezentările din caietele-program ale mai tuturor spectacolelor de teatru, în care se poate citi ceva de genul *un misterios domn Godot le dă o întâlnire unor vagabonzi în circumstanțe cât se poate de incerte, într-un loc și timp indeterminate*. L-am amintit pe Andrew Gibson cu al său *tour de force* prin meandrele informațiilor și ale spionajului din care Beckett, atât cât i-a permis experiența Rezistenței franceze, și-a extras o bună parte din materialul scriitoricesc. E drept că în anii '70 Hugh Kenner sugera (dar nu a fost luat în seamă) că cei doi vagabonzi ar putea fi nimeni alții decât Beckett și Suzanne Deschevaux-Dumesnil (viitoarea lui soție), surprinși când se refugiau la Roussillon din Parisul ocupat de nemți. Personajul Pozzo, în această citire, e unul din oficialii Gestapo (poliția secretă nazistă deconstructurase celula din care făcea parte Beckett și, în anul 1942 era deja pe urmele sale).

Valentin și Pierre Temkine sunt și ei apărători (și promotori) ai atenționării lui van Velde făcute deja în anii '50 care exprima ideea că nimic din ce a scris Beckett nu se depărtează de biografia lui. În cazul piesei *Așteptând pe Godot*, spun Temkinii (bunic și nepot, istoric și filosof) lucrurile sunt departe de a fi neclare. Chiar la începutul piesei Vladimir spune că acum nici măcar nu i-ar lăsa să intre la Turnul Eiffel. Un decret din 8 iulie 1942 din Franța ocupată interzicea evreilor să intre în orice loc public. Apoi, în piesă se amintește de un loc „la Roquette” (tradus în română „Oena”; în trad. engl. nici nu se mai amintește de el), care era locul unde se găseau școlile talmudice din Parisul liber și neocupat de naziști.

După cei doi cercetători, acțiunea piesei se petrece pe platourile Alpilor, undeva în primăvara anului 1943. Vladimir și Estragon sunt evrei care așteaptă să se întâlnească cu un oarecare Godot, o călăuză care să-i ducă dincolo de granițele Franței, undeva în Italia sau poate chiar în Elveția neutră. Această ipoteză (a context-

tualizării) nu s-a impus, deși, vedem, argumentele par destul de valide. În schimb, cealaltă variantă (a decontextualizării) a făcut școală. Conform acesteia, personajele lui Beckett par ghidate, puse cu mâna și lipsite de elementele vivante ale verosimilului. Sunt, în fond, anemice în raport cu libertatea. Ele devin marionete, epuizându-și resursele umanității și intrând în monotonia mimării de realitate.

\*\*

De multe ori, cum spuneam, textele lui Beckett derutează. Dar aparenta lor încâlceală deconcertantă se datorează unei strategii ce conduce nu atât către o îngreunare a parcursului lecturii, cât înspre o întregire (fortuire) a cheii de lectură pe care textele sale o propun.

În interviul cu Tom Driver din 1961, Beckett face cunoscut, în contradictoriu cu ce afirmase în alt interviu din februarie același an („Driver: Mă întreb dacă filosofia existențialistă ar fi o cheie pentru opera dvs. Becket: Nu există nici o cheie și nici o filosofie.”<sup>201</sup>), că:

„Dacă ar fi doar întunericul și lumina totul ar fi pe deplin lămurit... Când le avem pe amândouă, ne trezim cu inexplicabilul. Cuvântul-cheie al scrierilor mele este *poate*.”<sup>202</sup>

Când vine însă vorba de bucuria de a scrie, nu se contrazice. Deși, de-a lungul anilor, au survenit momente de inerentă oboseală, (de ex. în 1969, după terminarea romanului *Cum e*), scrisul s-a petrecut, de regulă, „dans un grand élan d’enthousiasme.” Cioran o confirmă în *Exerciții de admirație*, la fel, Gabriel D’Auberaude în *Nouvelles Littéraires*.

Există, la un moment dat, în *trilogie* o frază care exprimă, într-o formă sublimă, nevoia și, totodată, obligația de a povesti: „un firicel nenatural de voce care să murmure ceea ce umanitatea lor sufocă” (*Nenumitul*, p. 339). Bucuria de a scrie însoțește arta de a povesti. În acest sens scriitura lui Beckett se apropie de ceea ce propunea la un moment dat Roland Barthes: „Le scriptible, c’est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l’essai sans la dissertation,

---

<sup>201</sup> *The Critical Heritage of Samuel Beckett*, edited by L. Graver and R. Federman, Taylor & Francis, 2005, p. 240.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 244.



l'écriture sans le style, la production sans le produit, la structuration sans la structure."<sup>203</sup>

Beckett e unul dintre acei mari poeți melancolici hărăziți cu umor care transmit mai departe poveștile umanității. Aici credem că se situează miza scrierilor pe care el le *povestește*. De a se alătura „marilor povești” cum sunt cele din Vechiul sau Noul Testament cu care întreține un dialog mereu tensionat și deseori polemic. (Și, poate mai mult de atât, de a le rescrie?) Să ne aducem aminte de acea declarație a naratorului din una din cele trei *nouvella*, care poate fi declarația literar-testamentară a lui S. Beckett: „Îmi voi istorisi totuși povestea ca și cum ar fi vorba de un mit.”

---

<sup>203</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Éditions du Seuil, 2002, p. 21.

**MOLLOY**  
**(O MONODRAMĚ)**

(Complexul *Cervantes*)

Orice adaptare pentru scenă a unui roman sau nuvelă e condiționată de ceea ce numesc complexul *Cervantes*. Explicație:

Într-o povestire de Antony Burgess, Shakespeare și Cervantes se întâlnesc. Anul este 1604, iar povestirea se numește *Întâlnire în Valladolid*. Discuția celor doi se concentrează, în principal, asupra temelor estetice, însă atinge la un moment dat și chestiunea genurilor literare în care fiecare a ales a se exprima artistic. Cervantes, cu al său *Don Quijote*, e foarte cunoscut în Spania. Shakespeare, care nu citise încă romanul, îl întreabă dacă poate fi adaptat într-o piesă de teatru spre a fi jucată. Un oarecare Don Manuel, aflat în piață, și care îl consideră pe Shakespeare ca fiind un artist mai puțin valoros, răspunde în locul lui Cervantes cam în felul următor: Nu, nu poate fi. Măreția acestei cărți stă în lungimea ei. Nu poți să restrângi o călătorie atât de lungă în doar două ore.

## MOLLOY

### (O MONODRAMĂ)

după texte de Samuel Beckett

Spectacolul *Molloy* a avut premiera în data de 14 martie 2009, la Teatrul 74 din Târgu Mureș  
Regia: Dorin Boca  
Scenariu, interpretare: Ștefan Roman

*Molloy, în pulover de un verde-maroniu, de sub care se observă gulerul alb al cămășii. Pantaloni negri, mai largi în partea de sus, iar de la genunchi în jos, aproape pe picior. E încălțat cu niște ghete uzate, doar una are șireturi, dezlegate. Pe cap poartă o șapcă gen pilot, de care este legată cu o sfoară subțire un creion, rupt pe jumătate. Puloverul are câțiva scaietri pe spate și un ac de siguranță în zona abdomenului, în partea stângă. La brâu, în partea dreaptă, are o legătură de chei prinsă de un de cârlig mic, din acela care se folosește pentru agățarea picioarelor de porc în abator. Are înfășurată în jurul brâului o sfoară la capătul căreia e o bucată de lemn de 30 cm lungime.*

*Înaintează în spațiul de joc. Ține în mâini o bicicletă, roșie, care are pe ghidoane trei claxoane. Pe ghidonul drept e prinsă o oglindă spartă. Pe șa e așezat un coș de bicicletă acoperit în întregime cu bucăți din ziare. Hârtia e foarte uzată. Bicicleta mai are montat pe partea din spate, pe portbagaj, un dispozitiv din lemn format din trei sertare suprapuse care se deschid cu cheile de la brâu. Culoarea lor e verde.*

*Ajunge în spațiul de joc. Se oprește. Se uită în sus (2 secunde). Pune bicicleta jos. E cu spatele la public. Vrea să o sprijine de piciorul bicicletei. Se oprește cu piciorul în aer. Se apleacă, folosește mâna în loc de picior, pentru a nu face zgomot. Se uită din nou în sus (3 secunde).*

*Scoate un biscuit din buzunarul stâng, rupe o bucățică mică și o bagă în gură. Restul din biscuit îl pune în buzunar. Mestecă*

*bucățița din gură (4 secunde). Scoate din nou biscuitul din buzunar. Se uită în sus (3 secunde). Imită sunetul porumbeilor. Ascultă dacă-i vine vreun răspuns. Pune biscuitul înapoi în buzunar. Ia coșul din șa cu amândouă mâinile. Se întoarce brusc către sală, lăsând în același timp coșul în jos, la spate, pe care îl bălângăne cu o mână.*

*Se uită în stânga, apoi în dreapta. Se deplasează în stânga (partea laterală a roții din spate), unghi de 30° la aproximativ un metru și jumătate. Lasă coșul jos. Își desfășoară funia din jurul brâului. Pune bucata din lemn sub coș în așa fel încât să rezulte o capcană pentru prins porumbei. Pornește înspre bicicletă. La jumătatea drumului se oprește. Bagă mâna în buzunar, scoate biscuitul. Se întoarce la capcană, se apleacă, fărâmițează biscuitul și îl pune sub capcană. Pornește înspre bicicletă. La jumătatea drumului se oprește. Se întoarce la capcană. Ia capătul sforii rămas liber și se întoarce la bicicletă. Se pitește după ea și cheamă porumbeii. Așteaptă răspunsul (6 secunde).*

*Din porumbei, dacă știi cum să-i prepari, poate ieși o supă foarte bună.*

*Se uită la capcană.*

*Deși nici nu cred că pe-aici ar fi porumbei, sau alte păsări.*

*Încearcă alt plan. Se realizează în dreptul bicicletei, cu spatele la public. Cu piciorul vrea să înlăture piciorul bicicletei. În ultima clipă îl oprește cu mâna, pentru a nu speria porumbeii. Capătul sforii îl leagă de ghidon. Se urcă pe bicicletă. Are piciorul pe pedală, gata să pornească.*

*Totuși e bine să ne pregătim, în caz c-ar veni.*

*Se uită în oglindă ca să supravegheze capcana. Face eforturi ca să vadă ceva. Se dă jos de pe bicicletă. Șterge cu cotul drept oglinda. Apoi cu cel stâng. Se uită în spate, la capcană. Compară claritatea imaginilor, cea din realitate, apoi pe cea din oglindă. Nu e mulțumit. Repetă operația ștersului cu cotul. Se șterge de murdăria de pe cotul stâng. Vrea să se urce pe bicicletă.*

*Calcă cu piciorul pe sfoara întinsă. Capcana cade. Se uită în spate (2 secunde). Foarte repede se apleacă, prinde cu mâna piciorul bicicletei, îl lasă, se ridică, și sprijină bicicleta cu membrul inferior, cu zgomot. Se îndreaptă spre capcană. Se apleacă și o apucă cu amândouă mâinile, vrea s-o ridice. Se răzgândește. Cu mâna stângă ridică încetișor capcana iar cu dreapta caută*

*înăuntru. Nu dă de nimic. Nervos, ridică capcana. Furios, o izbește de podea.*

Eu, care de obicei mâncam numai pui, boboci de rață, găscă, curcă...

*Bagă mâna în buzunar după biscuit. Scoate o pietricică. Se uită confuz la ea. O cercetează atent (3 secunde). Se uită la bicicletă, parcă acum ar vedea-o pentru prima dată. Brusc își duce mâna stângă la chei. Se liniștește. Se uită la piatră. O bagă în gură. O sug. O scoate din gură cu mâna dreaptă.*

O pietricică rotundă și lucioasă în gură, potolește, reîmprospătează, înșală foamea, dejoacă setea. O am de la malul mării. La mare mi-am făcut o rezervă importantă de pietre... sînt pietricele, vedeți, dar eu le spun pietre. Aveam șaisprezece pietre! Câte patru în fiecare din cele patru buzunare care erau două ale pantalonului și două ale mantalei. Pe-atunci purtam o manta. Scopul care era? Să-mi sug toate cele șaisprezece pietre într-o succesiune impecabilă, fără ca vreuna să rămână nesuptă sau să fie suptă de două ori! În imensitatea deșertului, da, am ajuns și-acolo, trebuia să îmi țin mintea trează! Cu ceva, cu orice...

Și-atunci, luam o piatră din buzunarul drept al mantalei, o băgam în gură, și-ncepeam s-o sug. Puneam apoi în buzunarul drept al mantalei o piatră din buzunarul drept al pantalonului, pe care o înlocuiam cu o piatră din buzunarul stîng al pantalonului, pe care o înlocuiam cu o piatră din buzunarul stîng al mantalei, pe care o înlocuiam cu piatra ce-o aveam în gură, desigur de îndată ce-o supsesem îndeajuns. Și când îmi venea iar cheful de supt căutam iar în buzunarul drept al mantalei cu certitudinea de astă dată că nu voi lua aceeași piatră ca data trecută. Și tot așa. Până se încheia un ciclu. Dar soluția asta nu mă mulțumea decât pe jumătate. Căci nu-mi scăpa faptul că, printr-un hazard extraordinar, aș fi putut să sug întotdeauna aceeași piatră, după fiecare ciclu. Am început deci să caut altceva.

Era clar un lucru. Și-anume: că mărind numărul buzunarelor îmi măream dintr-o dată șansele de a profita de pietrele mele după cum doream, adică una după alta până la epuizarea tuturor celor șaisprezece. Dacă aș fi avut opt buzunare, de exemplu... Ca să spun drept, mi-ar fi trebuit șaisprezece buzunare, ca să fiu cu adevărat liniștit, fiecare cu piatra lui. Însă, dacă era de conceput dublarea numărului de buzunare, împărțindu-le în două pe fiecare din cele

patru, în interior, cu ajutorul unor ace de siguranță să spunem, e posibil, să le separ în patru mi-era imposibil.

Dar mi-a venit o idee, și-acum mă felicit pentru ea. Nu era necesar să-mi măresc numărul buzunarelor, nici să-l reduc pe cel al pietrelor, Doamne ferește! Trebuia să sacrific principiul repartiției... care însemna patru grupuri de câte patru pietre, un grup în fiecare buzunar. Or, acum, nu aveam decât să pun, de exemplu, șase pietre în buzunarul drept al mantalei (ăsta e întotdeauna buzunarul debitor) cinci în buzunarul drept al pantalonului, și în sfârșit cinci în buzunarul stâng al pantalonului. Făcând socoteala, două ori cinci plus șase, șaisprezece. Și nici una, căci nu mai rămânea nici una, în buzunarul stâng al mantalei.

Buuuun. Acum pot începe să sug. Priviți-mă bine. Iau o piatră din buzunarul drept al mantalei, o sug, n-o mai sug, o pun în buzunarul stâng al mantalei, cel gol de pietre. Iau a doua piatră din buzunarul drept al mantalei, o sug, n-o mai sug, și-o pun în buzunarul stâng al mantalei. Și tot așa, până când buzunarul drept al mantalei va fi gol. Și toate cele șase pietre pe care le-am supt una după alta vor fi în buzunarul stâng al mantalei.

Apoi, concentrându-mă, ca să nu fac vreo neghiobie, sunt capabil, transfer în buzunarul drept al mantalei, unde nu mai sunt pietre, cele cinci pietre din buzunarul drept al pantalonului, pe care le înlocuiesc cu cele cinci pietre din buzunarul stâng al pantalonului, pe care le înlocuiesc cu cele șase pietre din buzunarul stâng al mantalei. Iată deci că iar nu mai există pietre în buzunarul stâng al mantalei, în timp ce buzunarul debitor, cel drept al mantalei, e iarăși plin, doldora, cu alte pietre decât cele pe care tocmai le-am supt. Dar reîncepând un nou ciclu nu puteam deloc spera să-mi sug pietrele în aceeași ordine ca prima oară, lucru vital! Era un neajuns aici... nu-l puteam evita decât cu, v-am spus, ori șaisprezece buzunare fiecare cu piatra lui, ori, dar și eu după mult timp mi-am dat seama, cu numerotarea pietrelor. Dar pentru asta îmi trebuia un registru, ca să țin minte numărul anterior, și-apoi odată ce mă hotăram să sug o nouă piatră să caut prin buzunare numărul corespunzător... Și soluția, ultimă, la care-am ajuns în sfârșit, nu vă mai spun după câte chinuri... și care, pe măsură ce o repetam pentru mine și-o înțelegeam, începu să cânte înăuntru-mi ca un verset din Isaiia, sau din Ieremia, nu mai știu, a fost să-mi azvârl toate pietrele în aer, în

afară de una, pe care acum o pot păstra când într-un buzunar, când în altul, după cum vreau.

Vă întrebați probabil dacă poate fi conceput așa ceva. Da, poate fi. Eu o concep. Și unde socotesc că merită osteneala să-mi bag nasul, mi-l bag. Pentru că sînt lucruri pe care le înțeleg tot mai puțin și mai puțin, din ce în ce mai puțin. Nu mă ascund. De ce-aș face-o, și vizavi de cine? De voi, cărora nimeni nu ar trebui să ascundă nimic?

*Se uită la piatră. Nu o recunoaște. Se întoarce, observă bicicleta. Se uită la cheile de la brâu.*

*Concomitent                      pornește înspre bicicletă  
bagă piatra în gură  
scoate cheile de la brâu*

*Ajunge la bicicletă, ridică legătura de chei în dreptul ochilor, alege o cheie. Cheia rămâne pe legătură. Deschide primul sertar din partea de sus. Nu ia cheia. Se uită în sertar. Scoate o poză. Se uită la ea. Arată poza celor din sală vrînd să zică Fiul meu. Iese altceva. Cu mâna stîngă își scoate piatra din gură. O pune în buzunarul stîng.*

Fiul meu! În ziua aceea vroia să știe dacă-i dau voie să iasă. Lansă întrebarea, după care își șterse gura cu dosul palmei. Un gest care mie nu-mi place. Dar există gesturi și mai vulgare, oho, mă pricep la asta.

— Să ieși? ca să te duci unde? Auzi, să ieși! Urâtă imprecizie. La Ormeaux, spuse.

— La Ormeaux?

— Da, la Ormeaux.

— Ce să faci tu acolo? (Ormeaux era micul nostru parc public).

— Să repet la botanică.

Erau momente în care-l bănuiam pe fiul meu de viclenie. Țsta fu unul dintre ele. Aș fi preferat parcă să-mi spună, Mă duc să mă plimb, sau Mă duc să iau aer, sau, încă, aș fi acceptat, Mă duc să mă uit la fete. Puțin! Nu, el merge să repete!

— Să înveți, eventual. Și după aia să repeți... Nenorocirea știți care era? Știa mai multă botanică decât mine. Altfel i-aș fi pus câteva întrebări la întoarcere. Dar așa...

— Bine, du-te. Dar vezi, să te întorci repede, că am ceva să-ți spun.

— La cât?



— La șapte și jumătate! De câte ori i-am spus să nu-mi pună întrebări... Întoarce-te repede că am ceva să-ți spun.

— Ce?

— Dispari.

Am urcat în camera mea. Acolo, tot așteptând ca fiul meu să se întoarcă, am realizat că era prea târziu să mă duc la liturghie. Eu, care n-o pierdeam niciodată, o pierdusem în duminica aia! Tocmai când aveam atâta nevoie! Ca să mă pună în mișcare... Apoi, pesemne că am adormit... M-am trezit cu fiul meu care a dat buzna pur și simplu în camera mea fără să bată. Or, dacă e un lucru pe care îl detest, ăsta e, să intre cineva în camera mea fără să bată. Aș fi putut fi pe punctul de-a mă masturba, în fața superbe mele oglinzi Brot. Într-adevăr, ce spectacol mai puțin indicat pentru un fiu decât acela al tatălui său, cu șlițul larg deschis, cu ochii ieșiți din orbite, pregătindu-se să-și smulgă o sumbră, ursuză plăcere. I-am amintit, și-n termeni nu prea blânzi, de buna cuviință.

— Dar am bătut de două ori.

— Ai fi putut să bați și de-o sută de ori, și tot n-ai fi avut voie să intri înainte de-a fi invitat.

— Dar m-ai chemat la ora șapte și jumătate...

— Există alte lucruri în viață, mai importante decât punctualitatea. Printre ele, pudoarea. Repetă! Nu, nu, nu, nu... Ai repetat la botanică?

— Da.

— La ce-ai repetat tu la botanică?

— La liliacee.

— La ce?

— La liliacee, tata.

— Cum ai spus? Îți bați joc de mine?

— Ce-am spus?

— Tu vrei să-ți bați joc de mine?

— Ce-am spus?

— Eu să-ți spun? Tu nu știi ce-ai spus?

— Ba da.

— Și-atunci de ce mă-ntrebi? Hai. Repetă cuvânt cu cuvânt.

— De la-nceput?

— Ar fi de la-nceput și tot n-ar rede-ncepe zis tot de.

Mânia mă-mpingea câteodată la neînsemnate îndepărtări de limbaj. N-aveam de ce să le regret. Le mărturiseam la spovedanie. Și, în plus, îmi pare că orice limbaj e o îndepărtare de limbaj.

— Tată, tu m-ai întreat la ce-am rep..

— Știu foarte bine ce te-am întreat ! Mie să-mi răspunzi ce mi-ai răspuns.

— La liliacee.

— Ia mai gîndește-te. Atât?

— La liliacee, tata...

Tata! Când vroia să mă rănească avea un mod foarte... surprinzător, de a-mi spune tată. Îmi spunea *tata*. Abominabilă perioadă, copilăria... dar mai încolo-i și mai rău. Iar când vroia să mă scoată din minți, atunci îmi spunea *papa*. Nu rămâne nepedepsit faptul că ești blând, politicos, rezonabil, răbdător, zi de zi, an de an, ceas de ceas. Deși uneori... erau momente în care...Seara, mergea la culcare și eu urcam în camera lui, îi aduceam un pahar cu lapte cald... îi făceam o tartină cu o dulceață din aceea care știam că era preferata lui, o mânca... Cum a fost? foarte bună, mulțumesc. Îl înveleam... noapte bună, noapte bună... În momentele alea... mai că nu-l îmbrățișam. Mă iubea el oare atunci tot atât de mult pe cât îl iubeam și eu? Cu prefăcutul ăsta mic nu se știa niciodată.

— Ascultă-mă, vom pleca mâine seară într-o călătorie. Scurt, din prima, ca să înțeleagă. Chipul lui imediat căpătă o expresie de atenție, se și vedea probabil în Timorul nou, îl știa de pe timbre, sau în înalta depresiune Gobi, tot de pe timbre, toată ziua se uita la timbre! Îți vei pune costumul de școală, cel verde, am spus.

— E albastru, tată.

— Albastru sau verde, îl vei pune. Îți vei pune în rucsac, cel pe care ți l-am dat de ziua... ți l-am dat sau nu de ziua ta?

— De ce strigi?

— Nu, nu, nu, nu strig. Îți explic. Ca să înțelegi. Ți l-am dat sau nu de ziua ta?

— Da

— Atunci ai putea să-mi mulțumești acum dacă atunci ai avut neobrăzarea să n-o faci!

— Mulțumesc, papa...

Mă sfida... Era încă destul de mic și lipsit de experiență, așa că am renunțat să-l zdrobesc. Nu-i nimic, mi-o va plăti el mai încolo.

— Așadar, îți vei pune în rucsac, cel pe care atunci când ți l-am dat de ziua ta, nu mi-ai mulțumit, iar acum, chipurile, când ai făcut-o, te-ai purtat în modul cel mai iresponsabil cu putință

— Dar n-am spus decât...

— TACI DIN GURĂ!!! *Se calmează.* Așadar, îți vei pune în acel rucsac, și nu în altul

— Dar nici n-am altul

— Și nici n-o să ai altul! După felul în care te comporți...

Așadar, îți vei pune în (am ezitat să mai pronunț cuvântul rucsac, cine știe unde-am fi putut ajunge) lucrurile de toaletă, o cămașă, șapte chiloți și o pereche de șosete. Ai înțeles?

— Da. Și ce cămașă trebuie să-mi iau?

— Oricare! O cămașă! O cămașă-i o cămașă. Ai înțeles?

— Da. Și ce pantofi trebuie să-mi iau?

— Tu chiar vrei să-ți bați joc de mine? Tu ții cu tot dinadinsul să-ți bați joc de mine? Ai două perechi de pantofi, cei de duminică și cei de toate zilele, și tu mă-ntrebi pe care trebuie să ți-i iei?! Dispari! În momentul ăsta, dispari în camera ta, nu vreau să te mai văd. DISPARI! Trebuie să-ți potolești mânia... Trebuie să acționezi la rece. Un altul mai puțin stăpân pe sine ar fi intervenit. Nu și eu. Nu-mi displacea câtuși de puțin ca fiul meu să-și dea frâu liber nemulțumirilor. Asta liniștește. Durerea reținută e mai de temut, după părerea mea.

După câteva minute, se întoarse. Dar unde mergem, tată?

Chiar așa, unde mergeam? Mă pregăteam de plecare fără să consult vreo hartă sau vreun ghid, fără măcar să stabilesc drumul, etapele lui; la previziunile meteorologice eram cât se poate de nepăsător! Uneltele pe care trebuia să le iau cu mine, confuz! Nu știam... de câți bani aș fi avut nevoie pe durata expediției, nu știam durata expediției! Nu rezolvasem problema transportului! Să plecăm cu motocicleta? să luăm trenul? Dar cum să hotărâști cum vei pleca dacă nu știi în prealabil unde vei merge, sau cel puțin în ce scop?

*Se lasă în jos, cu genunchii îndoți.*

E-atât de bine să știi unde să te duci. Dar așa... Toate lucrurile pe care le-ai face bucuros, o, fără entuziasm, dar bucuros, pentru că nu există nicio rațiune să nu fie făcute, și nu le faci! Oare n-ai fi liber? Speranța!... Așa o predispoziție infernală prin excelență e, contrar a ceea ce s-a crezut până-n zilele noastre.

*Tăcere (3 secunde).*

Ce va fi cu mine?

*Tăcere (3 secunde). În timp ce se ridică:*

Voi învăța. Iar! Într-atât sunt de-nfometat după adevăr... Căci să nu știi nimic, nu-i nimic, să nu vrei să știi nimic, nici asta nu-i nimic, dar să nu poți să știi nimic, să știi că nu poți să știi nimic, ȘI SĂ VREI! Atunci de-abia începe... Douăzeci și doi la șapte de exemplu, și caietele se umplu în sfârșit de cifre adevărate. Nu confuzia ideilor, ale mele, asupra morții, că ea s-ar putea să fie încă mai rea decât viața, nu, douăzeci și doi la șapte! Nu dacă duc sau nu cu mine, și duc, cvasicertitudinea, nu certitudinea, cvasicertitudinea, că mai aparțin încă acestei lumi, o da, mai aparțin.

De-aș putea spune: pe-acolo-i o ieșire, pe undeva e o ieșire, restul ar veni. O ieșire cu destinația mormânt, fie. Ce aștept oare ca să o spun? Aștept s-o cred? Dar o cred. Și-ai și spus-o, da, am spus-o. Și restul! Restul, Ce înseamnă restul? Gândește!

*Se pune jos și instantaneu se ridică.*

NU! Numai când nu mai gândesc, gândesc!

Ce mă face să spun asta, ce mă face să spun cealaltă, nu-i nimic sigur. Ba da... Groapa, asta-i sigur. Nu, nu... nu... ba da... Nu... Ba da. Cât e de rezonabil. Și-atunci de ce mă plâng?... Și când te gândești că fac tot posibilul să nu vorbesc despre mine.

*Vede poza cu fiul (o are în mâna dreaptă). Nu-l recunoaște. Bagă mâna stângă în buzunar. Scoate piatra. Vede capcana și bicicleta cu cheia în sertarul deschis. Se uită la brâu, lipsesc cheile.*

*Concomitent înaintează înspre bicicletă  
pune piatra deasupra pozei*

*Ajunge la bicicletă și ia cheile din sertar. Observă ceva în sertar. E tot o poză. Vrea s-o ia, dar nu are cum, amândouă mâinile îi sunt ocupate.*

*Concomitent își pune cheile la brâu  
ia piatra în gură de pe poza cu fiul  
cu mâna stângă ia noua poză din sertar  
cu mâna dreaptă așază poza cu fiul în sertar*

*Se uită la poza cu Lousse. Suge piatra. Se oprește din supt. Cu mâna stângă arată poza celor din sală și vrea să zică Lousse. Se oprește. Cu mâna dreaptă ia piatra din gură și o pune în buzunarul drept.*

Lousse! Țin minte că o fixam uneori cu o privire mirată și n-aș spune afectuoasă, căci eu sunt un tip lipsit de afecțiune. Nu vreau să spun prin o *fixam* că o *priveam*. Nu. O fixam, dar n-o priveam. Săraca, atât de puțin privită. Era plată. Lousse era o femeie teribil de plată. Plată, trupește, se-nțelege. Dar plată într-o asemenea măsură încât mă-ntreb dacă nu era mai degrabă bărbat decât femeie. Ce-i drept, avea o fantă între picioare, și-mi petreceam organul așa-zis viril înăuntrul, și-mpingeam. Și nădușeam. Până când țâșneam. Sau până când renunțam. Sau până când ea mă ruga să renunț. Un joc, după părerea mea, obositor. Prin durată. Dar îl jucam, și încă cu destulă bunăvoință, știind că era dragostea. Ea îmi spusese asta. Se apleca deasupra divanului, încet, că era reumatică, și-o luam pe la spate. Era singura poziție pe care-o putea suporta, suferea și de lumbago. Mi se părea firesc, mai văzusem câinii. Și tare m-am mirat când îmi spusese că se poate și altfel. N-am înțeles. Se referea oare la rect?...

Era bărbat! NU! Căci în cazul ăsta, pe când ne zbăteam, trebuia să ni se ciocnească testiculele. Și nu se întâmpla. NU ERA BĂRBAT! Dar poate că ea și le ținea în mână, prevăzătoare. Mai ales că purta jupoane, desuuri, nu le mai știi numele. Le ridică, și-apoi odată legătura stabilită, le lăsa! Și nu mai vedeam nimic. Doar ceafa! Tensionată... pe care-o mușcam uneori, atât de puternic e uneori instinctul! Da... devii sălbatic, vrei, nu vrei. Și te-ntrebi câteodată dacă ești pe planeta cuvenită.

Avea un papagal... Foarte frumos, culori, penaj... Și papagalul ăsta spunea din când în când *Târfă-mpuțită căcăcioasă pișăcioasă!* Și ea încerca să-l facă să zică *Pretty Lousse!* Cred că era prea târziu. Papagalul asculta! stătea așa, cu capul într-o parte, reflecta, clar, se vedea, după care spunea *Târfă-mpuțită căcăcioasă pișăcioasă.*

Într-un final l-a omorât, nu mai putea suporta. Ha, ce bine-am ales cuvântul: final! Și l-a îngropat. Dacă-ăș fi rămas m-ar fi îngropat și pe mine! Târfa aia-mpuțită căcăcioasă pișăcioasă!

Am făcut cunoștință într-un loc viran, l-aș recunoaște dintr-o mie! Și totuși, terenurile virane, cât se-aseamănă între ele! Nu știi ce făcea ea acolo, Eu răscoleam deșeurile, zicându-mi probabil, Iată viața mea.

— Hei, ce faci acolo? Asta mă-ntrebă prima dată. La întrebarea asta... nu știi să răspund. I-am și zis-o.

— Da' câți ani ai? Nici la capitolul ăsta nu stăteam mai bine.

— Nu știi?

— Exact nu.

— Da' ți se scoală? Aha. N-avea timp de pierdut. Nici eu nu aveam timp de pierdut și atențiune, voi lansa-o: aș fi făcut dragoste și cu o capră, doar ca să cunosc dragostea. Dar în schimb am întreat-o: Ce zici tu acolo?

— Chestia aia! Se-ngroașă, se lungeste, se-ntărește și se ridică, nu? N-aș fi folosit acești termeni, dar am consimțit. Și-atunci îmi propuse un schimb: Dă-mi pălăria. Dă-mi pălăria și... Ce, nu vrei? O, ba da, vroiam, dar am spus Nu! Să n-o jignesc.

— Câtă vehemență! Caută-te prin buzunare.

— N-am nimic!

— Caută-te!

— N-am nimic Am plecat fără să-mi iau nimic!

— Hai, caută-te!

— NUUU! Stăteam față în față. Cred că ne și studiam reciproc.

— Șiretul! spuse.

— Ce?

— Șiretul ăla, de la bocanc. Dă-mi-l!

La ce-i trebuia ei șiretul? Poate pentru ca să ...! A fost primul gând care mă vizită. Și-acum cred că mi-ar fi oaspete. Am refuzat, aș refuza și-acum. Ba nu! Poate că acum nu. N-o voi ști niciodată.

— Și dacă mi-ai da un sărut! spuse. Hm, ce zici? Poți să-ți ridici puțin pălăria? Pe-atunci aveam o pălărie gen automobilist 1900, a tatii. Am ridicat-o. Pune-o la loc, spuse, Îți vine mai bine cu.

Nu se temea că va fi trimisă la plimbare?! Un sărut nu-i un șiret. Și cred că-mi citise pe față că-mi mai rămăsese un pic de temperament, pentru că-mi spuse iar hai, hai...

Am închis ochii, mi-am făcut gura ca fundul de găină, cum mă-nvățase mama, și-am întins-o spre a ei.

— O clipă! spuse. Mi-am întrerupt zborul, am deschis ochii:...?

— Știi ce-nseamnă aia, un sărut?

— Da-da-da

— Dacă nu sînt indiscretă, când l-ai dat pe ultimul?

— E ceva de-atunci, dar încă mai știu cum se face.

Idila noastră n-a durat mult. Tot ceea ce pot garanta e că n-am mai încercat niciodată experiența, având intuiția că aceea fusese perfectă și unică, împlinită și inimitabilă. Și că trebuia să-i păstrez nealterată amintirea în inima mea. Însă e aici un lucru... care mă

nelinește. Și-anume problema de-a ști dacă viața mi s-a scurs fără dragoste sau dacă am cunoscut-o într-adevăr cu Lousse.

*Se uită la poza cu Lousse. N-o recunoaște. Bagă mâna în buzunarul stâng, după piatră. O scoate fără piatră. O mai bagă o dată. O caută. Se oprește. Se uită la buzunarul drept. Apucă cu dinții poza, iar cu mâna dreaptă rămasă liberă scoate piatra. Cu mâna stângă ia poza din gură. Se întoarce și vede capcana, apoi bicicleta. Nu vede cheile în sertar. Panicat, se uită la brâu. Sunt acolo. Se liniștește. Bagă piatra în gură, ia poza cu Lousse în mâna dreaptă rămasă liberă. Cu mâna stângă ia cheile de la centură. Înaintază înspre bicicletă. Ajunge în dreptul dispozitivului cu sertare și vrea să pună poza în sertar. Vede ceva.*

#### *Concomitent*

*pune cheile la brâu  
pune piatra din gură pe poza cu Lousse  
poza (cu piatra deasupra) o mută în mâna stângă  
ia piatra cu mâna dreaptă și o bagă în buzunarul drept  
poza o pune între dinți  
ia cheile de la brâu, alege cheia potrivită și o bagă în sertar*

*Cu mâna stângă ia poza cu fiul și cu mâna dreaptă pune poza cu Lousse în sertar. Arată poza cu fiul celor din sală și spune*

*Fiul meu! L-am întrebat, dimineața, imediat ce deschise ochii dacă a dormit bine. Îmi răspunse că nu se simțea prea bine. Ați observat?*

*Mi-a răspuns alături de întrebare. Deseori făcea asta. Eu îl întrebam una, și el îmi răspundea la cu totul altceva decât îl întrebam. Dar vina nu-i a lui, ci a superiorilor lui, cei de la școală de exemplu, care îl corectează numai la amănunte, în loc să-i arate ce?, esența sistemului ... Principiile ... așa cum m-au învățat pe mine. Bine, la mine era vorba de marile colegii anglo-saxone... Bunele maniere, da? Și? Principiile din care decurg ele... Esența! Gata cu digresiunile.*

*Unde ne găsim, am spus, și care-i satul cel mai apropiat. Mi-l spusese. Și care-i satul cel mai depărtat? Nu, nu l-am întrebat, dar trebuia să-l întreb, numai așa ca să-i fi văzut nutrița. Dezorientată... Deși nu m-aș fi mirat să-l știe, într-atât de solide erau cunoștințele lui. Geografie-istorie, matematică... la școala unde era el, nu se studia*

geografia și istoria luate separat, mă întreb din ce rațiuni (obscure evident), nu, ci fuseseră îngemănate una altele. La date! Era neîntrecut. Știa pe de rost tot felul de date! De bătălii, revoluții, restaurații, altitudinea piscurilor. N-avea egal! Botanica... *arată vârful degetului mic* Aici! La disciplina așa-zis exactă, matematica, iarăși mă întreb din ce rațiuni... obscure, evident, as, as, as. AS! La botanică avea cunoștințe exacte despre planta care crește din ejaculările spânzuraților! Câteodată inteligența lui... mă imita! Instinctiv, mă imita! Fiul meu, ce mai...

Buuuun, am spus. Te vei duce imediat la Hole, ai pentru asta, am calculat dinainte, exact trei ore, cel mult. Acolo, am spus, vei cumpăra o bicicletă, măsura ta, de ocazie dacă-i posibil. Poți merge până-n cinci livre. Și i-am dat cinci livre, în mărunțiș de câte zece șilingi. Vreau, am mai spus, un portbagaș, la bicicletă. Unul foarte solid. Dacă nu găsești unul foarte solid, schimbă-l cu unul foarte solid. Încercam să fiu clar. L-am întrebat dacă era mulțumit. Îh-îh. Nu era mulțumit. Sau nu părea; sau nu vroia s-arate că era! Că mai făcea dintr-astea. Așa că i-am repetat instrucțiunile și l-am întrebat iar dacă era mulțumit. De data asta avea mai degrabă un aer perplex. Nu știu, ori efectul mării bucurii încercate, ori nu-și credea urechilor.

— Cel puțin ai înțeles? Puțină conversație face bine din când în când, deși aici nu excelez. Mă întreb unde... Hai, spune-mi, ce trebuie să faci? Era singurul mod să aflu dacă înțelesese.

— Trebuie să mă duc... la Hole...

— Daaa... mai departe...

— La cinsprezece mii de-aici

— ... cinsprezece?

— Da...

— Sigur cinsprezece?

— DA!

— Bun, am spus, continuă.

— Trebuie să mă duc

— Nu. Am spus să continui, nu să reieși!

—... Să cumpăr o bicicletă.

— Da, dar ce fel de bicicletă? Există milioane de biciclete la Hole! Ce fel de bicicletă?

— De ocazie?

— Și dacă nu găsești de ocazie?

— Mi-ai spus de ocazie!



— Da, ți-am spus de ocazie, dar dacă nu găsești de ocazie? Că s-ar putea să nu găsești de ocazie, ce vei face?

— Nu mi-ai spus, spuse.

— Câți bani ți-am dat? Socoti mărunțișul. Patru livre și zece.

— Numără mai departe. O luă de la cap. Patru livre și zece, spuse. Dă-mi-i, am spus. Îmi dădu mărunțișul și-l socotii. Patru livre și zece.

— Ți-am dat cinci. Nu răspunse. Nu zicea nimic. Aștepta. De fapt, ce făcea? Lăsa cifrele să vorbească de la sine. De-o perfidie...

Își oprise zece șilingi. Îi ascunsese pe undeva. Deșartă-ți buzunarele, am spus. Se apucă s-o facă. Eram foarte atent. Ce făcea? Scottea monedele din buzunar una câte una, ținându-le foarte delicat între degetul mare și arătător, și le rotea pe toate părțile, încet. Flegmatic. După care le punea pe pământ, în fața mea. Ca să le vad! Când a terminat cu buzunarul drept, îl întoarse pe dos, îl scutură, ieșeau norișori de praf... I-am spus să înceteze.

Unde ascunsese restul de bani... Că doar nu în gură! Nu, n-ar fi putut vorbi. Dar vorbea puțin... Nu, ar fi vorbit și mai puțin! Trebuia atunci să-l fi cotrobăit, din cap până-n picioare! Sau... Sau trebuia să-mi fi numărat banii care-mi rămăseseră. Plecasem cu o zi în urmă și făcusem cheltuieli. Și restul de bani i-l dădusem lui. Știam cel puțin ce sumă luasem cu mine? Nu. Știam cât cheltuisem? Nu. De obicei când plecam țineam o contabilitate riguroasă, știam totul pînă la ultimul bănuț. De data asta, nu.

— Bine, să admitem că m-am înșelat, am spus, și că nu ți-am dat decât patru livre și zece ce faci? În timp ce-i vorbeam se apucă să strângă monedele de pe jos.

— Lasă-le. Și-ascultă-mă. Lasă-le și ascultă-mă. Așadar, câți bani ți-am dat?

— Patru livre și zece

— Căââââât?

— Patru livre și zece

— Și zece ce? Zece rațe, zece găște?

— Nu

— Dar ce?

— Șilingi.

— Aaaa, șilingi! Așadar, ți-am dat patru livre și zece șilingi, da?

— Da, spuse. Nu, nu-i adevărat, îi dădusem cinci, dar problema nu consta acum în asta. Bun, și de ce crezi tu că ți-am dat atâția bani?

— Să cumpăr o bicicletă...

— Dar ce fel de bicicletă?

— De ocazie...

— Tu știi ce-i aia o bicicletă nouă?

— Da, spuse.

— Bun. Foarte bine. Acuma fii atent la ce-o să-ți spun în continuare...

Și-n momentul ăsta, la modul cel mai ostentativ, lăsă să-i cadă un ghemotoc, din acela din sfori încâlcite. Îl avea în buzunar.

— Fii atent la ce-ți spun, fii atent. Că n-o să-ți spun de două ori... Dacă n-o să găsești o bicicletă de ocazie, vei cumpăra una nouă, da?

Și-n momentul ăsta se aplecă... după ghemotoc! Ca să-l ridice!!!

— ASCULTĂ-MĂ! DACĂ N-O SĂ GĂSEȘTI O BICICLETĂ DE OCAZIE VEI CUMPĂRA UNA NOUĂ!!! ȘI-AM REPETAT! EU! Care-am spus că n-o să repet! Spune-mi ce-ai de făcut. Da-n momentul ăsta...

— Să mă duc la Hole...

— Ești la Hole. Ești acolo. Ca să faci ce?

— ... la cinsprezece mile...

— Lasă-n pace milele. Lasă-le-n pace! Spune-mi exact ce ți-am spus. Nu, eu n-o să redau acest duet pe care l-am avut cu fiul meu *in extenso*. Ți-am spus de ocazie dacă-i posibil. Asta ți-am spus. Dacă-i posibil.

— Aaaaaaaaaaaaaa

— Gata. Nu te mai duci nicăieri. Dispari în camera ta. Hai, îndepărtează-te, îți pute gura. Aș fi putut adăuga Nu te speli pe dinți și te plângi că ai abcese?! Mă reținui la timp. Nu era momentul să introduc un alt element de discuție. Cred că era prea mult pentru el. Ca și pentru mine de altfel.

*Amnezie. Nu știe unde se află. Îi întrebă pe cei prezenți.*

Unde sunt? Acuma unde sunt?!

*Descoperă.* Sînt aici, așezat, dacă-s așezat, adesea mă simt așa. Sau în picioare. Iată, una din două. Sau culcat, e încă o posibilitate. Sau în genunchi. Ceea ce contează e să te afli pe lume, puțin contează

postura. Dar omului, îi trebuie zorzoane. Să respiri, nu se cere mai mult. Poți chiar să te crezi mort, dar cu condiția s-o remarci.

*Se pune jos, lasă poza cu fiul deoparte, în partea dreaptă. Închide ochii. 6 secunde*

Aș putea să stau așa o viață întreagă. A te descompune e tot a trăi, o știu.

*Stă cu ochii închiși trei secunde. Deschide ochii.* Nu m-aș mira ca marile paralizii clasice să comporte satisfacții asemănătoare, mai bulversante chiar. Să ajungi, în sfârșit, în imposibilitatea de-a te mișca, e ceva! Și-odată cu asta o afazie completă! Și poate o surditate totală! Și, cine știe, o paralizie a retinei! Și foarte probabil pierderea memoriei! Și rămas intact doar atâta creier cât să poți jubila... Să raționăm, să raționăm... Fără teamă. Dar eu sunt viu.

*Se ridică.* Sunt viu. Sunt viu! Sunt viu! Unde-s muștele de care se tot vorbește? Unde-i duhoarea? Iată, părul crește, unghiile se alungesc, măruntaiele se deșartă! Sunt viu! Dacă tot o să repet o să ajung s-o și cred. Asta nu-i cumva principiul publicității?

*Își bagă mâinile în buzunare. Cu capul în jos.* Vedeți, din poziția asta, cu capul în jos, din poziția asta mi-am tras eu întotdeauna forța de a, cum să vă spun, m-a ajutat în momentele dificile.

*Își scoate mâna dreaptă din buzunar și cu degetul arată în jos, privirea înaintea Pământului își scoate mâna stângă din buzunar (cu bucata de ziar) și cu degetul arată în sus, privirea înaintea mai degrabă decât cerul.*

*Stă în poziția asta 3 secunde.*

Și totuși cerul parcă-i mai bine cotat.

*Se uită la cer, dar vede bucata de ziar. Nu înțelege de unde a apărut. Observă, jos, poza cu fiul. Se duce și se uită la ea, fără s-o ridice. Vede capcana, bicicleta. Se uită la hârtia de ziar. Se uită în sus. Bagă mâna dreaptă în buzunar și scoate piatra. O bagă în gură și o suge. Ia poza cu mâna dreaptă de jos și înaintea în spre bicicletă. O pune în sertar. Vrea să închidă sertarul cu cheia, dar nu poate cu o singură mână. Bagă bucata de ziar în gură (o lipește mai exact de buze). Închide sertarul cu cheia, apoi scoate cheia din sertar și mănunchiul de chei îl atârnă la brâu. Înaintea și își dezlipește bucata de ziar de pe buze.*

Într-una din zilele trecute m-am auzit striga. Am ridicat capul și am zărit un polițist. E un fel ocolit de-a spune, căci de-abia mai târziu, prin inducție, sau deducție, nu mai știu, am știut ce era.

— Ce faci acolo? mă întrebă. Sunt obișnuit cu această întrebare, am înțeles-o numaidecât, așa că am răspuns numaidecât.

— Mă odihnesc.

— Te odihnești?

— Mă odihnesc.

— Vrei să-mi răspunzi la întrebare ?

İată ce mi se întâmplă uneori... cred sincer că am răspuns la întrebările puse și în realitate, nici vorbă. Am sfârșit prin a înțelege că felul meu de a mă odihni, călare pe bicicletă, cu brațele pe ghidon, capul pe brațe, atenta. Nu mai știu la ce, la deranjarea ordinii publice, la pudoare...

— Actele! Singura hârtie pe care o purtam cu mine era bucata asta de ziar, ca să mă șterg, înțelegeți, când mă duc pân'afară. O, nu spun că mă șterg de fiecare dată, dar îmi place să fiu în stare s-o fac, dacă e cazul. Hai, Actele! Dacă am văzut că insistă, am băgat mâna în buzunar, i-am întins hârtia, LA SECȚIE!

Vremea era frumoasă. Simțeam întorcându-se după noi chipuri vesele și liniștite, fețe de bărbați, de copii, de femei. La un moment dat chiar mi se păru că aud o muzică îndepărtată, m-am oprit ca s-o ascult mai bine. Avansează! Ascultă. Avansează! Ascultă.

Să taci și să ascuți! Niciunul dintr-o sută de oameni n-ar fi în stare, n-ar concepe măcar ce înseamnă asta. Și totuși, ai auzi atunci, dincolo de rumoarea obișnuită, tăcerea din care-i creat universul. Râvnesc privilegiul ăsta ori de câte ori... Ori de câte ori. Și să rămân departe de cei ce se felicita că știu să deschidă ochii!

Ajuns la secție mă dădu pe mâna unui funcționar, straniu, roșcățel, îmbrăcat în civil, mă-ntreb din ce rațiuni, obscure, evident, care după ce ascultă raportul polițistului, începu să mă interogheze. Și-așa a aflat, încetul cu încetul, că n-aveam acte în sensul în care acest cuvânt avea vreun sens pentru el, nici ocupație, nici domiciliu, că numele meu de familie îmi scăpa deocamdată, dar că mă duceam la mama.

— Motivele.

— Le-am uitat, stimate domn, dar cred că le știu.

— Adresa.

— N-o știu, dar știu foarte bine să ajung acolo.

— Cartierul!  
 — Cel al abatoarelor, scumpe domn, căci din camera mamei, prin ferestrele închise, auzeam urletul bovinelor, care nu era cel de pe pășuni Molloy Mă numesc Molloy. Molloy.  
 — E numele mamei tale?  
 — Molloy, mă numesc Molloy. (*fericit*)  
 — Țsta-i numele mamei dumitale?  
 — Cum?  
 — Te numești Molloy.  
 — Da!  
 — Și mama dumitale? Nu-l înțelegem.  
 — Se numește tot Molloy?  
 — Se numește tot Molloy? (*bucuros*)  
 — Da! (*exasperat*)  
 — Da? (*și mai bucuros*)  
 — Mama! Mama dumitale! Se numește tot Molloy?  
 — Lăsați-mă să mă gândesc! *Se pune jos*. Mămica se numea oare tot Molloy??

Pe vremea când ea mă striga Moroni, nu știu de ce, pe mine nu mă cheamă Moroni, Moroni era poate numele tatălui meu, da, poate mă lua drept tatăl meu! Eu o luam drept mama mea și ea mă lua drept tatăl meu! Cred că făcea pe ea, și treaba mică și cea mare, drept pentru care o strigam Contesa Caca. Era surdă. Mama mă privea cu drag. Adică mă primea cu drag, căci de-o groază de vreme nu mai vedea nimic. Comunicam cu ea ciocnindu-i în țeastă. O lovitură însemna da, două nu, trei nu știu, patru bani, și cinci adio. Că confunda nu, da, nu știu și adio, îmi era indiferent, eu însumi le confundam. Dar să asocieze cele patru lovituri cu altceva decât bani, iată ce trebuia să preîntâmpin cu orice preț.

În timpul perioadei de dresaj, în același timp în care îi băteam de patru ori în cap, îi băgam o bancnotă sub nas, sau în gură. Dar părea să fi pierdut facultatea de-a socoti dincolo de doi. Înțelegeți și voi, de la unu la patru era prea departe pentru ea. Ajunsă la a patra lovitură se credea doar la a doua, primele două i se șterseseră complet din minte. De parcă nu le-ar fi resimțit niciodată. *Se ridică*.

Așa că am căutat, și am sfârșit prin a găsi, un mijloc mai eficace. În ce consta el?! Consta în a substitui celor patru lovituri date cu arătătorul una sau mai multe, depinde, lovituri de pumn în țeastă. Așa înțelegea. Nu veneam pentru bani. Îi luam, dar nu veneam

pentru asta. Nu, pe mama nu aveam pică! Știi că a făcut totul să nu mă aibă, afară evident de principalul lucru, și dacă n-a reușit nicicând să mă lepede, cu toate că-n primele luni, țin minte, mă zgâlțâia, în burtă... dar o iert că mi-a stricat singura perioadă aproape acceptabilă a imensei mele istorii. Intenția era bună. Voia să mă scape. ... Și dacă n-a reușit... e că destinul mi-a rezervat o altă groapă decât cea a imundeii. Și dacă va trebui într-o zi să caut un sens vieții mele, nu se știe niciodată, de-acolo o voi lua mai întâi, de la acea sărmană curvă unipară. Și de la mine! Ultimul din spița mea! Mă-ntreb ce spiță...

*Amnezie. Fixează bucata de ziar. O miroase. Își aduce aminte.*

Și mi-au dat drumul! De la secție. Țin minte că-mi spuneam Nu de aceste locuri aveți nevoie, trebuie s-o luați din loc, cât mai departe de-aici, să plecați! Pe vremea aceea nu mă prea tutuiam. Și am ajuns, nu mai știu în ce ținut eram, dar era seară, la asfințit. În spatele meu, copaci. Și ca și-acum: îmi vedeam umbra în fața mea. Răsfirată, jos, pe pământ. Tare m-am mirat că umbra nu era albastră... Roșul soarelui, trecând prin verdele frunzișurilor, dădea culoarea albăstrie, eu așa cugetam...

În fine, nu vă voi mai povesti nenumăratele obstacole pe care le-am avut de învins, răufăcătorii pe care-a trebuit să-i dejoc, grozavele impertinențe... Ce gloată-n capul meu... Ce galerie de bicisnici...

*Bagă bucata de ziar în buzunar. Amândouă mâinile le bagă în buzunar.*

Întotdeauna m-am mirat cât de lipsiți de finețe sunt contemporanii mei.

*Stă așa 2 secunde. Le scoate apoi pe amândouă. În mâna dreaptă nu are nimic. În mâna stângă are un carnețel. Se uită prin el. Citește.*

Ce-nvârtea Dumnezeu înainte de creație? *Rupe pagina, o aruncă.*

Ce să crezi despre excomunicarea viermilor în secolul al șaisprezecelea?

De cercetat...

*Se așază pe coșul de la bicicletă, gata să cerceteze problema, cu creionul ce-i atârână de la șapcă în mână.*

Dar am alte întrebări care-mi sunt, poate, mult mai aproape. Ce s-a ales de Lousse?

Aceeași întrebare pentru mine.  
Ce se va alege de mine?  
Aceeași întrebare pentru fiul meu.  
Mama lui e în ceruri?  
Aceeași întrebare pentru mama mea.  
Mă voi duce la ceruri?  
Ne vom regăsi cu toții la ceruri, într-o zi, eu, mama mea, fiul  
meu, mama lui, papagalul...  
Ce voi face până la moarte?  
N-ar exista vreun mijloc s-o grăbesc, fără să cad în păcat?

— Bicicletă dragă, bicicleta mea... Molloy, calmează-te.  
Stăpânește-te. Te rog. Mulțumesc.

*Își strânge lucrurile (capcana, sfoara). Se apleacă ca să tragă  
piciorul de sprijin al bicicletei. Se îndreaptă. Îl înlătură cu piciorul.  
Un clinchet se aude. Pornește cu bicicleta, în dreptul ei. Vede ceva pe  
jos. Se oprește. Ridică foaia ruptă.*

— Ce-nvârtea Dumnezeu înainte de creație? De cercetat...

*Pune piciorul de sprijin al bicicletei cu mâna. Deschide fără  
cheie unul din sertarele bicicletei, pune foaia înăuntru, închide  
sertarul. Ridică sprijinitorul cu piciorul. Îndreaptă bicicleta.  
Iese.*

## BIBLIOGRAFIE

### 1. Opera lui Samuel Beckett

- Beckett, Samuel, *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991
- , *Collected Poems in English and French*, Grove Press, NY, 1977
- , *Comment c'est*, Les Éditions de Minuit, 2015.—, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, edited with a foreword by Ruby Cohn, Grove Press, New York, 1984
- , *Dream of Fair to Middling Women*, edited by Eoin O'Brien and Edith Fournier, original foreword by Eoin O'Brien, Faber & Faber, 2020
- , *Fin de partie*, Les Éditions de Minuit, 2013
- , *How it is*, Edited by Édouard Magessa O'Reilly, Faber & Faber, 2009
- , *L'Innomable*, Les Éditions de Minuit, 2004
- , *Malone moare*, traducere din franceză de Mioara Izverna, Biblioteca Internațională 3, EST-Samuel Tastet Éditeur, 2005
- , *Mercier et Camier*, Les Éditions de Minuit, 2006
- , *Molloy*, Les Éditions de Minuit, 2011



- , *Molloy/Nuvele și Texte de neființă/Cum e/Mercier și Camier*, trad. Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1990
- , *Nohow On*, John Calder, London, 1989
- , *Nouvelles et Textes pour rien*, Les Éditions de Minuit, 2014
- , *Obra Poética Completa*, Edición, traducción, estudio preliminar y notas de Jenaro Talens, (edición trilingüe), Madrid, Hyperión, 2000
- , *Opere*, 4 vol., trad. de Ileana Cantuniari și Veronica Niculescu, vol. I, Integrala prozei scurte, Iași, Polirom, 2010
- , *Opere*, 5 vol., vol. 2: *Murphy; Watt; Vis cu femei frumoase și nu prea*, trad. de Ileana Cantuniari și Veronica Niculescu, Iași, Polirom, 2010
- , *Opere*, 5 vol., vol. 3: *Molloy; Malone murind; Nenumitul*, trad. din lb. franc.: Gabriela Abăluță, Constantin Abăluță și Ileana Cantuniari, Iași, Polirom, 2011
- , *Opere*, 5 vol., vol. 4: *Mercier și Camier; Cum e*, trad. de Ileana Cantuniari, Iași, Polirom, 2011
- , *Poems 1930-1989*, London: Calder Publications, 2002
- , *Proust*, Grove Press, New York, 1978
- , *Sfârșitul jocului*, traducere de Gellu Naum și Irina Mavrodin, Editura Curtea Veche, București, 2010
- , *Stories & Texts for Nothing*, translated by Richard Seaver in collaboration with the author, Grove Press, New York, 1967
- , *The Complete Dramatic Works*, London, Faber & Faber, 2006

- , *The Complete Short Prose, 1929–1989*, edited and with an introduction and notes by S. E. Gontarski, Grove Press, N.Y., 1995
- , *The Letters of Samuel Beckett, Vol. 1, 1929- 1940*, Editors: Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck, Associate Editors: George Craig, Dan Gunn, Cambridge University Press, 2009
- , *The Letters of Samuel Beckett, Vol. 3, 1957- 1965*, Editors: George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck, Cambridge University Press, 2014
- , *Three Novels. Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, translation by Patrick Bowles in collaboration with the author, edited by Laura Lindgren, Grove Press, N.Y., 2009

## 2. Biografii

- Bair, Deirdre, *Parisian Lives. Samuel Beckett, Simone de Beauvoir, and me: a memoir*, Nan A. Talese, Doubleday, New York, 2019
- Juliet, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Éditions P.O.L., 2007
- Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, NY, 1996

## 3. Cărți, articole despre Samuel Beckett

- Adorno, Theodor W., *Il nulla positivo. Gli scritti su Beckett*, L'orma Editore, Roma, 2019
- Athanasapoulou-Kypriou, Spyridoula, 'Samuel Beckett's Use of the Bible and the Responsibility of the Reader', în *Theology and Literature: Rethinking Reader Responsibility*, edit. Gaye Ortiz and Clara Joseph, Palgrave Macmillan Press, 2006

- Ben-Zvi, Linda, *Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language*, in *Modern Language Association*, Vol. 95, No. 2 (Mar., 1980)
- Bryden, Mary, *Beckett and Religion*, in *Palgrave Advances in Samuel Beckett studies*, edited by Lois Oppenheim, Palgrave Macmillan, 2004
- , *Samuel Beckett and The Idea of God*, 1997, Palgrave Macmillan, 1998
- Butler, Lance St. John, 'A Mythology With Which I am Perfectly Familiar': *Samuel Beckett and the Absence of God*, in *Irish Writers and Religion*, Gerrards Cross, 1992
- , *Samuel Beckett and the Meaning of Being: a Study in Ontological Parables*, Macmillan Press, London, 1984
- Connor, Steven, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Publishers Aurora, Colorado, USA, 2007
- , 'Traduttore, traditore': *Samuel Beckett's Translation of Mercier et Camier*, in *Journal of Beckett Studies*, No. 11/12, Edinburgh University Press, 1989
- Driver, Tom, 'Interview with Beckett' in *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, edited by Lawrence Graver & Raymond Federman, London: Routledge, 2005
- Duckworth, Colin, *Angels of Darkness: Dramatic Effect in Samuel Beckett With Special Reference to Eugène Ionesco*, Barnes & Noble Books, 1972
- , *Beckett and the Missing Sharer*, in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* Vol. 9, *Beckett and Religion: Beckett/Aesthetics/Politics/Beckett et la religion: Beckett/L'esthétique/ La politique*, Brill, 2000
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Bloomsbury Academic, 2015

- Geulincx, Arnold, *Ethics; with Samuel Beckett's notes*, translated by Martin Wilson, edit. by Han van Ruler, Anthony Uhlmann, Martin Wilson, Koninklijke Brill NV, Leiden, NLD., 2006
- Gibson, Andrew, *Critical Lives: Samuel Beckett*, London, Reaktion Books, 2010
- Hassan, Ihab, *Beckett: Imagination Ending in The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, University of Wisconsin Press, 1982
- Hirsch, Oliver, *Beckett's Waiting for Godot: A Historical Play with Two Jews as Main Characters*, Brno Studies in English, Volume 46, No. 1, 2020
- Hobson, Harold, *Symbolism and Characterization*, in *Samuel Beckett – En Attendant Godot*, edited by Colin Duckworth, Harap & Co. Ltd, London, 1966
- Janvier, Ludovic, *Beckett par lui-même*, Ed. Seuil, Paris, 1969
- Kleinberg-Levin, David, *Beckett's Words: The Promise of Happiness in a Time of Mourning*, Bloomsbury Academic, London, 2015
- Louar, Nadia, *Le bilinguisme dans l'œuvre de Samuel Beckett: pas d'après*, in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 14, 2004
- Nadeau, Maurice, *Samuel Beckett ou le droit au silence*, in *Serviteur! Un itinéraire critique à travers livres et auteurs depuis 1945*, Éditions Albin Michel, 2002
- Nixon, Mark, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, London, Continuum, 2011
- Page, Martin, *L'apiculture selon Beckett*, Editions de l'Olivier, Paris, 2013
- Pilling, John, *The Intellectual and Cultural Background to Beckett in Samuel Beckett*, Routledge and Kegan Paul, 1976

Rabaté, Michel, *Think, Pig!: Beckett at the Limit of the Human*, Fordham University Press, New York, 2016

Saiu, Octavian, *Beckett. Pur și simplu*, vol. 3, București, Paideia, 2009

*The Critical Heritage of Samuel Beckett*, edited by L. Graver and R. Federman, Taylor & Francis, 2005

Wimbush, Andy, *Still: Samuel Beckett's Quietism*, ibidem-Verlag, Stuttgart, 2020

Zeifman, Hersh, *Religious Imagery in the Plays of Samuel Beckett*, in *Samuel Beckett: A Collection of Criticism*, ed. Ruby Cohn, McGraw-Hill, 1975

#### 4. Bibliografie generală

Agamben, Giorgio, *Language and Death: The Place of Negativity*, în *Theory and History of Literature, Vol. 78*, edited by Wlad Godzich and Jochen Schulte-Sasse, translated by Karen E. Pinkus with Michael Hardt, University of Minnesota Press, 2006

———, *The Idea of Language*, în *Potentialities, Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, 2012

———, *The Highest Poverty: Monastic Rules and Form-of-Life*, translated by Adam Kotsko, Stanford University Press, 2013

Augustin, Sfântul, *Confesiuni*, ediție bilingvă, traducere din limba latină, introducere, note și comentarii, tabel cronologic și indice de Eugen Munteanu, Humanitas, București, 2018

Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile vouinței. Eseu asupra imaginilor intimității*, traducere, note și postfață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1998

- Baconschi, Teodor, *Râsul patriarhilor: o antropologie a deriziunii în patristica răsăriteană*, trad. din franceză de Dora Mezdrea, Ratio et Revelatio, Oradea, 2019
- Barthes, Roland, *S/Z*, Éditions du Seuil, 2002
- Baudelaire, Charles, *Lo Cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*, traducțiune: Carmen Santos, Editor digital: Titivullus, 2020
- Bădiliță, Cristian, *Văzutele și nevăzutele*, Curtea Veche, București, 2004
- Benn, Gottfried, *Selected Poems and Prose*, edited and translated by David Paisey, Fyfield Books, Carcanet Press, 2013
- Bonaventura, *Itinerariul minții în Dumnezeu*, trad. din lb. latină, note și postfață de Gh. Vlăduțescu, ediție bilingvă, Editura Științifică, București, 1994
- Borges, Jorje Luis, *Proză completă*, vol. 1, trad. și note de Irina Dogaru, Cristina Hăulică, Andrei Ionescu; cuv. înainte, tab. cronologic, prezentări și ed. îngrijită de Andrei Ionescu, Iași, Polirom, 2006
- Bruno, Giordano, *Opere italiene*, ed. îngrijită și trad. de Smaranda Bratu Elian după ed. critică bilingvă a lui Giovanni Aquilecchia, Les Belles Lettres, Paris; studiu introductiv: Edgar Papu, Humanitas, București, 2002
- Casian, Sf. Ioan, *Convorbiri duhovnicești*, Editura Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2004
- Cassirer, Ernst, *The Individual and Cosmos in Renaissance Philosophy*, translated with an introduction by Mario Domandi, Dover Publications, 2000
- Cesereanu, Ruxandra, *Panopticum: eseul despre tortură în secolul XX*, – Ed. a 2-a, rev. Iași, Polirom, 2014

- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, II, III, Ediția a doua, revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2020
- Coșeriu, Eugen, *Istoria filozofiei limbajului. De la începuturi până la Rousseau*, Humanitas, 2011
- Culianu, Ioan Petru, *Studii românești, Vol. 1: Fantasmeme nihilismului: secretul doctorului Eliade*, Ed. a 2-a, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu, Iași, Polirom, 2006
- Dante, Alighieri: *Divina Comedie*, trad. de: Geoge Coșbuc, ed. îngrijită și comentată de Ramiro Ortiz, Iași, Polirom, 2000
- Dionisie (Areopagitul), *Teologia mistică în Despre numele divine. Teologia mistică*, trad. Theofil Simenschy, Institutul European, Iași, 1993
- Dionisie, Sfântul Areopagitul, *Despre Teologia mistică, în Opere complete și scolile Sfântului Maxim Mărturisitorul*, trad., introd. și note de Pr. Dumitru Stăniloae, Editura Paideia, București, 1996
- (Pseudo-)Dionysius, Areopagite, *The Divine Names and The Mystical Theology*, translated from the Greek with an Introductory Study by John D. Jones, Marquette university Press, 1999
- Diogenes, Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, trad. de C.I. Balmuș, studiu introductiv și comentarii de Aram. M. Frenkian, Polirom, Iași, 1997
- Dostoievsky: Letters and Reminiscences*, translated from the Russian by S. S. Kotliansky and J. Middleton Murry, London, Chatto & Windus, 1923
- , *Letters of Fyodor Mihailovitch Dostoievsky to His Family and Friends*, translated by Ethel Colburn Mayne, Kessinger Publishing, 2012

- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului, Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, postfață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
- Eagleton, Terry *Teoria literară. O introducere*, traducere de Delia Ungureanu, Iași, Polirom, 2008
- Eckhart, Meister: *Cetățuia din suflet. Predici germane*, traducere, cuvânt introductiv, postfață și note de Sebastian Maxim, București: Polirom, 2003
- Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, trad. de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Humanitas, 1995
- , *Sacrul și profanul*, trad. din franceză de Brîndușa Prelipceanu, București, Humanitas, 2017
- Eliot, T. S., *The Possibility of a Poetic Drama*, în *The Complete Prose of T.S. Eliot*, The Critical edition, Volume 2: *The Perfect Critic, 1919-1926*, edited by Anthony Cuda and Ronald Schuchard, London, Faber & Faber, 2014
- Foucault, Didier, *Histoire du libertinage: des goliards au marquis de Sade*, Éditions Perrin, Paris, 2007
- Foucault, Michel, *Hermeneutica subiectului. Cursuri la Collège de France (1981-1982)*, trad. de Bogdan Ghiu, Iași, Polirom, 2004
- Funkenstein, Amos, *Teologie și imaginația științifică din evul mediu până în secolul al XVII-lea*, traducere din engleză de Walter Fotescu, control științific al traducerii de H.-R. Patapievic, Humanitas, 1998
- Geulincx, Arnold, *Etica e Metafisica*, a cura di Italo Mancini, Zanichelli editore, Bologna, 1965



- Gilson, Étienne, *Filozofia în evul mediu. De la începuturile patristice până la sfârșitul secolului al XIV-lea*, traducere de Ileana Stănescu, Humanitas, 1995
- Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, 2003
- Heller, Agnes: *Renaissance Man*, translated from the Hungarian by Richard E. Allen, Routledge, New York, 2016
- Hofmannstahl, Hugo von, *Scrisoarea lordului Chandos*, în *Imperiul demonilor. Proză austriacă modernă*, în românește de Mihai Izbășescu, antologie, prefață și note de Dieter Schlesak, Editura pentru literatură, București, 1968
- Inge, William Ralph, *Christian Mysticism*, Echo Library, London, 2005
- Ionescu, Eugen, *Note și contranote*, trad., cuvânt înainte: Ion Pop, București, Humanitas, 2011
- Ivanov, Serghei A., *Sfinții nebuni întru Hristos: o perspectivă istorică*, trad. și note supl. de Dorin Garofeanu; ed. îngrij. de Dragoș Mirșanu; carte tipărită cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Teofan Mitropolitul Moldovei și Bucovinei, Iași: Doxologia, 2019
- Jung, C. G., *Conscious, Unconscious, and Individuation in The Collected Works, Volume 9 (Part 1): The Archetypes and the Collective Unconscious*, translated from the German by R. F. C. Hull, Routledge, London, 1991
- , *Opere complete. Vol. 9/2. Aion. Contribuții la simbolistica Sinelui*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2005
- Kempis, Thomas à, *Imitațiunea lui Cristos*, traducere nouă, după originalul latin, cu stabilirea concordanței citatelor din Sfânta Scriptură, de Andrei Brezianu, Arhiepiscopia Romano-Catolică București, 2003

- Kierkegaard, Søren, *Frică și Cutremur*, traducere din daneză de Leo Stan, Humanitas, 2002
- , Opere, II, *SAU-SAU*, traducere din daneză, postfață și note de Ana-Stanca Tabarasi, Humanitas, 2009
- Kronstadt, St John, *My Life In Christ. The Spiritual Journals of St John of Kronstadt* (Archpriest Ivan Ilyich Sergiev) Part 1 Revised and adapted (with reference to the original Russian text) from the translation of E. E. Goulaeff by Nicholas Kotar, Holy Trinity Publications, New York, 2015
- Leopardi, Giacomo, *El pensamiento infinito. Cronología, Cantos, Opusculos morales, Pensamientos*, realización y versiones de Antonio Aliberti, prólogo de María Esther Badin, textos bilingües, Editorial Atuel, Buenos Aires, 1999
- Louth, Andrew, *The Origins of the Christian Mystical Tradition. From Plato to Denys*, 2nd edition, Oxford University Press, 2007
- Lubac, Henri de, *The Drama of Atheist Humanism*, Ignatius Press, San Francisco, 1995
- Manetti, Giannozzo, *Dignità ed eccellenza dell'uomo*, introduzione di Stefano U. Baldassarri, traduzione, note e apparati di Giuseppe Marcellino, Bompiani, Milano, 2018
- Mauthner, Fritz, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Librorium Editions, [s.l.], 2019
- Metzinger, Thomas, *Tunelul eului: știința minții și mitul sinelui*, trad. de Cristina Jinga, Humanitas, 2015
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Gallimard, 1960
- Mesaroș, Claudiu, *Filozofii cerului: o introducere critică în gândirea evului mediu*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005

- Meyer, Michel *Tragicul și comicul. Perspective asupra teatrului și istoriei sale*, Iași, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", 2006
- Molinos, Miguel de, *Guía espiritual*, Ediciones Epopeteia, Madrid, 2020
- Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine și de rău*, traducere de Ioana Pârvulescu, Radu Gabriel Pârvu, Humanitas, 2016
- , *On Truth and Untruth*, translated and edited by Taylor Carman, Harper, New York, 2010
- , *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor (fragmente postume)*, traducere și studiu introductiv de Claudiu Baciuc, Editura Aion, București, 1999
- Onfray, Michel, *O contraistorie a filozofiei*, (6 vol.), vol. 1: *Înțelepciunile antice*, trad. de Mihai Ungurean, Polirom, 2008
- Papahagi, Adrian, *Shakespeare interpretat de Adrian Papahagi: Titus Andronicus, Hamlet*, Iași, Polirom, 2021
- Platon, *Dialoguri*, traducere de Cezar Papacostea, Ed. IRI, Iași, 1998
- Plotin, *Enneade I*, ediție bilingvă, traducere și comentarii de Vasile Rus, Liliana Peculea, Alexandru Baumgarten, Gabriel Chindea, București, Editura IRI, 2003
- Raicu, Lucian, *Reflecții asupra spiritului creator*, Editura Cartea Românească, București, 1979
- Richard of St. Victor, *The Twelve Patriarchs, The Mystical Ark, Book Three of Trinity*, translation and introduction by Grover a. Zinn, with a Preface by Jean Chatillon, Paulist Press, New York, 1979
- Schopenhauer, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, traducere de Emilia Dolcu, Voirel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, Proslogion și cronologie de Anton Adămuț, Ed. Moldova, Iași, 1995

- Seneca, *Letters on Ethics: to Lucilius*, translation with an introduction and a commentary by Margaret Graver and A. A. Long, The University of Chicago Press, 2015
- Schultz, Bruno, *Prăvăliile de scorțișoară în Manechinele*, traducere și cuvânt înainte de Ion Petrică, Editura ALFFA, București, 1997
- Scruton, Roger, *Cultura modernă pe înțelesul oamenilor inteligenți*, trad. din engleză și note de Dragoș Dodu, București, Humanitas, 2017
- Tertullian's Treatise on the Incarnation, *De Carne Christi*, edited with an introduction, translation and commentary by Ernest Evans, S.P.C.K., Holy Trinity Church, London, 1956
- The Complete Works of St. Teresa of Avila*, translated and edited by E. Allison Peers, Burns & Oates, 2002
- Turcan, Nicolae, *Abisul și cealaltă dragoste*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2012
- , *Începutul suspiciunii: Kant, Hegel & Feuerbach. Despre religie și filosofie*, Cluj-Napoca, Eikon, 2011
- Underhill, Evelyn, *Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*, Dover Publications, 2002
- Vieru, Andrei, *Elogiul frontierelor: mic tratat de libertate*, Humanitas, 2021
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, Humanitas, 2001