# صحنهٔ نمایش یا تجربهٔ بیرونی: از «اِلئوتریا» تا «در انتظار گودو»*. الن سژه. ترجمهٔ افشین معاصر



**در** حالی که میان دو رمان نخستین بکت، یعنی مرفی و وات، مدت هفت سال فاصله افتاده بود، وی از سال ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۸ آغاز به نوشتن یک مجموعهٔ داستانی و یک قصهٔ کوتاه با عنوان مرسیه و کامیه و دو کتاب از سه گانهٔ داستانی خویش یعنی مولوی و مالون می میرد و دو نمایش نامهٔ نخستین اش با نام های الئوتریا و در انتظار گودو کرد.

این دورهٔ شگرف پُربار با دو دگرگونی که شاید به اندازهٔ کافی نیز راجع به آن صحبت نشده باشد برجسته شده است: در سال ۱۹۴۶ بکت تصمیم گرفت که به زبان فرانسوی بنویسد و در سال ۱۹۴۷ از وادی رمان پا به صحنهٔ نمایش گذاشت. او با عوض کردن زبان و سپس مصالح کار دو بار دست به تجربهٔ تغییر دادن هویّت و از خود بی خود شدن کرد و با گزینش زبان دیگر نه تنها به اجبار منابع زبان مادری اش را به کنار گذاشت بلکه دچار از هم گسیختگی میان واژه ها و اشیاء و میان خود و خویشتن شد: و به عبارتی او دیگر هرگز خویشتن خود را به جا نیاورد[1].

وقتی بکت برای نوشتن دو نمایش نامهٔ نخستین اش دست از نگارش مالون می میرد کشید از «انصراف» سخن گفته است: تعبیر

سامونل بکت. عکس از جان مینهان.

ما از این واژه اغلب با لحنِ حقارت‌باری در قبال تئاتر همراه بوده؛ شکی نیست که مفهومِ سادهٔ آن از لحاظ ریشه‌شناسیِ لغت بدین قرار است: بکت با انتخابِ صحنهٔ نمایش به خویشتن خود پشت کرد یا به عبارت دیگر از «من»ای که سراسر مسیر داستانی‌اش از مرفی تا وات و تا مرسیه و کامیه به آن متمایل بوده روی گردانده است. برای نخستین بار در مولوی و مالون می‌میرد است که راوی توفیق آن را یافته تا قصهٔ زندگی خویش را شرح داده، سازوکار نگارش و ماجرای زندگی‌اش را به هم تلاقی دهد؛ بکت در همان لحظه که به دشواری اول شخص را به چنگ آورده آن را رها کرده است: مؤلف تئاتر نه تنها زیر بار گفتنِ «من» نرفته بلکه زیرِ بار گفتن هم نرفته تا به نمایش آن راضی شده باشد. زمان حال و حضور جسمانی با عمل «بازنمایی» و به بهای محو شدن راوی تحقق یافته: غرض بکت در این میان نقش‌آفرینی به واسطهٔ نقش‌زدایی یا به عبارت دیگر ادامهٔ صحبت در عین خاموشی بیشتر بوده است.

ساموئل بکت، پاریس ۱۹۸۳.

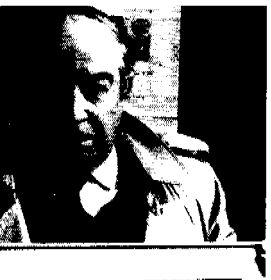
در نخستین صفحات مالون می‌میرد هوای تئاتر به واسطهٔ هوای «بازی» کردن بیان شده است: «این بار دیگر می‌دانم که به کجا می‌روم. این بار دیگر صحبت از شبی از شب‌ها یا روزی از روزها نیست. این بار دیگر نوبت بازی کردن است و من بازی خواهم کرد. تا این لحظه هنوز بازی کردن را یاد نگرفته بودم. هوای آن را داشتم ولی از غیرممکن بودن آن با خبر بودم. با این حال اغلب در انجام آن کوشش می‌کردم. همه جا را نورانی می‌کردم، خوب به اطرافم نگاه می‌کردم و با آن چه که می‌دیدم شروع به بازی می‌کردم. (...) امّا دیری نمی‌گذشت که خود را در تاریکی تنها احساس می‌کردم»[۲]. رؤیایی که به دشواری صورت‌بندی شده بود حال صورت توهم به خود گرفته: «چقدر کسل کننده است. و اسمش را گذاشته‌ام بازی کردن. نمی‌دانم آیا به رغم احتیاط‌هایی که کرده‌ام خود باعث آن نبوده‌ام. آیا تا پایان کار از گفتن دروغ دربارهٔ چیز دیگر ناتوان خواهم بود؟»[۳].

دیگر از «منِ» بیمار و در احتضارِ مالون می‌میرد برنمی‌آید (به همان روش ساکنِ هَمْ در صندلی چرخ‌دار یا وینیِ نیمه مدفون) که تنها به فهرست کردن «ویژگی»هایش راضی شود

یا قصهٔ «اشخاصی» که دیگر نامی بر خود ندارند را (هر دو را ساپو یا مک‌من می‌نامد...) بی‌هیچ شرح حال، بدون جسم یا چهره، و حتی بی‌هیچ قالب‌بندی اختراع کند. بنابراین لازمهٔ «دروغ گفتن راجع به چیز دیگر» تنها در عوض کردن «موضوع» نیست بلکه سبک بازنمایی نیز باید دگرگون شود.

معنیِ تئاتر برای بکت که در سکوت پیوستهٔ نگارش داستانی‌اش عمیقاً فرو رفته همان تجربهٔ بیرونی است: چیزی فراسوی صحنهٔ نمایش و آن روی دیگر هنرپیشه است. او سرانجام شرایط «بازی» کردن، یا به عبارت دیگر عمل «شعله‌ور» کردن (بیرون آمدن از شب، گریز از «ظلمت» در مفهوم همه‌گیر آن و خروج از تنهایی) و بازتاباندن اشخاص منفرد و گوناگون که (از نو) قادر به گفتگو کردن باشند را در فضایی نورانی، فراهم کرده است. باری، پیرو منطق ناب بکتی این همان بازگشتن به سرآغازهاست برای از نو بهتر آغاز کردن. خواه تجربهٔ تئاتر برای بکت در آغازِ کار بیرون ریختن احساسات بوده باشد یا نگاه به گذشته، او در هیچ یک از نمایش‌نامه‌هایش بهتر از نخستینِ آن‌ها، یعنی الئوتریا، این حس را بیان نکرده است. الئوتریا درست قبل از گودو و به زبان فرانسوی نوشته شده و تا سال ۱۹۹۵ منتشر نشده بود (زیرا بکت از طبع آن، به استثناء پاره‌ای چند که در سال ۱۹۸۶ و در مجلهٔ رُوو دستنیک منتشر شد، امتناع می‌کرد و ژروم لیندون نیز با چاپ اثر تا انتشار ترجمهٔ انگلیسی آن در ایالات متحده آمریکا سرباز می‌زد).





جان کالدر، دوستی که بکت رفت و آمد را به او تقدیم کرده است.

ویکتور کراپ، قهرمانِ الئوتریا، با پاره کردن رشتهٔ پیوند خویش با همسر و خانواده‌اش، از زندگی به دور افتاده است «(تمایلات حیاتیِ کاهش یافته به حداقل)»، بنابه تشخیصِ دکتر پیوک در آخرین پردهٔ نمایش). او که بی‌کار و بی‌اشتیاق و بی‌شخصیت و حتی بدون نقش است وارث نخستین قهرمانان بکتی است و یادآور بلاکوا، شخصیت تن‌پرور وام گرفته شده از سرود چهارم «برزخ» از کمدی الهی است که خاطر بکت را، از های بیش از هوی (۱۹۳۴) تا همراهی (۱۹۷۸)، به خود مشغول می‌ساخت؛ و به‌ویژه این که او یادآور مرفی، «سولیپسیست از پا افتاده» و «گوشه‌نشین مادرزاد» است: اتاقی که در آن خود را زندانی کرده بود همانند اتاق مرفی است؛ ویکتور به رغم خواسته قلبی‌اش

همچون مرفی به تعقیب و گریز سختی، به سبک فدو یا کیتون، که توسط همسر و استاد سابق و یک کارآگاه و سرانجام معشوقه‌اش اداره می‌شد وارد شد و عده‌ای مزاحم که او را به ستوه آورده بودند به گوشه‌نشینی‌اش خلل وارد کردند و او را به «سخن گفتن»، توجیه یا توضیح منش خویش وادار کردند و زمانی که سرانجام از چنگ مزاحمان رها شد به حالت دلخواه مرفی، یعنی «بال زدن» به کار خود پایان داد: «او مردم را به دقت نگاه می‌کند و گروه ارکستر و ردیف‌های چپ و راست بالکن را (در صورت مقتضی) از نظر می‌گذراند و سپس با پشتی خمیده به بشریت به خواب فرو می‌رود.»[۲]



بنابراین ضد قهرمان ما تجسم فردی است که از اجتماع‌اش آزار دیده و در زیر انبوهی از پرسش‌ها، به «آزادی»‌ای که نام‌اش را به نمایش‌نامه داده - آزادی مطلقاً منفی («آیا فایدهٔ آزادی در چیست؟» - «تن به کاری ندادن») - پناه برده است و از آن در برابر بازجویانی که او را به محاکمه‌ای واقعی کشیده‌اند و می‌خواهند وادار به اعتراف چیزی که نمی‌داند بکنند کم و بیش دفاع کرده است: پس اگر نام کسان اصلی ماجرا (کراپ، مک، اسکانک، پیوک) با حرف ک شروع یا به آن ختم شده باشد یقین بدانید که تصادفی نبوده است...

بدین ترتیب سرآغاز نمایش‌نامه‌ای که آکنده از ماخذ و کنایه است نام کوچک «قهرمان» آن است: در الئوتریا همه چیز، از موقعیت‌ها و اشخاص یا بهتر است گفته شود «تیپ»‌ها (مادر سلطه‌جو، تیمسار، پزشک، نوکر و کلفت) تا بازی با کلیشه‌ها و وفور لطایف و حتی واژه‌های مؤلف، یادآور تئاتر فیدو و نحوهٔ هجو شدن آن در کتاب ویکتور یا فرزندان صاحب قدرت است. پیش‌دستی کردن ویتراک و بکت بر سر قوانین تئاتر فکاهی، با هدف مشترکی بوده است: ریشخند کردن جامعهٔ اعیان به واسطهٔ «یاختهٔ» نخستین‌اش یعنی خانواده و وام‌گیری از زبان و ارزش‌های آن برای هرچه بهتر نابود کردن آن.

سرانجام این گوهر درخشان تئاتر است که اثر شگرف خود را به جا گذاشته است. همانند نمایش دیگری از ویتراک، با عنوان اسرار مهرورزی، تماشاچی خشمگینی از ردیف جلو بیرون آمده تا به صحنه نمایش هجوم برد و نه تنها با شکنجه‌گران ویکتور همراه شده (برای به حرف آوردن او حتی... شکنجه‌گری چینی را به کار گرفته!) بلکه با خشونت به نمایش و مؤلف حمله‌ور شده: «این چرندیات را آخر چه کسی نوشته؟ (برنامه) بکت (او می‌گوید: «بچت») ساموئل، بچت، بچت باید از قماش یهودی‌های بی‌بُنهٔ گرینلندی اهل اُورنی باشد.»؛ و در چنین فضای هذیان‌آوری است که سراسر نمایش به شکل تئاتر در تئاتر بازی می‌شود:

سوفلور، مانند شش شخصیت در جستجوی مؤلف اثر پیراندلو، از سوراخش خارج شده و با متنِ نمایش در دست به روی صحنه می رود (کافی است! بس کنید! شما متن را رعایت نمی کنید. حالم را به هم می زنید. شب بخیر.»)[۶].

نمایش نامه مانند تئاتر فکاهی سنتی به سه پرده تقسیم شده و در محیط های سنتی تئاتر کوچه جاری است: تالار خانوادهٔ کراپ (I) و اتاق ویکتور (II و III). البته در این جا نیز بکت قواعد کار را درهم ریخته است: این دو فضای مطلقاً متضاد - تالار بر علائم کاملاً آشکار رفاه اعیان تأکید دارد و اتاق بر فرودستی - نه در پی یکدیگر بلکه هم زمان مشاهده می شوند: با بالا رفتن پرده آن دو را پهلو به پهلو و در ارتباط با یکدیگر مشاهده می کنیم و این از مواردی است که سرسرا و اتاق (یا اتاق ها)، به مانند هتل های فیدو، در کنار هم دیده می شود؛ البته آنچه در اصل جلوه گر است آفرینش صحنهٔ فرعی و در عمل صامتی بوده تا با صحنهٔ اصلی در تقابل قرار گیرد: حالت چهرهٔ ویکتور در پردهٔ I، که جز او کسی در اتاق نیست، فضای پذیرایی را در تالار خانوادهٔ کراپ تشدید و «تضعیف» کرده است؛ در پردهٔ II مهمانان خانوادهٔ کراپ را می بینیم که یکی در پی دیگری به اتاق ویکتور، که به محل «نمایش شاد» و فکاهی مبدل شده (اتاقی مشابه اتاقک اشغال شدهٔ کشتی در شبی در اُپرا که ویکتور در آن جا یگانه راه چاره را در گریختن می بیند) رفته اند، حال آن که در تالار، که در ماتم مرگ پدر ویکتور عزادار است، کسی جز نوکر خاموش منزل دیده نمی شود.

حرکتِ گردشی صحنه که این دو مکان را حول محور مشترک می چرخاند آرایش صحنه را پیچیده تر کرده است و چنانچه پردهٔ آخر با واژگون شدن (به شکل نمادین؟) تالار، در ردیف جلو، پایان نمی گرفت محتملاً می توان پنداشت که به نیّت احیاء تئاترِ فکاهی اجرا شده باشد. سرآغاز الئوتریا را به یقین می توان بلندترین (۴ صفحه) و پیچیده ترین پارهٔ تئاتر بکت برشمرد؛ او تنها با جمله ای از گودو ما را همزمان (و در آن واحد) در فضا و زبان شناور می کند: «جادهٔ روستایی، با یک درخت». در این جا توان جدا کردن «تقریباً هیچ» از صفحهٔ «تقریباً هیچ» نوشته در ما نیست و زبان تقلیل گرا به فضای تقلیل گرا ترجمه یا بهتر آن که گفته شود آفریده شده است. غیبت نام معین «(جاده»، «درخت») القاء کنندهٔ مکان ناپیدا (ناکجاآباد و حتی لامکان) و حرف اضافهٔ «با» یادآور شرح و نوشته (عنوان تابلو) است. درخت در مقام الگو قرار گرفته است: الگوی «طبیعت مرده» با هر معنایی که از آن اراده کنیم (آیا «روستا» همان بازماندهٔ «طبیعت» نیست؟). این خط (فرضیِ) عمودی به افقی جاده نشان

سامو ئل بکت و آلن دسنی در اویدا، ورایتا، اکوست ۱۹۶۹



دهندهٔ یک فضای هندسی غیرطبیعت گرا و غیرتجسمی است (آیا چه نقشی را برای جاده در تئاتر می توان متصور بود؟ صحنه محل «گذر» نیست و به سختی می توان در آن تردد کرد: آن جا توقفی می کنیم و در بهترین حالت دوری می زنیم. جادهٔ تئاتر مقصدی نمی شناسد و در آن «ولگردان» به سرگردانیِ ساکن و لذا مضحکی محکوم شده اند).

چکیدهٔ همه آن چه که دو نمایش نامه را در برابر یکدیگر قرار داده را می توان در فضاپردازی مشاهده کرد: به نظر می آید که بکت کوشیده است کمتر نشان دهد تا بیشتر بگوید یعنی، راهی که در رمان هایش طی کرده را در تئاتر بازآفرینی کند؛ او کار را سبک و ساده و فشرده و پالوده کرده: او پُر را یا بهتر آن که گفته شود لبریز را با خالی معامله کرده است.

او با فشرده کردن الئوتریا، از سه پرده به دو پرده، ضرب آهنگ ویژه خویش را، به مفهوم آهنگین کلمه، که همان ضرب آهنگ تکرار و بازگشت و گوناگونی باشد به وجود آورده است؛ و نخستین جلوهٔ این ساختار آیینه ای همان از حرکت واداشتنِ تاریخ است، با منع کردن تماشاچیان یا شخصیت های نمایش، در انتظار گودو. مشروح «ماجرای» الئوتریا به دو صفحه نیازمند است، حال آن که گودو و حتی هر یک از پرده های گودو را می توان در یک جمله خلاصه کرد: ولادیمیر و استراگون، دو شخصیتی اند که در انتظار آمدن شخصیت سومی اند که نخواهد آمد.

چنانچه خواسته باشیم چکیده مورد نظر ما کامل باشد باید دو شخصیت دیگر به نام های پوتزو و لاکی، یکی ارباب و دیگری برده، را اضافه کرد که لحظه ای به صحنه می آیند و سپس می روند: نظام زوجی (که در مرسیه و کامیه این اجازه را به بکت داده بود تا از سولیپسیسم وات بیرون آید) سرنوشت سرتاسر ساختمان نمایش نامه را معلوم کرده است. به دنبال از دیاد «بی قاعدهٔ» شخصیت های الئوتریا (عدهٔ هفده نفر!) هندسهٔ دقیقی از روابط «گروه چهار نفره (به دو زوج مرکزی، می توان زوجی شامل پسر و استاد فرضی او، یعنی گودو، و حتی پسر و

برادر نه چندان فرضی‌اش را اضافه کرد) برقرار شده است: به همان ترتیبی که دو پردهٔ نمایش در یکدیگر بازتابیده می‌شوند زوج ها نیز خود را در یکدیگر منعکس می‌بینند. سلطهٔ پوتزو بر لاکی تنها منجر به تشدید یا خنده‌آور شدن سلطهٔ ولادیمیر بر استراگون شده است؛ و رابطهٔ قدرتی که میان دو زوج برقرار است منشأ رابطهٔ قدرتی شده که درون هریک از ایشان وجود دارد.

امّا این روابط همواره برگشت‌پذیر است: زوج مسلط I، در همان زمان که رابطهٔ لاکی - پوتزو معکوس شده (پردهٔ دریوغ از این به بعد «ارباب»اش را راهنمایی می‌کند)، به زوج II (لاکی و پوتزو، نابینا، به ولادیمیر و استراگون وابسته‌اند) وابستگی پیدا کرده است: دیدارهای نافرجام مانند همهٔ قطعات چهارگانه (چه نزد موتزار یا ماریوو) تکرار شده است: زمانی که ولادیمیر به نفر همراه خویش که او را به رها کردن تهدید کرده پیشنهاد «بازی در لاکی و پوتزو» را می‌دهد در واقع موقعیت پوتزو «شدن» را، یعنی در نقش ارباب بازی کردن را به او تقدیم کرده است؛ استراگون، با نپذیرفتن این «نقش زیبا»، موقعیت (موقت) مسلط خویش را مستحکم‌تر کرده است. ۲۰۱

بنابراین «نقش»های، بنا به تعریف، جابجایی‌پذیر جانشین «چهره»های بی‌تحرک و مضحک و هجوآمیز الئوتر یا شده‌اند: اگر بازیگر یکتی از شخصیت تهی شده پیش از هر چیز بدین خاطر بوده است که او کسی جز همان چه که بازی می‌کند نیست. رُب گری به پس از پایان نخستین اجرای نمایش‌نامه نوشت که «دو ولگرد، بی آن که نقشی داشته باشند، روی صحنه رفتند»[۷]؛ حتی می‌توان جلوتر رفت و گفت (که نتیجه کار یقیناً همان خواهد بود) که ایشان تنها دارای نقش هستند: گودو، یکسره، زادهٔ «بازی»‌ای است که بکت بیهوده آن را در مالون می‌میرد می‌جست؛ سرمنزل هر چیز منطق و آزادی اوست.

ساموئل بکت.

با هر حرکت و بیانی از بازیگر، بر صحنهٔ برهنه، طرحی از فضاهای بی‌دوام و خیالی آفریده شده است: برای معرفی کردن «تئاتر در تئاتر» دیگر نیازی به بردن تماشاچی به صحنه نیست؛ تفسیر طنزآمیز هنرمند دربارهٔ نقش خویش یا بازی با کلمه («در این که روی صحنه هستیم جای شک نیست و از ماروی صحنه پذیرایی شده است»)، یا بازی با پیرنگ صحنه («مکان دلخواه») یا با چراغ‌های جلو صحنه یا با حفرهٔ جلوی صحنه یا با مردمی که

همیشه غایب یا اندک شمار («جنبه های خنده آور») انگاشته شده اند کافی است تا نمایش نامه را به «تئاتر در تئاتر» مبدل کند. ورود لاکی و پوتزو به صحنه ولادیمیر و استراگون را بی درنگ بدل به تماشاچی کرده است: سیرک و نمایشِ ساز و آواز، به کمک نشانه های نابِ تئاتر، ابزارهایی را (قلاده و شلاقِ رام کننده) و اندام هایی را (سرنگون شدن لاکی در راهرو یا «رقص با تور» او) به صحنهٔ نمایش برده است. دیگر برای بازنمایی تالار به مبل و چراغ پایه بلند، مانند کارهای کراپ، نیازی نیست. در بازی پوتزو (آخرین بازماندهٔ «اعیان» در این جهانِ فرودستان)، «جاده» به «تالار» مبدل شده و نشانه های پُر زیورِ ضیافت اشرافی به همان مسخرگی که در مقایسه با برهنگیِ شخصیت ها ناکوک بوده هجو شده است.

حتی سرعت گفتگو نیز با تک گویی های بلند و بیش از اندازه تفصیلیِ پردهٔ نخست الئوتریا، برای خارج شدن از بحث «فلسفی»، در تناقض است: چنین بحثی، در گودو، جز به شکل غیرمستقیم یا به شکل هجوآمیز وجود ندارد (تک گویی هذیان آمیز یا بهتر است گفته شود نابجای لاکی). هر چند عدهٔ منابعِ گودو به اندازهٔ الئوتریا پُرشمار است (انجیل و هراکلیت و سنت آگوستین و دانته و شکسپیر و کالدرون، که از آن جمله اند، نقل قول و تقلید و تحریف شده است)، ولی چون در بازیِ موقعیت ها و در بافتِ گفتگو سرشته است لذا نامرئی شده اند. به یقین کم ترین فایدهٔ نخستین نمایش نامهٔ بکت تنها در بیرون کشیدن نبوغ از دومین نمایش نامه اش، به واسطهٔ تناقض، نبوده است. بکت با در انتظار گودو قالب ویژهٔ خویش را اختراع کرد؛ قالبی عریان و رها از قراردادهای نمایشی و مقررات صحنه که در آن هر ردّی از ساختگی بودن و هرگونه برچسب چیره دستی از آن محو شده است؛ به نظر می آید که دیگر جستجویی در کار نبوده بلکه یافتن راه حل های ساده و قوی و آشکار در مقام نخست اهمیت باشد که در یک حرکت واحد و شاید بتوان گفت در یک موضوع واحد عناصر کنار یکدیگر چیده شده و هنوز ناهماهنگ الئوتریا را به وجود آورده است.

امّا قالب «وام» گرفته شده از الئوتریا شایستگی آن را داشته تا بکت دیگری را بر ما آشکار کند: نویسندهٔ تئاترِ فراتر از حقیقت و رویایی و بازیگوش در راهی که سرانجام آن را رها کرد خویش را متعهد می دانسته (همان راهی که به ویژه یونسکو آن را کشف کرد ...)، یقیناً نمایش نامه در مسیر خود چرخشِ ضروری‌ای را عرضه نموده است: این جاست که «تفاوت» تئاتر کاملاً ریشه‌ای می شود این که انحراف بدل به سرگرمی می شود؛ از این جهت الئوتریا یقیناً آزادسازی حقیقی را برای بکت (که بدون شک در عنوان آن نیز بیان شده) به

نمایش گذاشته است.

آیا گفتگو از نمایش‌نامه‌ای است که بنا به نظر «تماشاچی» (خیالی) و ناشر (حقیقی) ناموفق از کار درآمده است؟ پیش از پاسخ دادن به این سئوال بیشتر دوست می‌داشتیم که نمایش‌نامه مورد نظر آزمون صحنه را گذرانده باشد: فراموش نکنیم که روژه بلن دو دست‌نوشته را هم زمان به دست آورده و به دلایل آشکار مادی الئوتریا را حذف کرده است... حال که این نمایش‌نامهٔ پیچیده و درخشان و مضحک به چاپ رسیده پس آیا شایسته‌تر نبود تا به دست مردِ بزرگی از صحنهٔ تئاتر سپرده شود؟ آیا زمان آزاد کردن الئوتریا فرا نرسیده است؟ ◆◆◆



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* Alain Satgé, De "Eleutheria" à "En Attendant Godot" : l. e théâtre ou l'expérience du dehors, Magazine Littéraire, Janvier 1999, No. 372.

۱. در جستار زیبای مایکل ادوارد ز با عنوان Beckett ou le don des langues (éd. Espaces 34, 1998) به این موضوع پرداخته شده است.

2. Malone Meurt, p.9 (éd. de Minuit, 1951)
3. Malone Meurt, p. 23
4. Eleutheria, P. 167 (éd. de Minuit, 1995)
5. Eleutheria, p. 136
6. Eleutheria, p. 132

۷. در کتاب:

Pour un nouveau roman, "Samuel Beckett ou la présence sur scene", p.103 (éd. de Minuit, 1963).