اوژن یونسکو و حرف‌هایش

برداشت از کتاب ادبیات اروپا تألیف آنتونی تورلبی A. Thorlby و کتاب تئاتر از انتشارات آکسفورد، گفت‌وگو با اوژن یونسکو از انتشارات گروه تئاتر و سینمای امور فعالیتهای فرهنگی دانشگاه تهران با همکاری خانم پری صابری

همایون نوراحمر

(من همان قدر در نمایشنامه کرگدن برانژه هستم که فلوبر مادام بواری. وقتی فکر می‌کنم همه مردم کرگدن هستند پس چرا من نباشم.)

اوژن یونسکو Eugene Ionesco نمایشنامه‌نویس فرانسوی رومانی‌تبار یکی از نویسندگانی است که رفتاری گرایش‌وار به مکانیسم فرانسوی دارد و به عنوان پیشوای درام آوانگارد معاصر در فرانسه به شمار آمده است.

یونسکو کابوسی از دنیا خلق می‌کند که از تمیفه و هجوی شعبانه نشئت می‌گیرد و بر دو وجه از هنر آوانگارد تکیه می‌گذارد: انزوای بنیانی آدمی و سقوط ناگهانی زبان.

در نظر یونسکو درماندگی و شکست ارتباط، به بیگانگی و بیزاری آدمی مربوط می‌شود و در نتیجه فرمهای تشکیلات اجتماعی از خود آدمی نشئت می‌گیرد. نظم و قدرت ظاهراً عواملی دروغین بوده‌اند که به طور شاخص بر تصور غلطی از لزوم منطقی استوار گشته‌اند.

این قضاوت و داوری درباره جامعه اساساً از تجربه فاشیسم ناشی می‌گردد و صریح‌ترین بیان خود را در نمایشنامه‌ای به نام کرگدن (۱۹۶۰) می‌یابد. در این اثر یونسکو نزاع میان ذهن و تجلیل از طبیعت را با ارائه یک افسانه دربارهٔ توالی پیش‌رونده‌ای از تغییر و دیگردیسی آدمی به کرگدن سخن به میان می‌آورد.

تغییرپذیری و دیگرگونی آدمی است. در یک شهر کوچک اروپایی، در یک صبح یکشنبه، کرگدنی ظاهر می‌شود و همهٔ مردم را به حیرت و هراس می‌افکند و بر این باور می‌شوند که وجود یک کرگدن در میان جامعه بشری هولناک است. اما به زودی فریفته نیرو و قدرت این کرگدن می‌شوند و بیماری مسری کرگدن شدن در میان همین آدمیان رواج پیدا می‌کند. آخر کرگدن حیوانی نیرومند است و باید با او هماهنگ گشت.

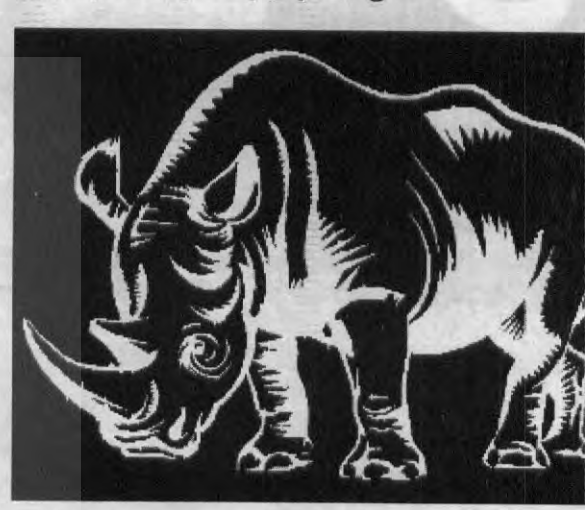
شخصیت اصلی این نمایشنامه مردی به نام برانژه است که در مؤسسه‌ای از نشر کتاب کار می‌کند. این مرد یکی از همکاران خود به نام دیزی Daisy را دوست می‌دارد و عاشق اوست. دوست بسیار نزدیکی هم به نام ژان دارد که هر دو برای نخستین بار کرگدن را که به سوی مرکز شهر می‌دود، در نظر می‌آورند.

در آخر این دیزی و برانژه‌اند که کرگدن نمی‌شوند. اما دیزی که وسوسه بیماری دگرگونی دامن‌گیرش شده است، برانژه را تنها می‌گذارد؛ برانژه با مقاومتی سرسختانه در برابر این دیگرگونی قد علم می‌کند. در اینجا ملاکهای اخلاقی بشری اعتبار خود را از دست می‌دهد و محصول قرنها تمدن آدمی به نیستی منتهی می‌گردد و حتی عشق این دو به یکدیگر کاری از پیش نمی‌برد. سرانجام کوشش او در کرگدن شدن و پیوستن به دیگر آدمهای شهر فایده‌ای عایدش نمی‌شود. آخر اصالت تغییرناپذیر است. آخرین انسان ناگزیر

است، چه خوب چه بد، در همان شکل که بوده است باقی بماند.

دیزی پیش از آنکه به گله کرگدنها بپیوندد، به برانژه می‌گوید حقایق بسیاری وجود دارند. تو بهترین واقعیت را برگزین و به دنیای تخیلات پناه ببر.

به هر تقدیر این بیگانگی آدمی بر حسب سترونی زندگی اخلاقی و احساسی یونسکو پدید آمده است که غالباً نویسنده آن را با به کار بردن بیانی پیش پا افتاده و بی‌معنا و با اضطرابی هذیانی و زبانی و یا بحثهایی متناقض به خوانندگان آثار خود انتقال می‌دهد. این اندیشه را می‌توانیم در نمایشنامه «آوازه‌خوان طاس» (۱۹۵۰) بیابیم که در آن عادت جاری و هم‌نوایی یا پیروی از رسوم و عقاید ازدواج سخره‌آمیز یک زوج انگلیسی را به یک صدف تهی در دنیایی که هویتها در آن تغییرناپذیرند، تقلیل می‌دهد چرا که حس یک هستی کاملاً فردی از دست رفته است و تصویری



از پیوند حوادث مضحک و حزن‌انگیز زندگی را به خواننده نشان می‌دهد.

آثار یونسکو در هیچ احساسی تئاتر انتقادی ـ اجتماعی نیست؛ اما به نظر می‌آید که از صور ذهنی تخیلی، استعاره‌ها و مفاهیم بصری و مسجع و رقص‌آرایی بیرون آمده‌اند.

دربارهٔ بسط ادراک و تصور بحث در این است که آیا باید احتمالاً حقیقت و پوچی را به طور منطقی و عقلانی و روان‌شناختی به یکدیگر پیوند داد تا نتیجه‌ای منطقی نیز حاصل آید و یا باید در مسائل اجتماعی و انسانی آن قدر نفوذ کرد که برایمان اضطراب و نگرانی پدید آورد؟ با مطرح کردن چنین فرضیه‌ای یونسکو به گونهٔ ذهنی به فریب و حیله، خشونت، تهی بودن و رفتار خودبه‌خود در قلمرو اجتماعی ارزش می‌دهد. این ارزش از جنسیت و اشکال عجیب و غریب تمایلات جنسی در ارتباط با هوشیاری مستدل، مطرح نظر یونسکو است.

در نمایشنامه «صندلیها» (۱۹۵۱)، صندلیهای بی‌جان در دنیای خیالی دو آدم پیر اجتماع می‌کنند که این خود وحشت و اضطراب نویسنده را از استیلای اشیاء بر آدمی برمی‌انگیزاند. چنین تصوری برای دنیایی که در آن حقیقت جنسیت سرکوب می‌شود و خود را در زیر زمین پنهان می‌دارد و بعد با خشونت و وحشت و یا نومیدی سر به در آورد، ترجیح‌پذیر است.

این تصور از لحاظ نهاد همان چیزی است که در دنیای اجتماعی بورژوازی رخ می‌دهد. عشق، یا استعاره راحت و مورد نظر یونسکو برای زندگی درونی در ازدواج و برای نهادی که تدبیر شده است تا جامعه را از آگاهی تحمل‌ناپذیر قدرت سکس محفوظ بدارد، شکل طبیعی خود را از دست داده و عقیم گشته است.

نمایشنامه «آمده و چگونه می‌توان از شرارت آن رها شویم.» اثری در سه پرده بلند است. قهرمان آن نویسنده‌ای است ۴۵ ساله به نام آمده (Amede) که با همسرش مادلن ـ که پانزده سال دور از مردم و علاقه ـ دنیوی زندگی می‌کند. این زن و شوهر در این مدت پایشان را از خانه مسکونی خود بیرون نگذاشته‌اند، اما میانه خوبی با هم ندارند و پیوسته مشاجره می‌کنند. تنها چیزی که آنها را ناراحت می‌کند وجود جسدی است که در اتاق مجاور بر زمین افتاده و مدام رشد می‌کند. آمده می‌خواهد این جسد را که ظالمانه بزرگ می‌شود، از خود دور کند. آیا این جسد عشق مرده و از میان‌رفته آنهاست؟

در حقیقت نمادی از سترونی و تیره‌بختی ارتباط میان «آمده» و مادلین (Madeleine) است که عشق آنها را نسبت به هم کشته است؟

نمایشنامه «درس» (۱۹۵۱) همچون نمایشنامه «آمده» که شادمانی بی‌رحمانه مادلین را نسبت به شوهرش در معرض دید می‌گذارد و از شکنجه او لذت می‌برد، به رشته تحریر درآمده است.

نمایشنامه «قربانیهای وظیفه» (۱۹۵۳) درباره نویسنده‌ای است با رؤیایی اضطراب‌آور و هولناک.

در معنا زنان اوژن یونسکو توطئه‌گرند تا عشق را در زندگی زناشویی ضایع کنند. در فقدان ارتباطات واقعی و پُرمعنا کلمات به طور غیر ارادی زندگی زن و مرد را در بر می‌گیرد و منجر به قربانی شدن آنها می‌شود. در نمایشنامه «ژاک یا فرمانبرداری» (۱۹۵۵) همانند نمایشنامه درس که شاگردی با یورشی زبانی کشته می‌شود، صحنه عاشقانه میان ژاک و روبرت در این اثر مدام تصریح و تکرار اوزان زبانی و فانتزی رئالیستی به گونه کمدی و تراژدی خودنمایی می‌کنند و در آن تنش و بحرانی مبهم و تاریک میان فارس (Farce) یا لوده‌بازی و ترس برقرار می‌شود.

نمایشنامه «تشنگی و گرسنگی» ماجرای زن و شوهری را باز می‌گوید که در یک اتاقکی فلاکت‌آور زندگی می‌کنند، اما با آمدن خاله آدالاید، که زنی غیر عادی است و به گذشته‌ها تعلق دارد، وضع جور دیگری می‌شود. زن و شوهر پیوسته به خوشبختی و مفاهیم آینده نگاه می‌دوزند.

ماجرای نمایشنامه «مستأجر جدید» از اتاقی آغاز می‌شود که ابتدا خالی است، اما با آمدن مستأجر جدید لبریز از اثاثیه می‌شود. مستأجر جدید، لرد آرام و میانه‌سالی است تقریباً از لحاظ مالی مرفه. پس از آنکه اتاقش را از اثاثیه انباشته می‌کند، تمام خیابانهای پاریس نیز توسط او از اثاثیه لبریز می‌گردد که این خود به گونه هولناکی زندگی را در معرض دید می‌گذارد.

در حقیقت نمایشنامه مستأجر جدید، اثری است که اشیاء و اثاثه بر آدمی استیلا می‌کند.

نمایشنامه «هذیان» دو طرفه از زن و شوهری سخن به میان می‌آورد که عاشق یکدیگرند، اما از همه اقوام خود جدا گشته‌اند و پیوسته از یکدیگر و خطاهایشان در گذشته سخن به میان می‌آورند. در حقیقت نمایشنامه هذیان دو نفره بیشتر از جنگ میان مردم به وفور نشئت گرفته است.

نمایشنامه‌های «شاه می‌میرد» و «تابلو» «آینده در تخم مرغها»، «بازی کشتار جمعی»، «روسپی‌خانه بی‌نظیر» و «مکبث» از دیگر آثار اوژن یونسکوست که به چاپ رسیده‌اند.

یونسکو سناریویی هم به نام «لجن» به رشتهٔ تحریر در آورده است که در سال ۱۹۷۳ به کارگردانی هاینس فون به نمایش در آمده است.

در یک خانه روستایی مردی از تلاش خود در زیستن در می‌گذرد. یونسکو بر این باور است که فناپذیر سرانجام فنا می‌شود. یونسکو که خود بازیگر این فیلم است، به دور خود حصاری می‌کشد تا از تنهایی بمیرد. آخر به ولگردی بدل می‌شود تا در اعماق لجن غوطه‌ور گردد.

یونسکو در این اثر زوال آهسته آدمی را به تصویر می‌کشد تا بهتر و عمیق‌تر در لجن‌زار سقوط کند و از میان برود؛ به گونه‌ای خیال‌انگیز، زیبا و هولناک!

حرفهای اوژن یونسکو

در نظر من نویسنده آدم متعهدی نیست. او کسی است که برای خودش می‌نویسد یا دست کم می‌اندیشد که دارد برای خودش می‌نویسد. من تلاش می‌کردم بنویسم تا خودم را کشف کنم و همین طور دیگران را.

◀ از من پرسیده‌اند چه عواملی مرا وادار به نوشتن کرد، می‌گویم نتوانسته‌ام به درستی پاسخی به این سؤال بدهم. اما وقتی ده سالم بود با ادبیات آشنا شدم، روزی که آموزگار مدرسه‌ام

از من خواست انشایی یا موضوعی که مطابق میلم باشد بنویسم. باری نخستین بار کشف کردم که نوشتن چه لذتی دارد و بار دیگر ادبیات را با خواندن قطعه ساده‌ای از گوستاو فلوبر درک کردم. آخر فلوبر نویسنده‌ای است بنام که سبک معتبری دارد. من با خواندن آثار او با ادبیات بیشتر آشنا شدم و به این نتیجه رسیدم که خود ادبیات اهمیت چندانی ندارد و قصه‌گویی کار مهمی نیست، بلکه شیوه بیان است که در ادبیات از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. به همین دلیل از دوازده سالگی خواندن کتابهای پلیسی ویژه کودکان را رها کردم و بعد شروع به نوشتن کردم. اما انگیزهٔ من در نوشتن چه بوده؟ باید بگویم از نوشتن لذت می‌بردم و چون نویسنده تئاتر به دنیا آمده‌ام، این استعداد ذاتی من بوده است. باید بدانید که هر انسانی در زمینه‌ای استعداد فوق‌العاده دارد و من در جست‌وجوی خود و جوهر درون خودم بودم. زبان من زبان ادبیات و زبان تئاتر است. همین که می‌کوشم تفسیری درباره نوشته‌هایم بنویسم، به نظرم می‌آید که می‌خواهم خودم را به زبانی غریبه نشان بدهم. زبانی که به درستی آن را نمی‌شناسم.

از من می‌پرسند تئاتر آیا مفهومی دارد یا نه؟ می‌گویم تئاتر سیستم و شیوه بیان است. در حقیقت قبلاً داستان و مقاله و رساله می‌نوشتم، اما افکار ناراحت‌کننده‌ای در آنها وجود داشت. تناقضات بسیاری در آنها به چشم می‌خورد. راستش افکار متناقضی داشتم. می‌خواستم کشفهای ضد و نقیضی از حقیقت را بیاموزم، چرا که من و دیگران امیال ضد و نقیض پراکنده‌ای در ذهن خود داریم. از این رو فکر کردم که به تصویر کشیدن این تضادها فقط در تئاتر امکان دارد. آخر شخصیتهای گونه‌گون و متفاوتی در صحنه ظاهر می‌شوند که با هم حرف می‌زنند. این تناقضات را قهرمانان بازی شکل می‌دهند و تئاتر در نظر من خالص‌ترین بیانی است که می‌تواند بازیهای پیچیده درونمان را به تصویر بکشد. تئاتر آسان‌ترین وسیله بیان من است. فکر می کنم راه پرهیز از تناقض‌گویی شخصی خودم را پیدا کرده‌ام. در حقیقت راهی یافته‌ام که می‌توانم آزادانه به تشریح و بیان تناقضات خود بپردازم.

می‌پرسند آیا تئاتر یک وسیلهٔ بیانی نیست؟ این تئاتر نیست که به من امکان می‌دهد تا تناقضات را بی‌آنکه ناگزیر باشم از آنها نتیجه‌گیری کنم، بازگویم؟

دقیقاً همین طور است. من نمی‌توانم پیام بدهم و نمی‌توانم راه حلی پیشنهاد کنم. اگر انسان بخواهد راه حلهایی قطعی ارائه کند، در حقیقت به افراد شعار می‌دهد. شعار جای حقیقت را می‌گیرد.

می‌گویند در نمایشنامه کرگدن برانژه برایم چه مفهومی دارد؟ می‌گویند بر این باورم که برانژه خودم هستم.

بله، من همان قدر برانژه هستم که فلوبر مادام بواری! وقتی فکر می‌کنم همهٔ مردم کرگدن هستند، پس چرا من نباشم. همه می‌گویند دیگران کرگدن هستند، در این صورت من هم می‌گویم کرگدن دیگران‌اند!

می‌گویند من یک سیستم بیانی دارم، پس چرا راه حلهایی پیشنهاد نمی‌کنم؟

شاید منظورم را بد بیان کرده‌ام. شاید می‌خواهم بگویم تئاتر وسیلهٔ بیان است. اگر کلمهٔ سیستم را به کار می‌گیرم، می‌خواهم از تکرار کلمه زبان پرهیز کنم.

می‌گویند من در تئاتر ضد و نقیض حرف زده‌ام و منظورم از «ضد نمایش» چیست؟

وقتی نمایشنامه آوازه‌خوان طاس را نوشتم فکر نمی‌کردم بتوانم یک نمایشنامه تئاتری بنویسم و به همین دلیل نامش را «ضد نمایش» گذاشتم. آخر دنیا پر از تناقضات، تأییدات، ترکیبات و نفی و انکار است. من هم دنیای کوچکی در این دنیای بزرگم. پس من هم این تناقضات جهانی را منعکس می‌کنم.

یادم هست در پاریس بین سالهای ۱۹۵۰ و ۱۹۵۵، چند نفری بودیم که نمایشنامه‌های «ضد نمایش» می‌نوشتیم. مثلاً بکت نمایشنامه در انتظار گودو را در حدود ۱۹۵۳ نوشت. من هم بی‌آنکه با او آشنایی قبلی داشته باشم، نمایشنامه صندلیها را نوشتم که همان موضوع نمایشنامه بکت را بسط می‌داد و تکمیل می‌کرد. یعنی نمایشنامه من می‌توانست عنوان در انتظار گودو را داشته باشد. اما چرا اینها «ضد نمایش» بودند؟ چون نمایشنامه‌های ما ساختار نمایشنامه‌های متداول گذشته را نداشتند. بکت حتی از من قاطع‌تر و سخت‌گیرتر بود.

در انتظار گودو شخصیتهایی بودند که یکدیگر را می‌نگریستند بی‌آنکه کلمه‌ای بر زبان بیاورند. اعمال غیر متعارف و عجیب هم انجام می‌دادند. مثلاً در حالی که یکی از شخصیتها مشغول خوردن سیب یا هویج بود، شخصیت دیگر خیلی آرام کفشهایش را در می‌آورد و بدون کفش می‌ماند. مسلماً این سؤال پیش می‌آید که معنای این جور حرکات چیست؟ اما در لابه‌لای مکالمات شخصیتهای بکت، جواب از همان زمان مشهود بود. جواب غضبناکی که به تماشاگر خطاب می‌شد. علاوه بر این در نمایش بکت هرگز قوس صعودی طی نمی‌شد و یک حالت ایستایی وجود داشت که کاملاً با فلسفه بکت انطباق دارد که می‌گوید: «ما اینجا هستیم و انتظار می‌کشیم. خوشبختی را در نومیدی جست‌وجو می‌کنیم ... در حالی که هیچ اتفاقی رخ نمی‌دهد، غیر

از زلزله‌ها، سیلابها، آدم‌کشیها و حوادثی از این دست.

◀ می‌گویند من ده سال به نوشتن نمایشنامه‌های پوچی مشغول بوده‌ام، ولی نمایشنامه کرگدن با دیگر آثارم تفاوت دارد. آیا کرگدن یک نوع تئاتر پوچی با بیانی دیگر است و یا واقعاً تئاتری متعهد است؟

به من نگویید که تئاتر پوچی نوشته‌ام، این فرضیه منتقدان است، به ویژه فرضیه یک منتقد انگلیسی به نام مارتین اسلین، اما کسی آگاهانه نمایشنامه یا ادبیات پوچی نمی‌نویسد. اگر من یک نویسنده پوچی با افکار و عقاید پوچی باشم؛ هرگز متوجه نمی‌شوم. چون کسی که بخواهد بداند پوچی چیست؛ باید دقیقاً از طریق فلسفه به مفهوم غیر پوچی پی برده باشد، بله، من تئاتر پوچی نوشته‌ام. مثلاً کرگدن و شاه می‌میرد را می‌توانید تئاتر پوچی بدانید این پوچی که ما در جهان شاهد آن هستیم تظاهر کمبود و ناتوانی و محدود بودن ادراک ماست.

می‌پرسند آیا می‌توان درباره تئاتر لفظ متعهد یا غیر متعهد را به کار برد؟ و اصولاً نظرم درباره تئاتر متعهد چیست؟

البته آنچه برایم مهم است، این است که متعهدنویسان بخواهند من تئاتر غیر متعهد و یا به مفهومی دیگر «تئاتر آزاد» ننویسم، چرا که ادبیات متعهد یا انسان متعهد که تعهد خودآگاه یا ناخودآگاه پذیرفته است، دیگر انسان آزادی نیست. از طرفی بیشتر نویسندگان تئاترنویس خواسته‌اند افکارشان را درباره دنیا، به دنیا اعلان کنند و نشان‌دهندهٔ راههای درستکاری باشند. به معنای دیگر خواسته‌اند تبلیغ کنند. نویسندگان بزرگ آنهایی هستند که موفق به تبلیغ نشده‌اند و یا اگر شده‌اند، در اصل عمل دیگری انجام داده‌اند؛ عملی مهم‌تر از افکارشان، عملی جاودانه. آنچه در یک اثر یا یک نمایشنامه جالب توجه و هیجان‌آور است، زنده بودن اثر است. البته نویسندگان بزرگ کسانی هستند که خواسته‌اند تبلیغ کنند اما برداشت دیگری از تبلیغشان شده است. آنها خواسته‌اند با تبلیغ برای مردم راهی پیدا کنند و به آنها جهت فکری ویژه‌ای بدهند و افکاری را القاء کنند و اما این افکار و ایدئولوژیها کهنه می‌شوند. مثلاً پیراندللو عقاید مهمی درباره روانشناختی داشت و می‌کوشید آنها را تصویر کند (که تصویر هم کرد) ولی افکارش در روانشناختی مدتهاست که کهنه شده است. چون از آن زمان به بعد پای روانکاوی، روانپزشکی و روانشناختی اجتماعی به میان آمد. ممکن است این افکار کهنه‌شده، این عقیده را در ما بیدار کند که دیگر پیراندللو لمس‌شدنی نیست اما وقتی یکی از نمایشنامه‌های او را بخوانید، دیگر توجهی به افکار پیراندللو و شخصیتهای او ندارید و این می‌رساند که ارزش هنری شاعرانه و انسانی را باید در جای دیگری جست‌وجو کرد.

و برشت می‌خواست که نمایشنامه‌ای بر ضد جنگ بنویسد مثل «تنه دلاور» اما این اثر به چیز دیگری بدل شد. لزومی ندارد که انسان طرز تفکر و ایدئولوژی برشت را بشناسد. مسائلی که در این نمایشنامه مشهود است؛ اضمحلال، استهزا، انحطاط، پیری و مرگ است.

◀ می‌پرسند آیا بر این باور هستم که در دنیا خوشبختی هم وجود دارد؟ و آیا خود من آدم خوشبختی هستم یا نه و در مقام یک نویسنده مسئولیتی برای خوشبختی انسانها بر عهده می‌گیرم یا نه؟

در پاسخ می‌گویم که ما در بدبختی زندگی می‌کنیم، چرا که دنیا لبریز از بدبختی و تراژدی است. اما ما می‌توانیم خوشبخت باشیم و یا دست کم گهگاه. خوشبختم که با آدمها ارتباط برقرار کرده‌ام، در حالی که می‌گویند «تئاتر من، تئاتر نداشتن ارتباط» است.

◀ می‌پرسند اگر زمان یک واقعیت قراردادی است و بر مبنای عقل قرار ندارد مثل نمایشنامه آوازه‌خوان طاس که در آن آونگی چند بار می‌کوبد و می‌زند، این ضربه‌ها چه چیز را می‌خواهند بازگو کنند. اگر ارتباط بشر با قراردادها قطع شود، آیا انسان با پشت پا زدن به این عادات گمراه‌تر نخواهد شد.

اگر من ساعتی را در این نمایشنامه گذاشته‌ام که آونگش ضربه‌های بی‌قاعده‌ای می‌زند، در حقیقت دامی است تا مردم تصور کنند من فلسفه به خصوصی روی زمان دارم. بازی کردن یکی از بزرگ‌ترین لذتها و خوشبختیهای زندگی است و حتی بدبختیها یأسها و نومیدیهای خودم و دیگران بهانه‌ای است در دست من برای نوشتن نمایشنامه.

می‌پرسند آیا گذشته از حال برای من اهمیت بیشتری دارد؟

در نظر داشته باشید که زمان حال امتداد زمان گذشته است و انسان نمی‌تواند زمان حال را بدون شناخت زمان گذشته بشناسد. انسان بدون فرهنگ و بدون شناخت گذشته هیچ کاری نمی‌تواند برای زمان حال انجام دهد.

◀ می‌پرسند شخصیتهای بازی من با هم حرف می‌زنند و نخستین کلماتی که در یاد دارند به یکدیگر می‌گویند. مثل نمایشنامه آوازه‌خوان طاس اما این کلمات و جملات مفهومی را القاء نمی‌کنند. آیا مقصود من طنز است؟

اگر این نمایشنامه شما را می‌خنداند طنز است و اگر نمی‌خنداند طنز ناموفقی است؛ چرا که قصد من طنزگویی است و هیچ چیز برخورنده‌تر از پی بردن ناموفق بودن نیست.

در آخر باید درباره خودم به اختصار بگویم:

دلهرهٔ من با کشف زمان آغاز شد. لحظه‌ای که پی بردم هر لذتی در نهاد خود راهی به نیستی باز می‌کند. آخر لحظهٔ به گذشته سرنگون می‌شوند.

دوزخ یعنی زمان، فضا و بی‌نهایت و بهشت دنیای کامل و محدودی است که نه آغازی دارد و نه انتهایی.

سارتر و کامو از دلهره سخن می‌گویند، ولی ما پیوسته با دلهره زندگی می‌کنیم، تاریخ هنر یعنی تاریخ تحول هنر در سبک بیان، آغاز یک بیان نو سرانجامی است در هنر برای کشف یا واقعه و یا یک حرکت، زیرا هر پدیده‌ای هنری واقعی است غیر قابل تکرارناپذیر و مجرد.

کمدی وحشتناک است. کمدی دردناک است. من می‌نویسم تا پاسخی به خود داده باشم، کی هستم؟ و چرا هستم؟

عادت سرپوش تیره‌رنگی است که بر روشناییهای زندگی نقاب می‌زند و این گناهی است بزرگ. ما می‌توانیم به روشناییها راه یابیم ولی این راه‌پیما کجاست؟

هنرمند از حقایق جهانی قوت می‌گیرد. هنرمند بی‌نیاز از تنها و پیوسته تنها به مرزهای ناشناخته‌ای قدم می‌گذارد که هیچ گروهی را قدرت عبور از آن نیست. گروهها در قید چارچوبهای عقاید پذیرفته‌شده گرفتارند و چون در قیدند، جهان‌بین نیستند.

می‌گویند پیام من در تئاتر شکوه‌ای است از تنهایی، دردی است ناشی از بی‌ارتباطی با دیگری؛ اما من می‌گویم بشر هرگز نمی‌تواند تنها باشد و از همین ناتوانی خود در به دست آوردن «تنهایی» در رنج و عذاب است. انسانها با هم ارتباط برقرار می‌کنند، با هم حرف می‌زنند و تا حدودی یکدیگر را فهم می‌کنند. اما چگونه یکدیگر را فهم می‌کنیم؟ همه چیز عجیب است. حرف زدن، راه رفتن، آب خوردن، تلاش کردن یا فکر کردن و در اصل زیستن، اما لحظه‌ای که نفس و ذات زندگی را پذیرفتیم، دیگر هیچ چیز عجیب نیست، حتی ارتباط برقرار کردن.

شاید بتوان گفت که تئاتر بنای متحرک و زنده‌ای است که واقعیتی وحشتناک و بی‌نظیر در آن مسکن دارد.

واقعیتی که آرام‌آرام از حالتی به حالت دیگر می‌گراید تا در پایان نمایش ناگهان خشن و بی‌پروا نمود کند، تئاتر کشف یک واقعیت پنهان است.

تئاتر مرحله‌ای است از غافلگیر شدن.

شکسپیر پدر تئاتر پوچی است. مگر او نیست که می‌گوید: «دنیا سرگذشت دیوانه‌هاست از دیدگاه یک دیوانه؟» مگر او نیست که می‌گوید: «همه چیز خشم و هیاهوست؟»

از زمانی دور شکسپیر همه چیز را گفته است. بکت می‌کوشد تا او را تکرار کند. ولی من حتی قادر به تکرار او نیستم. دیگر چه چیز می‌توان بر گفته‌های او افزود؟ من که نمی‌دانم!