

# Beckett i la inversió del classicisme

Resum del llibre sobre Beckett que prepara l'autora d'aquesta comunicació

**Tania Brandão**

Traducció del francès: Eulàlia Salvat

Universidade do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes, 1991

*Peut-être, le mot-clé de mes pièces.*  
Potser, el mot clau de les meves obres.

**Samuel Beckett**

El dubte metòdic no existeix. Però existeix un teatre del «mètode dubtós»: l'escena no produeix cap certesa. Més encara: l'escena dubta de la Història, que l'ha fet aparèixer com a tal i designa, al mateix temps, la inestabilitat del saber i l'oscil·lació inherent a la percepció humana. Heus aquí com es podria analitzar, breument, el teatre de Samuel Beckett (1906-1989).

La referència al segle XVII no és accidental aquí. Es tracta d'un segle decisiu per a la història del pensament i del teatre d'Occident, és el segle del mètode, de les regles, de les unitats, és probablement l'època en la qual a

Occident es comença a erigir la certesa que es podia explicar i comprendre el món i fins i tot resumir-lo en reproduccions escèniques, en la il·lusió teatral.

No hi ha cap dubte que és també el segle d'inspiració del teatre beckettià. És possible proposar una nova aproximació del seu teatre, capaç d'explicar-lo sota una nova llum: només cal analitzar les relacions de la seva obra amb l'esperit del segle XVII. El que voldríem proposar és precisament una nova clau per a la lectura de l'obra de Beckett, a partir d'un examen sumari de *Tot esperant Godot*.

Perquè Godot, en certa manera, ha existit.

Aquest nom enigmàtic, font d'innombrables divagacions simbòliques, que van del personatge de Balzac al nom de Déu, és un joc fonètic amb la grafia del nom d'Antoine Godeau (1605-1672), un obscur intel·lectual de província, tractat sense miraments a l'article de *La Grande Encyclopédie*.<sup>1</sup> Gràcies als seus poemes, segons l'article, va obtenir la protecció d'un parent a la Cort, que el va fer instal·lar-se a París, on va ser introduït al saló de Madame Rambouillet. A causa de la seva talla ridícula i la seva vinculació amb la bella Julie d'Angennes, futura duquesa de Mantausier, va rebre el sobrenom de «nan de la princesa Julie». No es pot oblidar que a *Tot esperant Godot* el seu missatger és un noi jove. El 1636 esdevé bisbe de Grasse i rarament torna a París. Les seves obres literàries van de la crítica a la poesia èpica (*Saint Paul* i *Saint Eustache*), però, malgrat la seva entrada a l'Acadèmia, no li han valgut la vertadera immortalitat.

En realitat, la seva gesta més remarcable, que el converteix en el tan esperat personatge-fantasma de Beckett, és haver estat el destinatari d'una carta cèlebre escrita per Jean Chapelain (1595-1674), precisament la *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* (*Carta sobre la regla de les vint-i-quatre hores*) del 30 de novembre de 1630. És un dels primers documents que permet marcar l'origen de la unitat de temps en el classicisme francès. Segons René Bray,<sup>2</sup> la carta va ser escrita per Chapelain en resposta a les objeccions a les regles, en tres pàgines, que el jove Godeau li havia enviat. Godeau les havia escrit amb la intenció de defensar la tragicomèdia moderna, un gènere de l'època que acabarà per desaparèixer a causa de l'afirmació del clasicisme.

Cal assenyalar que la relació de Samuel Beckett<sup>3</sup> amb el segle XVII és intensa, anterior als seus debuts al teatre el 1953 amb *Tot esperant Godot*. A l'època en què va estar a l'École

Normale Supérieure, va escriure *Whoroscope*, un poema hermètic sobre el temps, que tractava de la vida de Descartes, l'autor que estava llegint. El temps, a més, un dels grans eixos de la seva obra, ha estat una de les qüestions que tracta al text sobre Proust del mateix període. El 1931, ja al Trinity College de Dublín, escriu la seva primera peça, *Le Kid*, una paròdia de *Le Cid*, de Corneille, justament una tragicomèdia del 1637, en la qual la unitat de temps s'aplica sense respondre del tot a l'exigència de la versemblança, escalfant la polèmica sobre les unitats (*Querelle du Cid*). Segons les declaracions de Beckett, el text de Murphy (1935) va ser concebut, encara al Trinity College, com una reminiscència en certa mesura d'*Andromaque*, de Racine.

Podem suposar que els estudis de filosofia (Descartes, Kant, Schopenhauer) havien proporcionat a Beckett la formulació d'un concepte d'«incertitud del *cogito*», diguem-ne, perceptible a la seva obra literària, havent traït Joyce i les seves pròpies reflexions sobre Proust. Aquests temes apareixen de mica en mica en el seu teatre. La seva segona obra, inèdita fins al present, *Eleuthéria*, té matisos pirandellians de dubte; exposa fins i tot un espectador desesperadament confós, que cita l'autor tot anomenant-lo Beckett, Samuel, Béquet, Béquet —un joc fonètic amb la grafia del seu propi nom, que afavoreix la identificació de Godot amb Godeau.

La defensa d'aquesta nova clau de lectura necessita l'aclariment d'alguns altres punts d'aproximació entre *Tot esperant Godot* i el segle XVII, encara que sigui sumàriament. No hi ha cap dubte que ells fan que el teatre beckettian sigui decididament corrosiu en la seva relació amb la història de l'escena occidental: fan aparèixer un tipus de metateatre crític contundent, que contribueix a desfer la imatge del joc amb l'«absurd». El que hi

trobem és un antiaristolisme decidit, erigit al voltant d'una concepció del temps absolutament nova; *Tot esperant Godot* n'és el punt de partida.

La carta de Chapelain, citada més amunt, integra, com s'ha dit, el procés de fixació de les unitats clàssiques, transformades al llarg del segle XVII en regles de composició del poema dramàtic, traduint un procés volgut de reinterpretació d'Aristòtil. El context<sup>4</sup> de la seva aparició era agitat: malgrat la generalització en aquella època del debat sobre el temps teatral en els centres erudits europeus, l'escena francesa ignorava aquesta qüestió, especialment en el cas de la tragicomèdia, precisament el gènere fixat per Beckett per a *Tot esperant Godot*. El teatre francès, que patia particularment una influència italiana i una influència espanyola importants,<sup>5</sup> s'havia allunyat, tanmateix, de les exigències erudites i s'inclinava pel gust dels auditoris, era un divertiment popular que la «gent de bé» evitava. Els gèneres conreats eren la pastoral, la tragicomèdia, la comèdia i la tragèdia.

Els abusos comesos per aquest teatre —especialment en el decorat simultani que era general a l'Hôtel de Bourgogne— s'inicien a partir de les crítiques per part de la «bona societat» que, des de 1625, es comença a interessar per l'escena. El 1628 Jean de Schelandre publica la segona edició de la seva tragicomèdia *Tyr et Sidon*. El gènere havia heretat de l'edat mitjana una importància considerable, amb nombroses peces que s'apleguen en diferents representacions —cadascuna de les quals portava el nom de la jornada—, en cinc actes. Sovint eren dues que posaven en joc llargs períodes de temps en l'acció, a vegades superiors a la durada d'una vida humana. A l'edició citada de *Tyr et Sidon*, un prefaci de François Ogier mirava de defensar-la als

ulls dels doctes, perquè l'autor havia adaptat l'obra al gust popular del moment, sense adoptar les unitats i introduint tota una part còmica i grollera en la primera jornada. Ogier va refusar l'autoritat dels ancians, que no havia de reemplaçar, en la seva opinió, el plaer dels contemporanis per decidir el bell i el lleig. En nom del plaer dins l'art, va atacar el constrenyiment de la unitat de temps que Chapelain havia citat el 1623 al prefaci d'*Adonis*, per l'ús de l'expressió «jornada natural». Ogier observa, llavors, que és la unitat de temps la que seria la inversemblança autèntica, ja que aquesta conduiria a la condensació, durant les hores d'espectacle, dels fets que s'haurien estès al llarg de diversos mesos i que no podrien per tant ser comprimits en un dia. Amb un agreujant: caldrien relats tediosos per explicar fets importants que no serien enquadrats dins les vint-i-quatre hores. Si s'obeïa la unitat de temps, el teatre no podria abordar certs temes interessants, com la vida dels herois.

La versemblança és el fonament del qual se serveix Chapelain a la seva carta per defensar el límit de vint-i-quatre hores en l'acció dramàtica. Estimava que caldria «obligar l'esperit per totes les vies a considerar-se participant d'un veritable esdeveniment..., fer que el fingiment sigui igual a la veritat mateixa». En la seva opinió, en el teatre la imaginació estaria controlada pel sentit, fet que impedeix acceptar que hagin passat dins la sala més que les hores exactes de la representació. L'acció hauria de tenir, doncs, una extensió màxima de vint-i-quatre hores i els entreactes servirien per suprimir el temps que excedeix les tres hores de representació, «normalment l'acció s'acaba entre dos sols, és a dir, una mica més o una mica menys que la meitat de les vint-i-quatre hores». Aviat s'arribarà a la formulació precisa segons la qual el temps de

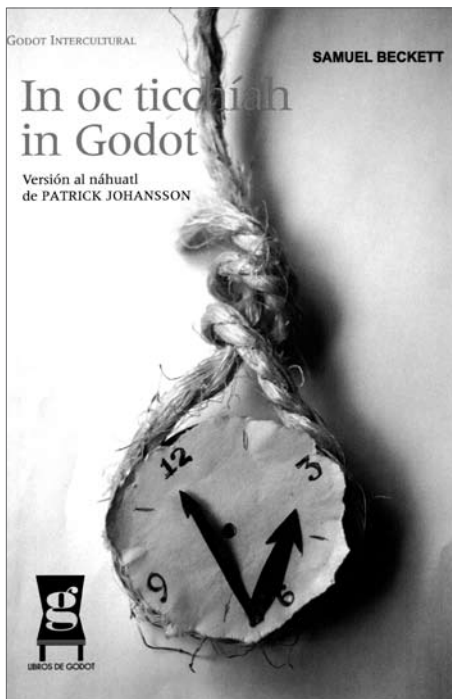
l'acció haurà de coincidir amb el temps de la representació, tots dos començant en tombar la nit.<sup>6</sup>

Es constitueixen dos bàndols, el que anomenaven en aquell moment «regulars» i els «irregulars», fet que provoca un gran debat públic. La unitat de temps s'imposa gradualment, absorbida pels autors; el debat concerneix aviat la unitat de lloc, també la unitat d'acció, fins que s'arriba a la solució formulada per Mairet a *Sophonisbe* (1635), per Corneille a *Cinna* (1642) i, finalment per Racine, que utilitza àmpliament l'opció de situar l'acció ben al començament de la crisi.

Al segle següent, la tragèdia esdevé el reconeixement de l'eclosió d'una passió, fet que suposa necessàriament la concisió temporal. *Tot esperant Godot* tracta de la possibilitat immediata d'un retorn (o crisi), un retrobament que s'espera i que no es produeix; el text juga alhora amb el concepte clàssic d'acció (l'acció és l'espera, una forma d'inacció) i de retorn o peripècia (seria el reencontre que no té lloc).

Les objeccions que Godeau va enviar a Chapelain no s'han conservat; no se sap tampoc si hi va haver una resposta per part seva a la carta de Chapelain, reafirmant el punt de vista «irregular» que havia defensat a l'inici. Així doncs, *Tot esperant Godot* suggereix, des del títol, la situació d'un teatre preclàssic que agonitza, que estaria, irònicament, a l'espera d'un docte que el defensaria contra els «regulars». A l'obra es pot veure també l'estructura del temps dramàtic com una citació directa de la discussió central mantinguda a la carta de Chapelain a Godeau. Vladimir i Estragon són presoners dins d'una estructura temporal (dos dies, a l'inici del vespre, en dos actes) que es pot trencar per una nova intervenció de Godeau que, segons tot sembla indicar, no ha tingut lloc. Aquesta estructura segueix una forma de conciliació amb les exigències clàssiques, que Corneille defensa a *La Veuve* (1632): per a cada acte, una jornada.

El decorat establert per Beckett és una clara citació del paisatge convencional de les pastorals<sup>1</sup> del Renaixement, que es desenvolupen bucòlicament a l'aire lliure, un gènere que el classicisme acabarà per proscriure de l'escena. La citació de les pastorals apareix igualment en les nombroses referències sobre el paisatge, especialment al text en què Pozzo lloa el crepuscle i «fa el seu número», un recurs freqüent en el teatre preclàssic que reflecteix alhora la influència italiana, la mateixa moda de les pastorals, fins al desig de revelar, encara



■ Portada del llibre *In oc ticchiah in Godot*, versió en llengua nàhuatl (Mèxic) de l'obra de Samuel Beckett. Mèxic: Ed. Libros de Godot, 2007.

que només fos mecànicament, la coneixença (o l'observança) de la docta unitat de temps que va néixer en aquell moment.

Vladimir i Estragon simbolitzen, en el seu contorn general, els personatges còmics tal com se'ls concebia —a partir d'Aristòtil— al segle XVII: gent inferior, en comparació amb els herois tràgics. Tenen, tanmateix, àcids matisos crítics en relació amb aquesta concepció, perquè tracten temes *a priori* inaccessibles per als «tipus» còmics. Tan complexa i obscura com pugui ser la divisió en gèneres al segle XVII, particularment en el teatre preclàssic, no hi ha cap dubte que el món de la comèdia era menyspreat pels doctes,<sup>8</sup> una actitud que es vol fonamentar en Aristòtil i que s'enfortirà des de llavors fins al segle XX. L'ús exhaustiu d'allò còmic a *Tot esperant Godot* (*cros-talk*, *lazzi*, trucs de circ) posa encara més de manifest el seu abast desintegrant, antiaristotèlic i de refús a la tradició occidental, que inclou fins i tot el cinema mut, el *music hall* anglès, com s'ha demostrat, arts considerades menors a partir d'una avaluació pejorativa de la comèdia que deu molt al segle XVII.

Un altre tema important és la incertesa, el dubte, l'oscil·lació del sentit. Si el públic cultivat que s'interessà pel teatre al segle XVII s'ocupava de saber el que anava a veure, sostenia el bandejament de la vaguetat, d'allò imprecís, d'allò indeterminat, aquesta tendència es transformarà en tradició i conduirà, en certa manera, a la *pièce bien faite* i al «teatre aristotèlic» definit per Brecht. A *Tot esperant Godot*, sota una estructura de text precís, minuciosament construït, no hi ha altra cosa que oscil·lació del sentit. Contràriament a la «conveniència» del segle XVII, hi trobem la referència o l'ús d'actituds que, d'una manera o altra, el classicisme va bandejar: menjar, dormir, treure's les sabates, parlar de la incontinència urinària, d'ejaculació, dels peus que

fan pudor i del mal alè, deixar-se treure els pantalons, són accions presentades en el text i no només en funció de les seves potencialitats còmiques. Encara més, en nom de la correcció i de la versemblança, el teatre va proscriure els retorns imprevistos, la intromissió dels missatgers, l'aparició sobtada de personatges, en definitiva, tot el que era patètic i que no materialitzava la progressió lògica, exacta, de la trama, la unitat d'acció, l'esperit de concentració. És important constatar aquest fet: això contribueix a aclarir l'entrada sobtada de Pozzo i Lucky, la ceguesa i la mudesa que els sorprenen al segon acte, les fulles que creixen a l'arbre, el jove missatger.

Teatre del «mètode dubtós», hem dit. Perquè *Tot esperant Godot* és un text deliberadament antiaristotèlic, anticlàssic, anticartesiana. En els seus dos actes, es dubta de la possibilitat de l'acció, per mitjà de l'espera, es dubta de la identitat de tot el que hi ha i de tot el que té lloc a escena. S'ironitza sobre les convencions teatrals, s'ironitza sobre la certesa del pensament acadèmic —i el classicisme va ser també l'obra de l'Acadèmia, el naixement de la qual és contemporani— per mitjà del «pensament» de Lucky (¿el Conard del qual parla es podria associar al Conard de la història de la fundació de l'Acadèmia?).

Hi ha certament una relació amb el dubte contemporani, hi ha punts en comú amb el tema de la dissolució de la creença en un *cogito*, que condueix fins i tot al dubte a propòsit de Déu, la certesa cartesiana per excel·lència. Però és important reconèixer que un fet com aquest es produeix en tant que pertany al segle XX: l'operació corrosiva és històrica, suposa l'enfrontament amb el procés històric de construcció de la certesa occidental en el teatre. La qüestió de l'art retorna al principi del plaer preclàssic, però emergeix amb totes les ambigüitats possibles a un plaer que és intel·lectual.

Així, es podria igualment afiliar la qüestió religiosa a *Tot esperant Godot* a la història de les idees i a la història del teatre religiós, en lloc d'indicar exclusivament un possible ateisme de l'autor o de la nostra època. Convé subratllar, de bon començament, que la sortida d'Antoine Godeau del centre dels debats sobre el teatre a la seva època va tenir lloc una mica abans de l'entrada de Godeau als ordes religiosos. El segle XVII, pròdig en debats teològics a propòsit de la gràcia, de la fe i de la salvació, assistirà a la separació definitiva entre el teatre religiós i el teatre profà, associació íntima nascuda a l'edat mitjana que s'estava desfent. Malgrat això, la producció de teatre religiós encara és freqüent durant el segle, així com les referències tea-

trals a l'univers de l'Església: algunes peces importants reproduïxen els debats teològics del moment, com *Polyeucte*, *Esther*, *Athalie*.

És natural, doncs, que l'escena de *Tot esperant Godot* abordi temes de religió, envoltats d'escepticisme, i que això es produeixi no només amb motiu d'una «inversió cartesiana», especialment si es té en compte la remarca de Godeau, bisbe de Grasse, que considerava dubtosa i supèrflua la lliçó teatral en matèria religiosa.

«Però per esmenar els seus costums i reglar la seva raó, els cristians tenen l'Església i no el teatre.»<sup>9</sup>

Breument, el que proposem aquí és l'inici d'un nou treball<sup>10</sup> d'anàlisi del teatre de Samuel Beckett, centrat en l'explicitació del



■ *Tot esperant Godot*, de Samuel Beckett. Direcció: Lluís Pasqual. Teatre Lliure, 1999. (© Ros Ribas, Teatre Lliure)

seu abast antiaristotèlic, tenint en compte el diàleg que va mantenir amb la història del teatre. És una proposta de treball que és encara a les beceroles. En la nostra opinió, és important de tenir com a punt de partida el debat sobre el rol del temps en relació amb el *cogito* —precisament la utilització del temps per tractar la dissolució del tema—, concepte sens dubte construït per Beckett gràcies a, diguem-ho així, la inversió de Descartes i de Proust. Envoltats per un temps que no és cumulatiu sinó més aviat fragmentari, repetitiu, els personatges de Beckett són incapaçs d'erigir idees clares i precises. Són racionalitats allunyades del dubte metòdic, abocades al dubte empíric, incapaces de cap certesa.

No són esperits finits, inspirats per una idea innata, anterior, d'infinít, de perfecció, que assegurin la possibilitat del saber.

Per acabar la seva obra de demolició, Beckett es va servir del teatre irregular que precedeix el classicisme, va explorar el seu dubte davant de la definició del temps, va realitzar, finalment, la inversió del classicisme. Va utilitzar encara altres referències culturals occidentals, que els analistes indiquen habitualment. Va escriure el teatre de la nostra època, apte per a parlar amb homes que viuen en un temps de qüestionament absolut. Sobre nosaltres, esclaus encara de la raó, recau la tasca d'intentar comprendre la racionalitat que ell va proposar.

---

## NOTES

1. *La Grande Encyclopédie*, vol. 18. París: s. d.
  2. BRAY, René. *La formation de la doctrine classique en France*. París: Librairie Nizet, 1963.
  3. Informacions sobre Samuel Beckett extretes sobretot de:  
«Samuel Beckett». A: *Cahier de l'Herne*. París: L'Herne, 1976.  
«Samuel Beckett». A: *Critique*. Agost-setembre 1990. París: De Minuit, 1990.  
FLETCHER, John i SPURLING, John. *Beckett the playwright*. Londres: Methuen, 1985.  
*Journal of Beckett Studies*. Tardor 1980, n. 6. Londres: John Calder, 1981.  
LYONS, Charles R. *Samuel Beckett*. Londres: Macmillan, 1983.  
Edició de *Tot esperant Godot* utilitzada: BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. París: De Minuit, 1952.
  4. També s'ha consultat, a més del text citat a la nota 2:  
ADAM, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. París: Domat, 1948.  
BRUNETIÈRE, Ferdinand. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. T. 1. París: Hachette, 1898.  
LEMERCIER, Népomucène Louis. *Cours analytique de la littérature générale*. T. 2. París: Chez Nepveu, 1817.  
MÔREL, Jacques. *La tragédie*. Collection U. París: a. Colin, 1964.  
SCHERER, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. París: L. Nizet, 1962.  
VOLTZ, Pierre. *La comédie*. Collections U. París: A. Colin, 1964.
  5. KOHLER, Pierre. *L'esprit classique et la comédie*. Bibliothèque Historique. París: Payot, 1925.
  6. Vegeu les notes 2 i 4, per a la bibliografia utilitzada.
  7. A LYONS, Charles R., *op. cit.*
  8. A VOLTZ, Pierre, *op. cit.*
  9. LIOURE, Michel. *Le théâtre religieux en France*. Collections Que sais-je? París: PUF, 1982.
  10. Aquest article data de 1991 [Nota de la traductora].
-