سه گفتگو: ساموئل بکت و ژرژ دو تویی*
ترجمهٔ مراد فرهادپور

۱. تالکوت[۱]

بِکت: موضوع تام، کامل به همراه اجزاء جاافتاده، به عوض موضوع جزئی، مسئلهٔ درجه و میزان.

دوتویی: از این هم بیشتر. سرنگونی استبداد خوش ذوقی. جهان به منزلهٔ جریانی از جنبش ها که زمان زنده را در خود دارد، جریانی از تلاش، آفرینش، رهایی، نقاشی، نقاش. لحظه گذاری حس که بازپس داده می شود، عرضه می شود، همراه با متنِ آن بُعد نامتناهی که این لحظه به آن قوام می بخشد.

بِکت: در هر صورت نوعی شکافتن و جلو رفتن، بیانی رساتر از تَجربهٔ طبیعی، آن چنان که بر چشمان هوشیارِ بی هوشیِ همگانی آشکار می شود. نتیجه، چه از طریق تسلیم به دست آید و چه از راه تسلط و استادی، پیشرفتی در طبیعت است.

دوتویی: امّا آنچه این نقاش کشف می کند، نظم می بخشد و انتقال می دهد، در طبیعت نیست. چه رابطه ای میان این نقاشی ها و منظره ای وجود دارد که در عصری خاص، فصلی خاص و ساعتی خاص دیده شده است؟ آیا ما با مقوله ای کاملاً متفاوت روبرو نیستیم؟

بِکت: منظور من از طبیعت در این جا، همچون ساده نگرترین واقع گرا،

* ساموئل بکت با عینکی بر پیشانی، ۷ ژانویه ۱۹۶۷. اثر آویگدور اریحا.

پی یر تالکوت (۱۹۰۵-۱۹۸۵)، نقاش فرانسوی.

این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن.

نوعی ترکیب مُدرِک و مُدرَک است، یک تجربه، نه یک دادهٔ حسی. تمام آنچه می خواهم بگویم این است که گرایش و حاصل این نوع نقاشی، اساساً همان گرایش و حاصل نقاشی های پیشین است که با تقلای بسیار می کوشد شرایط و لوازم سازش را گسترش دهد.

دوتویی: شما از تفاوت عظیم معنای ادراک برای تالکوت و معنای آن برای اکثر اسلاف او غافلید، اسلافی که در مقام هنرمند، واقعیت را با همان حقارت و نوکرمابی فایده گرایانه‌ای درک می کنند که یک راه‌بندان را، و سپس نتیجه را با اضافه کردن چاشنی هندسهٔ اقلیدسی بهبود می بخشند. ادراک جهان شمول تالکوت، ادراکی بی انگیزه است که نه به حقیقت و نه به زیبایی، این دو نظم استبدادیِ طبیعت، متعهد نیست. من هم می توانم سازشکاری موجود در نقاشی گذشته را ببینم، ولی نه آنچه را که شما در آثار دورهٔ خاصی از کارهای ماتیس و آثار فعلی تالکوت نکوهش می کنید.

بِکِت: من چیزی را نکوهش نمی کنم. قبول دارم که آثار آن دورهٔ ماتیس و همچنین سماع های فرانسیسکن[۲] تالکوت، ارزشی فراوان دارند، اما این ارزشی است که با ارزش هایی که قبلاً گرد آمده‌اند، ریشهٔ مشترک دارد. آنچه باید در مورد نقاشان ایتالیایی در نظر بگیریم، این نیست که آنان جهان را با چشمان مقاطعه کاران بررسی کردند، ابزاری صرف چونان هر ابزار دیگر، بلکه مسئله این است که آنان هرگز از قلمرو امر ممکن تکان نخوردند، گیریم که خیلی هم این قلمرو را بسط دادند. تنها چیزی که توسط انقلابیونی چون ماتیس و تالکوت کمی درهم ریخته است، نظم خاصی در قلمرو امور ممکن و قابل حصول است.

دوتویی: چه قلمرو دیگری می تواند برای فرد خلاق و سازنده وجود داشته باشد؟

بِکِت: منطقاً هیچ. مع هذا من از هنری حرف می زنم که با نفرت از این قلمرو روی برمی گرداند. هنری خسته از دستاوردهای ناچیز خود، خسته از تظاهر به قادر بودن، از خودِ قادر بودن، از انجام کمی بهتر همان کار قدیمی، از کمی جلوتر رفتن در مسیر همان جادهٔ تیره

و کسالت بار قدیمی.

دوتویی: و عوض همهٔ این ها؟

بِکت: این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن.

دوتویی: امّا این دیدگاهی شدیداً افراطی و شخصی است که به ما در فهم آثار تالکوت هیچ کمکی نمی کند.

بِکت: ---

دوتویی: شاید برای امروز بس است.

۲. ماسون[۳]

بِکت: در جستجوی دشواری، بیش از اسیر بودن در چنگال آن. ناآرامی آن کس که فاقد خصم است.

دوتویی: شاید به همین دلیل است که او امروزه غالباً از نقاشی کردن خلأ «با ترس و لرز»، سخن می گوید. زمانی توجه او معطوف به خلق نوعی اسطوره بود، بعد به انسان پرداخت، آن هم نه فقط در عالَم، بلکه در متن جامعه؛ و اینک... «خلأ درونی، که بر مبنای زیباشناسی چینی، شرط اصلی کنش نقاشی است.» بدین ترتیب به نظر می رسد ماسون، عملاً بیشتر و حادتر از هر نقاش زندهٔ دیگر، از نیاز رسیدن به آرامش و سکون رنج می کشد، یعنی از نیاز به تعیین داده های مسئله ای که باید حل شود، همان مسئلهٔ نهایی.

بِکت: اگرچه با مسائلی که او در گذشته برای خود طرح کرده، آشنایی کمی دارم، مسائلی که به صرف واقعیت حل ناپذیر بودنشان یا به هر دلیل دیگر، مشروعیت خود را برای او از دست داده اند، ولی حضور آن ها را در پس این پرده های پوشیده در حجاب حیرت و خوف، در

آندره ماسون (۱۸۹۶-۱۹۸۷)، نقاش فرانسوی.

برگردیم به سراغ نقاشی: تاریخ نقاشی، تاریخ تلاش های آن برای فرار از این حس شکست است، آن هم به کمک برقراری روابطی اصیل تر، غنی تر و فراگیرتر میان آنچه می نماید و آنچه نموده می شود. فراری همراه با نوعی هراس فیثاغورثی.

فاصله‌ای نه چندان دور، حس می‌کنم، و همچنین حضور زخم‌های برخاسته از مهارتی را که تحملش برای او باید دردناک باشد. دو مرض قدیمی وجود دارد که بی‌شک باید به طور مجزا بررسی شوند: مرضِ خواستن این که بدانیم چه باید کرد و مرض خواستنِ این که قادر به انجام آن باشیم.

دوتویی: ولی اکنون هدف اعلام شدهٔ ماسون تقلیل دادن این به قول شما امراض، به هیچ است. خواست او رها شدن از اسارت و بندگیِ فضاست، این که چشمش بتواند «در میدان‌های بی‌کانون آزادانه به گشت و گذار بپردازد، هیجان‌زده و سرشار از حسِ آفرینشِ بی‌وقفه.» او در عین حال خواستار این است که از «آنچه بخارگونه است» اعادهٔ حیثیت کند. این امر ممکن است در مورد کسی که خُلق و خویَش بیشتر با آتش سازگار است تا با رطوبت، عجیب به نظر رسد. شما البته پاسخ خواهید داد که این نیز همان چیز قدیمی است. همان دست دراز کردن به سوی تسکین و تسلاّیی خارجی. موضوع، چه کدر و چه شفاف، همواره مسلط و حاکم باقی می‌ماند. ولی چگونه می‌توان از ماسون انتظار داشت خلأ را نقاشی کند؟

بکت: از او چنین انتظاری نمی‌رود. فایدهٔ انتقال از موضعی غیرقابل دفاع به موضع دیگری از این دست چیست؟ فایده این که همواره در همان سطح و قلمرو واحد به دنبال توجیه بگردیم، چیست؟ در این جا با هنرمندی روبروییم که به نظر می‌رسد عملاً توسط معمای درنده‌خویِ بیان، میخکوب شده است و با این حال به پیچ و تاب خود ادامه می‌دهد. خلئی که او از آن سخن می‌گوید احتمالاً چیزی جز صرف محو و نابودیِ حضوری غیرقابل تحمل نیست، حضوری که تحمل‌ناپذیر است زیرا نه می‌توان با خواهش و تمنا رامش کرد و نه می‌توان با حمله‌ای ناگهانی بر آن غلبه کرد. اگر این رنج و عذابِ درماندگی هرگز آن چنان که هست، یعنی بر مبنای محاسن خودش و برای خودش، بیان نمی‌گردد. هر چند شاید هر از گاهی به منزلهٔ نوعی چاشنی برای بهبود همان «توفیق یا دستاوردی» که خود حصولش را به مخاطره انداخته است، پذیرفته می‌شود، دلیل آن، یا لااقل یکی از دلایلش، بی‌شک آن است که به نظر می‌رسد این عذاب، ناممکن بودن بیانش را در خود نهفته دارد. این نیز نگرشی آراسته و مزیّن به منطق است. در هر حال، به سختی می‌توان آن را با خلأ اشتباه گرفت.

دوتویی: ماسون همواره از شفافیت حرف می‌زند - از «ورودی‌ها، جریان‌ها، ارتباطات، رسوخ‌های ناشناخته» - آن جا که می‌تواند به راحتی و آزادانه به گشت و گذار بپردازد. او بدون نفی و طرد موضوعاتِ چندش‌آور یا خوشمزه، که رزق و روزی و شراب و زهر ما

هستند، می کوشد تا سدها و موانع بیان آن ها را کنار زده و به آن تداوم وجود دست یابد که در تجربهٔ معمولی ما از زیستن غایب است. از این لحاظ او به ماتیس (البته منظورم ماتیس دورهٔ اول است) و تالکوت نزدیک می شود، اما با این تفاوت مهم که ماسون باید با استعدادهای تکنیکی خود دربیفتد. استعدادهایی که غنا، دقت، چگالی و تعادل مشهود در شیوهٔ اعلای کلاسیک را دارند. یا شاید بهتر است بگویم روح شیوهٔ کلاسیک، زیرا او نشان داده است که اگر موقعیت اقتضاء کند، از تنوع تکنیکی زیادی برخوردار است.

۱۲۵ بکت: آنچه شما می گویید، مطمئناً وضعیت دراماتیک این هنرمند را تا حدی روشن می سازد. اجازه دهید به توجه او به نعمات راحتی و آزادی اشاره کنم. همان طور که فروید پس از قرائت اثبات کیهان شناختی کانت در مورد وجود خداوند گفت، ستاره هایش بی تردید عالی اند. با چنین دلمشغولی هایی، به نظرم غیرممکن می رسد که او هرگز بتواند کاری متفاوت از آنچه بهترین ها، از جمله خودش، قبلاً کرده اند، انجام دهد. شاید اشاره به این که او احتمالاً آرزوی چنین کاری را دارد، بی ادبانه باشد. آرای به غایت هوشمندانهٔ او دربارهٔ فضا، آکنده از همان حس مالکیتی است که در یادداشت های لئوناردو به چشم می خورد، لئوناردویی که وقتی از «پراکندگی» سخن می گوید، می داند که برای او حتی یک قطعه هم گم نخواهد شد. بنابراین می بخشید اگر، مثل وقتی که دربارهٔ آثار کاملاً متفاوت تالکوت حرف می زدیم، من باز هم به سراغ همان رؤیای خودم بروم، رؤیای هنری که از فقر غلبه ناپذیر خود رنجیده خاطر نیست و مغرورتر از آن است که به مضحکهٔ دادن و گرفتن تن بسپارد.

دوتویی: خود ماسون نیز با اشاره به این نکته که پرسپکتیو نقاشی غربی چیزی بیش از دنباله ای از تله ها برای به دام انداختن اشیاء نیست، اعلام می دارد که تصاحب اشیاء مورد علاقهٔ او نیست. او به بونار[۲] تبریک می گوید، زیرا بونار در آخرین آثار خود توانسته است «فضای مبتنی بر تصاحب را در تمامی اَشکال و فرم ها پشت سر گذارد، و کاملاً به دور از هر گونه مساحی و مرزکشی، به مکانی برسد که در آن هر گونه تصاحب منحل می شود.» قبول دارم که آثار بونار با آن نقاشی فقرزدهٔ مورد نظر شما که «اصالتاً بی ثمر و عاجز از (بیان) هر گونه تصویری است»، هنوز فاصلهٔ بسیار دارد، ولی کسی چه می داند، شاید حتی ماسون نیز، ناخودآگاه، به سوی همین نقاشی پیش می رود، ولی آیا ما واقعاً باید آن نوع نقاشی را که «اشیاء و جانوران بهار» را تأیید می کند، مذمت کنیم؟ «اشیاء و جانورانی سرشار از شوق، میل و تأیید وجود که هر چند فانی و زودگذرند، ولی جاودانه باز می گردند» - آن هم نه به قصد سود رساندن یا لذت

برام وان ولد (۱۸۹۵-۱۹۸۱)، نقاش هلندی.

هنرمند بودن یعنی شکست خوردن. آن هم شکستی که هیچ کس دیگر جرأت تجربه آن را ندارد. این شکست. جهان اوست و پا پس کشیدن از آن یعنی فرار از جبهه. یعنی هنرنمایی و خانه‌داری به سبک اعلا. یعنی زندگی کردن.

بخشیدن به کسی، بلکه به این منظور که آنچه در این جهان، تابناک و تحمل پذیر است، بتواند استمرار یابد. آیا ما واقعاً باید این نقاشی را که به راستی نوعی راه‌پیمایی و رژهٔ جمعی است، مذمت کنیم؟ رژه‌ای از میان اشیاء و امورِ قلمرو زمان که می گذرند و ما را نیز شتابان به دنبال می کشند، به سوی آن زمانی که تاب می آورد و بر جای می ماند و افزون می کند.

بِکِت: --- (گریان خارج می شود.)

۳. برام وان ولد[۵]

بِکِت: فرانسوی، شلیکِ اول با تو.

دوتویی: در بحث راجع به تالکوت و ماسون، شما به هنری ذاتاً متفاوت اشاره کردید که نه فقط با آثار آن ها، بلکه با هر آنچه تا به امروز به دست آمده است، فرق دارد. فکر می کنم وقتی این تمایز سراسری را مطرح می ساختید، نام وان ولد را در ذهن داشتید، این طور نیست؟

بِکِت: بلی. فکر می کنم او نخستین کسی است که وضعیت معینی را پذیرفته و به کنش معینی تن سپرده است.

دوتویی: کار دشواری خواهد بود اگر از شما بخواهم این وضعیت و این کنش را که به او نسبت می دهید، بار دیگر، به ساده ترین شکل ممکن تشریح کنید؟

بِکِت: وضعیت، وضعیت کسی است که درمانده و ناتوان از کنش - در این مورد خاص ناتوان از نقاشی - است، زیرا ناچار از نقاشی کردن است. کنش نیز کنش کسی است که درمانده و ناتوان از عمل، عمل می کند - در این مورد خاص نقاشی می کند - زیرا ناچار از نقاشی کردن است.

دوتویی: چرا ناچار از نقاشی کردن است؟

بِکِت: نمی دانم.

دوتویی: چرا درمانده و ناتوان از نقاشی است؟
بِکت: چون چیزی برای نقاشی کردن وجود ندارد و همین طور چیزی که بتوان با آن نقاشی کرد.
دوتویی: و حاصل این وضع، به قول شما، هنری از مرتبهٔ نو است؟
بِکت: از میان همهٔ کسانی که آن‌ها را هنرمندان بزرگ می‌نامیم، هیچ کس را سراغ ندارم که توجه‌اش اساساً و عمدتاً به امکانات بیانی خودش، رسانه‌اش و در نهایت امکانات بیانی بشریت، معطوف نباشد. در بنیادِ هرگونه نقاشی این فرض نهفته است که قلمرو فرد سازنده یا خلاق، همان قلمرو امور ممکن و قابل حصول است. خیلی بیان کردن، کمی بیان کردن، توانایی خیلی بیان کردن، توانایی کمی بیان کردن همگی در یک چیز گرد می‌آیند، در نگرانی و وسواس همگانی برای بیان کردن تا سرحد ممکن، یا به حقیقی‌ترین شکل ممکن، یا به زیباترین شکل ممکن، آن هم با استفاده از نهایت سعی و توان. آنچه -
دوتویی: یک لحظه صبر کنید. آیا منظور شما آن است که نقاشی وان ولد غیربیانی است؟
بِکت: (دو هفته بعد) بلی.
دوتویی: آیا به مهمل بودن حرف‌هایی که پیش کشیده‌اید، واقفید؟
بِکت: امیدوارم که باشم.
دوتویی: حاصل حرف شما این است: آن شکلی از بیان که به نقاشی موسوم است - هر چند به دلایلی نامعلوم مجبور شده‌ایم از نقاشی سخن بگوییم - می‌بایست به انتظار ظهور وان ولد بنشیند تا از شرّ آن درک نادرستی رها شود که در سایهٔ آن برای قرن‌ها شجاعانه زحمت کشیده است، یعنی این درک که عملکرد نقاشی بیان کردن با ابزار رنگ است.
بِکت: دیگرانی هم بوده‌اند که احساس کرده‌اند هنر ضرورتاً بیان کردن نیست. اما تلاش‌های متعددی که برای مستقل ساختن نقاشی از مناسبتش[۶] صورت گرفته است، چیزی جز افزودن به ذخایر آن در پی نداشته است. من فکر می‌کنم وان ولد نخستین کسی است که نقاشی‌اش از «مناسبت» به هر شکل و نوع، اعم از آرمانی یا مادی، محروم مانده و یا اگر شما ترجیح می‌دهید، از شرّش خلاص شده است؛ و همچنین نخستین کسی است که دستانش با این یقین بسته نشده است که بیان کردن غیرممکن است.
دوتویی: ولی حتی به فرض کنار آمدن با این نظریه شگفت‌انگیز، آیا نمی‌توان گفت که مناسبت نقاشی وان ولد همان وضعیت و سرنوشت اوست، و این که نقاشی او مبیّن عدم

امکان بیان کردن است؟

بِکت: برای این که او را، سالم و سرحال، به آغوش لوقای قدیس بازگردانیم، روشی هوشمندانه‌تر از این نمی‌توان ابداع کرد. اما بیایید یک بار هم که شده آن قدر احمق باشیم که دُممان را روی کولمان نگذاریم و فرار نکنیم. تا کنون همگان خردمندانه چنین کرده‌اند: از برابر فقر و ادبار غایی گریخته‌اند و به همان فلاکت آشنای قدیمی پناه برده‌اند، جایی که مادران مسکین عفیف می‌توانند برای توله‌های قحطی‌زدهٔ خود نان کپک‌زده بدزدند. تفاوت میان کمبودِ دارایی، کمبود جهان و کمبود نفس، و اصلاً نداشتن این کالاهای نفیس، تفاوتی کمّی نیست. اولی [هنوز] نوعی وضعیت [یا دیدگاه] است، دیگری خیر. ۱۲۸

دوتویی: اما شما قبلاً از وضعیتِ وان ولد سخن گفتید.

بِکت: نمی‌بایست می‌گفتم.

دوتویی: شما این دیدگاه ناب‌تر را ترجیح می‌دهید که در این جا ما با نقاشی روبرو هستیم که نقاشی نمی‌کند، تظاهر به نقاشی کردن هم نمی‌کند. اذیتمان نکن، دوست عزیز. سر و ته قضیه را هم بیاور و کار را یکسره کن و برو.

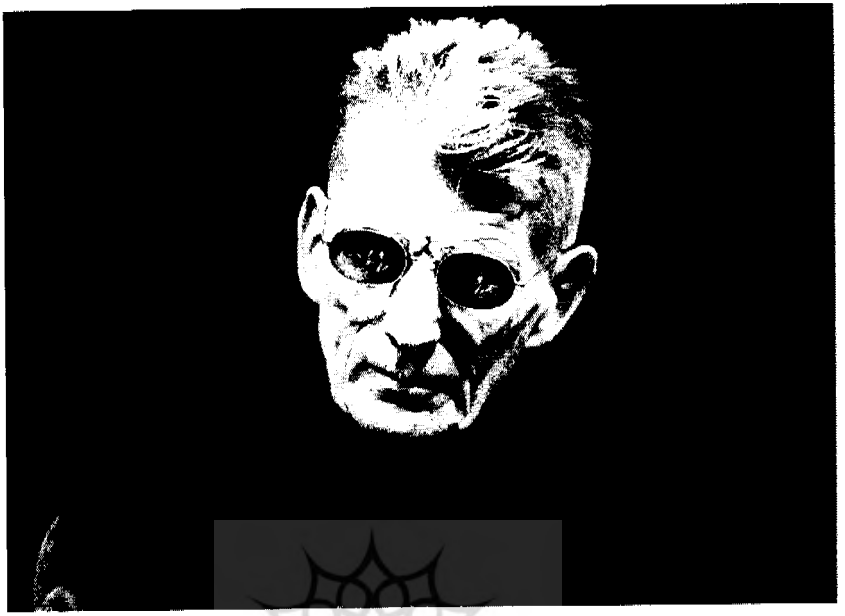
بِکت: بهتر نبود اگر اصلاً می‌گذاشتم و می‌رفتم.

دوتویی: نه، بحث را شروع کرده‌اید، تمامش کنید. دوباره شروع کنید و تا آخر کار ادامه دهید، بعد بروید. فراموش نکنید که موضوع بحث نه خود شمایید و نه «اناالحق» منصور حلاج، بلکه فردی هلندی است، موسوم به وان ولد که تا به حال به خطا به عنوان نقاش از او یاد کرده‌ایم.

بِکت: چطور است اول دربارهٔ آنچه دوست دارم خیال کنم او هست یا می‌کند، حرف بزنم و بعد به این نکته بپردازم که به احتمال قوی او و کارش کاملاً با آنچه من خیال می‌کنم، فرق دارند؟ آیا این راه‌حلی عالی برای همه مشکلات و مصائب ما نیست؟ او خوشحال، شما خوشحال، من خوشحال، هر سه غرق در خوشی و سعادت.

دوتویی: هر طور میلتان است. فقط تمامش کنید.

بِکت: از راه‌های بسیار می‌توان بیهوده کوشید تا چیزی را بیان کرد که من اکنون برای بیانش بیهوده تلاش می‌کنم. همان طور که می‌دانید من در جمع یا خلوت، تحت فشار و اجبار، به واسطهٔ رقّت قلب یا ضعف قوای ذهنی، دویست سیصد تا از این راه‌ها را آزموده‌ام. احتمالاً تجربهٔ تضاد رقّت‌بار میان مالکیت و فقر، کسالت‌بارترین آن‌ها نبود. ولی ما داریم رفته رفته



ساموئل بکت، تئاتر رویال کورت لندن، ۱۹۷۳.

از آن خسته می‌شویم، این طور نیست؟ درک این حقیقت که هنر همواره پدیده‌ای بورژوایی بوده است، نهایتاً ارزش و اهمیت چندانی ندارد، هرچند می‌تواند درد ما را در قبال دستاوردهای پیشرفت و ترقی اجتماعی تخفیف دهد. تحلیل رابطهٔ میان هنرمند و مناسبت هنری‌اش نیز، رابطه‌ای که همواره الزامی تلقی شده است، ظاهراً خیلی پُرثمر نبوده است، و دلیلش هم شاید آن باشد که تحلیل فوق به دنبالِ بازجویی و تحقیق دربارهٔ ماهیت مناسبت رفت و گمراه شد. بدیهی است برای هنرمندی که رسالت بیانی‌اش به وسواس و دغدغه‌ای بیمارگونه بدل شده است، هر چیز و همه چیز جبراً به نوعی مناسبت تبدیل می‌شود، از جمله حتی خودِ جستجوی مناسبت - که ظاهراً تا حدی نمایانگر وضع ماسون است - و همچنین تجربیات هنرمند معنوی واسیلی کاندینسکی[۷] که بر اصل هر کس با زنِ خودش استوار است. هیچ نقاشی‌ای به اندازه آثار موندریان[۸] آدم را از نقاشی زده نمی‌کند. ولی اگر مناسبت همچون قطبِ نامتعادل و لرزانِ رابطه نمایان می‌شود، هنرمند، یعنی قطب دیگر نیز، به لطف انبانِ حالات روحی و نگرش‌هایش، دست کمی از اولی ندارد. اعتراضاتی که به این بینش دوبینی[۹] از فرآیند خلاقیت هنری وارد می‌شود، متقاعدکننده نیست. با این حال دو نکته را

می‌توان همین طور سردستی پذیرفت و جاانداخت: اول خودِ مرض، از میوه‌های توی بشقاب گرفته تا ریاضیات خفیف[10] و غصه خوردن به حال خود، و دوم شیوهٔ خلاصی از آن. مسئلهٔ اصلی ما اضطراب حاد و فزاینده‌ای است که در خود رابطه نهفته است، که گویی سایه تاریکی آن را هر لحظه تیره و تیره‌تر می‌سازد، سایهٔ نوعی حس بی‌اعتباری، نارسایی و عدم کفایت، نوعی حس وجود داشتن به قیمت همهٔ چیزهایی که این رابطه خود آن‌ها را حذف می‌کند، همهٔ چیزهایی که چشم را بر آن‌ها می‌بندد. برگردیم به سراغ نقاشی؛ تاریخ نقاشی، تاریخ تلاش‌های آن برای فرار از این حس شکست است، آن هم به کمک برقراری روابطی اصیل‌تر، غنی‌تر و فراگیرتر میان آنچه می‌نماید[11] و آنچه نموده می‌شود[12]، فرار در حالت نوعی کشش و جذبه به سوی آن نوری که در باب ماهیتش خبرگان فن هنوز هم به توافق نرسیده‌اند، فراری همراه با نوعی هراس فیثاغورثی، توگویی اصم بودن عدد پی توهینی است به خالق جهان. حال چه رسد به مخلوق او. ادعای من، زیرا فعلاً من در جایگاه متهم ایستاده‌ام، این است که وان ولد نخستین کسی است که از این اتوماتیسم هنری شده دست شسته است، او نخستین کسی است که به دلیل غیبت قطب‌های رابطه یا، اگر شما می‌خواهید، به دلیل حضور قطب‌های دور از دسترس، کاملاً به غیبت رابطه تن سپرده است، غیبتی که هرگز به زور بر کسی تحمیل نمی‌شود. او نخستین کسی است که پذیرفته هنرمند بودن یعنی شکست خوردن، آن هم شکستی که هیچ کس دیگر جرأت تجربه آن را ندارد. این شکست، جهان اوست و پا پس کشیدن از آن یعنی فرار از جبهه، یعنی هنرنمایی و خانه‌داری به سبک اعلا، یعنی زندگی کردن. نه، نه، اجازه دهید حرفم را تمام کنم. خوب می‌دانم اکنون تمام آنچه لازم است تا حتی این قضیهٔ هولناک را به پایان و نتیجه‌ای دلپذیر و پذیرفتنی برسانیم، آن است که از این تسلیم و تن سپردن، از این تأیید، از این وفاداری به شکست نیز یک مناسبت هنری جدید، یک قطب جدید برای همان رابطه، بسازیم، و از کنشی که او ناتوان از کنش و ناچار از کنش، بدان دست می‌زند، کنشی بیانی بسازیم، حتی اگر این بیان فقط به خود کنش، و ناممکن بودن و اجباری بودنش، منحصر شود. می‌دانم که عجز و ناتوانی‌ام از انجام چنین ترفندی، مرا، و شاید حتی فردی معصوم و بی‌خبر [ابرام وان ولد] را در وضعیتی قرار می‌دهد که به گمانم هنوز هم آن را وضعیتی حسادت‌برنیانگیز می‌نامند، وضعیتی آشنا برای روان‌پزشکان. زیرا این سطح رنگی که قبلاً آنجا نبود، به راستی چیست. نمی‌دانم چیست، چون قبلاً هرگز چیزی نظیر آن را ندیده‌ام. به هر حال، اگر خاطرات من از هنر درست باشد،

به نظر می رسد هیچ ربطی به هنر ندارد. (آمادهٔ رفتن می شود.)
دوتویی: آیا چیزی را فراموش نکرده‌اید؟
بِکِت: مسلماً همین کافی است، نیست؟
دوتویی: به گمانم حرف شما قرار بود دو بخش داشته باشد. بخش اول قرار بود شامل حرف هایتان دربارهٔ آنچه خیا... فکر می کردید، باشد. می توانم بپذیرم که این کار را کرده‌اید. اما بخش دوم -
بِکِت: (به یاد می آورد، با لحنی گرم) بله، بله، نظر من اشتباه است. اشتباه. ◆◆◆

توضیح: این «سه گفتگو» نخستین بار در Transition forty nine, No. 5 (1949) به چاپ رسید. مأخذ ترجمهٔ حاضر کتاب زیر است:
Samuel Beckett: a collection of critical essays, ed. Martin Esslin, Printce - Hall of India, New Delhi, 1980

1. Tal Coat
2. Franciscan Orgies
3. Masson
4. Bonnard
5. Bram Van Velde
6. occasion
7. V. Kandinsky
8. P. Mondrian
9. Dualist
۱۰. اشاره به نقاشی های ساده و هندسی موندریان که «بیانگر» نوعی ریاضیات خفیف (Low Mathematics) است.
11. representer
12. representee

* سه گفتگو: ساموئل بکت و ژرژ دوتویی، ترجمهٔ مراد فرهادپور، نک. آ. آلوارز، بکت، مراد فرهادپور، انتشارات طرح نو، چاپ دوم ۱۳۸۱، صص. ۲۳۲-۲۴۳ (با یک کلمه تغییر در متن، در گفتگوی سوم: دانمارکی ← هلندی. و.)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی