

Szóval élek

A kései Beckett kisprózájáról

I.

Samuel Beckett kései prózáját sok tekintetben – és talán nem is a legkevésbé fontos helyeken – félrefordították. A félrefordítások részben magyarázhatók az-
zal, hogy ezek a hol franciául, hol angolul, voltaképpen azonban, ahogy Evelyn
Grossman megjegyezte,¹ inkább valahol a két nyelv között írt szövegek tudato-
san és szándékosan leépítik a bevett gondolkodási és nyelvi szokásokat, és így
számos esetben egész egyszerűen lefordíthatatlanok. Bizonyos írásokról, külö-
nösen a sokak által Beckett második trilógiájaként is emlegetett *Nobow on* című
kötet alkotásairól (*Company, Ill seen ill said, Worstward ho*)² azonban azt kell
mondanunk, hogy magyar fordításuk még azokon a szöveghelyeken is bántóan
pontatlan, helyenként használhatatlan, melyek minden további nélkül érthetők
és lefordíthatók. A *Mal vu mal dit* című írásban például a következő mondatokat
találjuk: „L'autre attend qu'elle repaísse. Pour pouvoir reprendre. Reprendre le
– comment dire? Comment mal dire?” Az angol változatban ez áll: „In wait for her
to reappear. In order to resume. Resume the – what is the word? What the wrong
word?” A magyar fordításban viszont ezt olvassuk: „A másik várja a megjelenését.
A folytatás miatt. Folytatni a... hogy is mondjam? De hogy is ne mondjam
rosszul?”³ Első pillantásra feltűnik, hogy a fordítás rossz. A „Comment dire?
Comment mal dire?” nem azt jelenti, amit Török Gábor fordításában találunk
(„Hogy is ne mondjam rosszul”), hanem épp ellenkezőleg: „Hogyan mondjam
rosszul?” Az angol szövegre támaszkodva ugyanide jutunk: „Melyik volna ide a
rossz szó?” Ezt ismétli meg Beckett később többször is, például írása záró részé-
ben: „Comment pour en finir enfin une dernière fois mal dire?” Angolul: „For the
last time at last for to end yet again what is the wrong word?” Aminek a helyes
fordítása – szemben azzal, amit a magyar nyelvű kötetben olvasunk („Hogyan
fejezzük be végre, hogy is ne mondjuk rosszul, még egyszer utoljára?”) – így
hangzik: „Hogyan fejezzük be végre, hogyan mondjuk rosszul, még egyszer utol-
jára?” A jó és a rossz távolról sem etikai kategóriájának fordítása máshol is problé-
mát jelentett a magyar fordítók számára. Ennek illusztrálására idézzük fel a
Worstward ho egy részletét: „Fail worse again. Still worse again. Till sick for
good. Throw up for good. Go for good. Where neither for good. Good and all.”
Magyarul: „Bukj újra rosszabbul. Mígnem végre elunod. Add fel végleg. Állj
odébb végleg. Ahol végleg sem ez, sem az. Legvégleg.”⁴ A fordítási hiba itt az,

hogy a „rosszul mondás” igényét kifejező angol mondatokban a „good” szó – igaz, a „for good” kifejezés értelmében, mely annyit tesz: „végleg”, „egyszer s mindenkorra” – ötször szerepel, míg a magyarban a „jó” egyszer sem. A fordító elrontja a szöveget, nem azért, mert nem azt fordítja, ami az eredetiben van, hanem azért, mert nem veszi észre, vagy nem akarja észrevenni, hogy a rossz mondás, a „rossz szó” keresését Beckett végig a „jó” szó használatával fejezi ki, amivel jelzi, hogy a rossz keresése a jó keresésével nem ellentétes, hanem legalábbis párhuzamos; olyan, már-már mértani pontosságú, egészen tudatosan kiválasztott „rossz” megoldás, mely alkalmatlansága, szokatlansága, helytelensége révén képes új fényben láttatni a valóságot.⁵ A *Worstword* *ho* esetében egyébként – melynek magyar fordítása *Előre vaknyugatnak* lett – a cím is téves, hiszen az angol címben a „Westward hol”, azaz a „Nyugatra fel!” – nem mellékesen Charles Kingsley azonos című művének – átírásáról, újraírásáról van szó, melyet talán úgy fordíthatnánk: „Rosszra fel”. A cím már maga is – hasonlóan a *Rosszul látom rosszul mondomhoz* – a „rossz szó”, a „rosszul mondás” tudatos keresésére utal; Beckett e meghatározó írói programja, sőt: hitvallása azonban a magyar fordításokban láthatatlanná vagy félreérthetővé válik.

II.

Különös, hogy a magyar fordítók épp ott értették és fordították félre Beckettet, ahol kifejtí írói szándékát, programját, és nem meglepő, hogy ezek után máshol is visszaállították a megszokott beszédmódra Beckett megannyi újítását, kijavítva, valamivel „jobbá” téve azt, amit Beckett tudatosan rossznak, hibásnak alkotott meg. Egyetlen további példát említenék: a *Mal vu mal dit*-ben Beckett azt akarja egyetlen szóban kifejezni, hogy mi lett a székkal, amelyen a haldokló, a halál eljövételét váró asszony egykor ült, és már nem ülhet többé. Hogyan mondjuk el (rosszul) a szék e metamorfózisát? Franciául így hangzik a kérdés és a válasz: „De quel seul mot en dire le changement? Attention. Moindre. Ah le beau seul mot. Moindre. Elle est moindre. La même, mais moindre.” A szöveg szó szerinti fordítása körülbelül így hangzik: „Melyik az az egyetlen szó, mellyel leírható a változás? Figyelem. Kevesebb. Ó, ez a szép kis szó. Kevesebb. A szék kevesebb. Ugyanaz, de kevesebb.” Török Gábor fordítása („Melyik szó írja le legpontosabban a változást? Csak lassan. Kisebb. Micsoda szép szó, Kisebb, Kisebb a szék. Ugyanaz, csak kisebb.”) elfogadható, kivéve a kulcsszót (*moindre*), melyet nem kevesebbnek, hanem kisebbnek fordít. A szék „kisebb” lett: ennek persze nincs sok értelme, és már ez is elég „rossz”, hiszen hogy lenne egy szék kisebb attól, hogy valaki már nem ül rajta? Az azonban még „rosszabb”, hogy a szék „kevesebb” lett, és Beckett éppen ezt a szót használja. Mondhatott volna valami teljes képtelenséget is, akár a szürrealisták szája íze szerint. A cél azonban nem a képtelenség, az újdonság, a meghökkentés, hanem annak az egyetlen szónak a megtalálása, amely épp alkalmatlanságában, oda nem illőségében feltárja a láttottak s a mondottak lényegét. A szék nem lesz kisebb, ha már nem ül rajta az,

akit szeretünk, ahogy mi sem leszünk mérhetően kisebbek, ha elhagy minket, akit szeretünk, de igenis kevesebbek leszünk, mert valaki útra vált belőlünk, eltűnt, kivált a térből, a létből s vele együtt talán belőlünk is. Amikor Beckett azt írja – és hogy megőrül ennek a rossz szónak! („Ah le beau seul mot!”) –, hogy a szék kevesebb lesz, akkor egy olyan tulajdonságot visz át a székre, amely nem lehet rá igaz, amely tapasztalati úton nem igazolható, s ezzel azt sugallja, hogy a szék kevesebbségének leírása valami más, a lét, a valóság vagy a lehetőség kevesebbségére utal; ezáltal lesz a leírás „jó” és „igaz”, precíz és megvilágító erejű, miközben látszólag semmi értelme nincs („rossz”), és a lehető legtávolabb van mindattól, amit általában precizitáson értünk. A magyar fordítás nem közvetíti kellőképpen ezt a már-már filológiai precizitású „rossz” szót, amire Beckett rátalál, hanem egész egyszerűen egy rossz, oda nem illő szóval ülteti át az eredetit: átadja képtelenségét, de nem tudja átadni precizitását; észreveszi a jelentés defigurációját, de nem veszi észre a defigurációban rejlő gondos és tudatos konfigurációt. Ez az inkább értelmezési, mint fordítási hiba talán abból fakad, hogy az 1989-ben kiadott magyar Beckett-válogatás elsősorban a szerző avantgárd vonásaira volt fogékony: Takács Ferenc utószavából legalábbis úgy tetszik, mintha Beckett művészete kimerülne a szavak leépítésében, felszámolásában, saját mesteriségének és igazságainak megkérdőjelezésében, végső tanulsága pedig az, hogy „az ember önmaga koholmánya, önmagát a nyelv révén a létre hazudó semmi”.⁶ A kilencvenes évek és az ezredforduló meghatározó nyugati Beckett-szakirodalma szintén hajlott és hajlik erre a destruktív értelmezésre,⁷ tökéletesen félreértve a Beckett egyik levelében (ezúttal, stílszerűen, nem angolul, nem franciául, hanem németül) „Literatur des Unworts”⁸-nak nevezett írói programot. Egyesek odáig mennek, hogy azt állítják, ha Beckett műve nem más, mint defiguráció, akkor a mindennapi valósághoz hasonlóan maga is végtelenül sokféleképpen értelmezhető, így aztán minden rá vonatkozó értelmezés maga is szükségképp defiguráció, vagyis az értelmezés kioltása.⁹ Beckett azonban, ahogy az említett példák is világossá teszik, igenis (félre)érthető és (félre)fordítható: van egy alak, egy jelentés, egy szándék, lenyűgöző szépség, ami a jelentéssejtelmek láttán keresésre sarkall, elszomorít, meghat, megrendít; van értelem, konfiguráció, ami nehezen megtalálható, nehezen közvetíthető, de könnyen elvéthető. Beckett nem a szavak, nem a jelentés, nem az értelem ellen lázad – ehhez szükségtelen lett volna a szavak végtelenül precíz, gondos válogatása, a mondatok költői sodra és váratlan lecövekelése, a szöveg ideges ritmusa, a látható és a láthatatlan varázslatos sejtelve, mindaz, amit a kései Beckett műveiben csodálunk –, hanem a magától értetődőnek látszó, bevett fordulatok, nagy szavak ellen, mert úgy véli, ha a megszokott beszéd- és gondolkodásmód nem közelebb visz a valósághoz, hanem csak eltávolít tőle, akkor a beszédben és gondolkodásban rejlő sikertörténet visszautasítása, vagyis a „rossz” szó, a „rosszul mondás” valódi esély a valóságra és az igazságra. Varázslatos kisprózájában, kései prózaverseiben azt figyelhetjük meg, miként épülhet a darabjaira töredezett nyelvből, az elvétett, hibás, kifejezésre alkalmatlan szavakból, ugyanezen szavakból, ugyanezen nyelvből, a tudatlansághoz, az inkompetenciához és az elvételhez való feltétlen „hűség”¹⁰ révén külön világ.

III.

Vladimir mondja a *Godot-ra várva* egyik jelenetében: „A levegőt betölti jajgatásunk. A szokás azonban hatékony hangfogó.” A szokás hatalma kezdettől fogva, így már a Proustról írt tanulmányban is központi témája volt Beckettnek: a Proust, amiről Frank Kermode joggal állította, hogy „ez a legjobb bevezetés – nem Proust, hanem – Beckett műveibe”,¹¹ az idő, a szokás és az emlékezet hármasságából indul ki. Ami az időt illeti, Beckett megkapó módon mutatja be, hogy az idő nem a múltból tart a jövő felé, mint szokásosan gondolnánk, hanem épp ellenkezőleg, ha egyáltalán halad, akkor a jövő felől halad a múlt felé: a jövőre vonatkozó elképzeléseinkről egyszerre észrevesszük, hogy múlttá váltak bennünk, anélkül, hogy megvalósultak volna. Maga alá temet bennünket az idő, s az ember, „az idő áldozata” nem tehet mást, mint paktumot köt a jelen idejű s folyton elmúló, elvesző, érinthetetlen és kiismerhetetlen világgal: ezt a „paktumot”, „kompromisszumot”, „szerződést”, „spanyolfalat” nevezi Beckett, Proust nyomán, szokásnak. A szokás garancia arra, hogy az ember elkerüli a valósággal való találkozást. Szerződés, melyet az individuum köt a valósággal, avégett, hogy ne kelljen megbirkóznia kiismerhetetlenségével. Paktum, melynek lényege az első mellé egy második természet kialakítása, mely „meggátolja, hogy az első megismerjük, és mely mentes az első kegyetlenkedéseitől és varázslataitól”,¹² „A szokás az egyén és környezete között vagy az egyén és önnön szerves különködései között létrejött kompromisszum, egy szürke sérthetatlenség garanciája, az egyén létezésének villámhárítója.”¹³ Az úgynevezett szándékos emlékezet a szokás uralma alatt áll. „A szándékos emlékezésnek (Proust ad nauseam ismétli) mint a felidézés eszközének semmi értelme, és olyan képet ad, mely éppoly távol van a valóságtól, akárcsak képzeletünk mítosza vagy a közvetlen érzékelés révén létrejött karikatúra.”¹⁴ Sem a szokásos értelemben vett emlékezés, sem a képzelet hatalma, sem a közvetlen érzékelés nem vezet el a valósághoz: mindhárom megismerési mód a szokás uralma alatt áll, így a valósággal nem megajándékoz bennünket, hanem valósággal megfoszt tőle. „A szokás teremtménye elfordul azoktól a tárgyaktól, amelyeket nem tud megfeleltetni intellektuális előítéleteinek, és melyek ellenállnak szintézisrendszere alaptételeinek, amiket a munkamegtakarítás elvei alapján a szokás szervezett rendszerré.”¹⁵ Beckett azt mondja: „A lélegzés szokás. Az élet szokás. Vagy helyesebben: az élet szokások sorozata, mivel az egyén egyének sorozata.” „The individual is a succession of individuals” – ez döntő belátás Beckett számára (együtt a creatio continuával, a mindig újratemtődő világok sokaságával¹⁶), amit a Proustnak szentelt tanulmány későbbi részeiben is megismétel, például az Albertine-szerelem elemzése kapcsán: „Hogy megvigasztalódjam, nem egy, hanem számtalan Albertine-t kellene elfelejtenem” – idézi Proustot, majd így folytatja: – És nemcsak -neki-, hanem énjei megszámlálhatatlan sokaságának kellene felejtetni.”¹⁷ Az ember, védekezésből, szeretne „valaki” lenni a társadalomban, ezért választ magának egy ént, egy maszkot, és nem utolsósorban egy történetet, amit sikerre akar vinni. Olyan ez, mint Platónnál, Ér mítoszában, ahol a lelkek sorsot választanak a túlvilágon, s

magát a választást elfelejtik evilági életük során. Vagy mint Krisztus, aki istensége maszkjául az „emberséget” választotta: a személyiség, a „persona” nem más, mint álarc, melyben eltakarom magam, hogy láthatóvá váljak. Igent mondok egyik önmagamra, egészen beleélem magam a szerepembe, sikerre ítélem magam. Proust – és nem utolsósorban Beckett – művészete ezen a ponton kezdődik, ideje az elbizonytalanodás pillanata, melynek megfelelően az ember elég bátor vagy elég elesett ahhoz, hogy eltávolodva a bevett gondolkodás- és beszédformáktól, társadalmi szerepektől és szokásoktól kiszolgáltatassa magát a valóságnak. A Proust szerint ennek két alapvető módja van: a szenvedés és az önkéntelen emlékezés (mindkettő a művészet alapja, forrása, közege). „Mikor a tárgyat mint egyedit és páratlant s nem pusztán egy nagyobb csoport tagját szemléljük, mikor minden általános fogalomtól és egyetlen, a józan ész által meghatározott októl függetlennek tekintjük, s amikor az a tárgy a tudatlanság fényében elszigeteltnek és megmagyarázhatatlannak tetszik, akkor – sőt csak akkor – varázslat forrása lehet.”¹⁸ A szenvedés leginkább nemtörődömségből vagy tehetetlenségből képes maga mögött hagyni a szokás hatalmát: ezáltal tud „ablakot nyitni a valóságra”, és lesz „a művészi élmény elsődleges állapota”.¹⁹ Beckett emellett még az önkéntelen emlékezést említi: „szigorúan véve csak arra emlékezhetünk, amit a lehető legnagyobb figyelmetlenségünk regisztrált és halmozott fel létezésünk végső és megközelíthetetlen kazamatájában”, és amihez a Szokásnak „nincs kulcsa”.²⁰ Az önkéntelen emlékezet „lángjai elemésztik a szokást és annak minden művét, s fényességében feltárul az, ami a tapasztalás álvalóságában soha nem volt képes és soha nem fog megmutatkozni – a való”.²¹

IV.

A Proustban kifejtett esztétikai program és bölcséleti meggyőződés alapvető motívuma Beckett szépirodalmi műveinek. Hősei a társadalom vagy az élet pere-mére szorult nők vagy férfiak, akik a kisémmizettség és a szerencsétlenség olyan fokára jutottak, hogy nem kell és nem is tudnának már törődni a szokások világával, a látszatokkal: életük többé nem kint, hanem bent zajlik, abban a különböző énjek által kreált hangzavarban vagy szimfóniában, mely a fejükben zeng, és ami miatt a világ történései, csakúgy, mint saját gondolataik vagy akár testrészeik, mérhetetlen messze kerülnek tőlük. Ahogy a *Malone meghal*-ban olvassuk: „Már igazán messze van tőlem a lábam, sokkal messzebb, mint a többi testrészem, mármint a fejemtől, mert ott húztam meg magam, a fejemben, nem tévedés, a lábam mintha mérföldekre lenne, és azt hiszem, legalább egy hónapig tartana, ha magamhoz akarnám húzni, hogy megmossam, mondjuk, attól a pillanattól kezdve egy hónapig, amikor egyáltalán megtalálom.”²² Az önmagamnak nevezett és tudott éntől – és ezáltal a nyelvi és társadalmi szokásoktól – való teremtő eltávolodás kísérlete a Beckett írói testamentumának számító *Nobow on* című trilógia első szövegében is meghatározó szerepet kap: a *Társaság* az önkéntelen emlékezetnek, az önkéntelen és akaratlan belső szólalomoknak való ki-

szolgáltatottság kezdő pillanatában indul útjára, és az elbizonytalanodás végpontján fejeződik be. Valaki fekszik a sötétben, és egy váratlan pillanatban rátörnek emlékei, látomásai. Egyszerre áthatja az a benne élő teljesség, amivel szemben teljességgel védtelen, s amit csak a szokás hatalma révén tudott elrejtteni önmaga elől (ami elől csak a szokás hatalma révén tudott elrejtőzni). Hangok szólítják, melyeket nem ő irányít, hanem róla s hozzá szólnak, őt kérdezik. „Ki kérdez, Kinek a hangja kérdezi ezt? És válaszol, Azé, bárki legyen is az, aki ki-gondolja ezt az egészet. Aki ebben a sötétben vagy egy másik sötétben meg-teremti magát. Hogy társaság legyen. Ki kérdez végül, Ki kérdez? És végül ki válaszol, úgy, mint az előbb? Sehol nem találom. Sehol nem kereshetem. A leg-végű elgondolhatatlan. Megnevezhetetlen. Az utolsó személy. Én.”²³ Az „én” – ez az oly vonakodva kimondott „én” – megsokszorozódik, feltűnik a benne élő egyének sokasága, megszólítóból megszólítottá, látóból látottá válik, én-ből te-vé („Krisztus halála napján láttad meg a napvilágot”; „Állsz a magas ugródeszka végén. Magasan a tenger fölött. A vízben apád feléd fordított arca. Felfelé terád.” „Egyedül vagy a kertben. Anyád a konyhában készülődik. Mrs. Coote-ot hívta uzsonnára”) és persze ő-vé, azzá a másikká, aki talán mélységesebben áthatotta, átjárta életét és individualitását, mint az, akit eddig énné nevezett, s akit a *Társaságban* elsősorban, de nem kizárólag az apa alakja testesít meg.²⁴ Az apa meg-idézett alakja alkotja a dermesztő, visszavonhatatlan magára maradás forrását és kiindulópontját: „Apád árnyéka nincs már veled. Rég otthagytott. Nem hallod már lépteit neszét. Nem hallva, nem látva mély utadon. Nap mint nap. Egyazon úton. Mintha többé már nem volna másik. Neked többé nincs már másik.” Az írás vagy a hallás, a hallgatás folyamán az énné nevezett egyén mintha lehetőséget kapna arra, hogy túllépjen az időbeli lét, az élet és a halál szokásos szembeállításán, kiegészüljön azzá, aki volt vagy lehetett volna, akit szerettek vagy szerethettek volna, s aki szeretett vagy szerethetett volna: így válik eggyé azokkal az énekkel és emberekkel, élőkkel és holtakkal, akiket megidéz – anélkül azonban, hogy akár egyetlen pillanatra „mi” lenne belőlük: „Mert az első személyű egyes és a fortiori többes számú személyes névmásnak sosem volt helye a szókészletedben.” A „mi” használata, talán az is csak egy rossz szokás, illúzió, védekezés, hogy feledjük feloldhatatlan magányunkat. Ha az „én” oly bizonytalan, hogy maga sem tudja, őt szólítják-e a sötétben a hangok, s ha igen, ki az, aki szólítja őt, akkor a „mi” valószínű elbizakodottság volna, szinte lehetetlen egység, eleve elvesztett vonatkozás, melyhez sohasem érhet fel a valóság, melyre ritkán, talán sosem méltó az „én”, s melynek kimondása talán vállalhatatlan felelősséggel jár; pedig néha milyen jólesik kimondani. Beckett azonban nem mondja ki, egyszer sem használja a „mi” szócskát ebben az írásban, csak a mű kulcsszavában, címében utal rá: társaság, egység, sokaság, aki én vagyok, s aki belső világomban egy vagyok, egy szeretnék lenni azokkal, akik felsejlenek emlékezetemben, akiket ismertem, szerettem, szerethettem (volna). A lezárás az önmagamba való visszatérés, az önmagamra találás, a realitás sivatagi élménye. „Míg végül hallod, ahogy a szavak véget érnek. Minden egyes semmitmondó szóval egy kicsit közelebb a véghez. És ez a mese. A mese, hogy valaki veled a sötétben. A mese, hogy vala-

ki mesél veled a sötétben. És mennyivel jobb a végén, a vajúdás abbamarad és csönd. Te pedig úgy, mint mindig. Egyedül." Aki ebben a műben a szubjektum halálát vagy az én, a tudat és a nyelv defigurációját, destrukcióját látja csak – vannak, akiknek mindenről és mindenkiről ugyanaz jut az eszébe –, az alighanem egyetlen sorát sem olvasta, vagy nem ismeri önmagát.

V.

Az idő folyásáról alkotott elképzelésünk: szokás. Az „én”, a „mi”: bevett fordulatunk, melyeket anélkül használunk, hogy valóságos tartalmukról akár csak egy pillanatra is elgondolkodnánk. És az ő? A valóság, megszokott látás-, beszéd- vagy akár érintésmódjaink ködén túl, elérhető-e egyáltalán? Ha a *Társaság* – Beckett kedves szerzője, Schopenhauer szavaival – a „principium individuationis átkának”²⁵ felismeréséből fakadó komplex öntapasztalatból született, nem utolsósorban a születés, a gyerekkor és az apa emlékének felidézése által, a trilógiában szereplő második írás, a *Rosszul látom rosszul mondom* a kimondott s a meglátott tárgy komplexitását próbálja meg a maga eszközeivel rekonstruálni, felépíteni: nem az „én”, hanem az „ő”, talán mindenekelőtt az anya regénye, azon túl pedig, ahogy erre már R. Cohn felhívta a figyelmet,²⁶ minden olyan tárgy és fogalomé, amit a francia nyelv nőneműként észlel, az ajtóé, a holdé, a Vénuszé, a sírkőé, a széke, a kézé, az éjszakáé és nem utolsósorban a halálé; kaleidoszkópszerű leírása egy külső valóságnak, az „ő” elérhetetlen messzeségének. Akár egy filmhez írt forgatókönyv: tele van olyan jellegű utalásokkal, mint „de gyorsan, ragadjuk meg ott a képet, ahol a legjobban megragadható”; „most közelképet róla. S a józan ésszel dacolva előtérben a szeg. Ezt a képet sokáig. Hirtelen elhomályosul.” Ám Beckett csak azért él a filmes forgatókönyvek egy-egy elemével, hogy kifigurázza a valóság filmszerű látásmódját. Úgy tesz, mintha filmet forgatna, csakhogy ennek a színekkel tudatosan nem dolgozó, fekete-fehér „filmnek” nincs tevékeny s önmegvalósító „hőse”, nincs története, mely apránként jelentést nyer, sorssá alakul: egyetlen témája a haldokló öregasszony, a csönd, a kietlenség, a magány, az utolsó mozdulatok, imák, emlékek, maga a halál, különös vágásokban és beállításokban, melyekből semmiféle egységes elbeszélés nem bontakozik ki, csak egy gyöngéden megrajzolt képek sorozatából álló csodálatos mozaik az élet semmiségéről és mindenségéről. Látom, hogy valaki elhúzza a függönyt, és kinéz az ablakon. Látom, hogy látja a kelő Vénuszt. Látom, hogy letérdel, és összekulcsolja a kezét. Látom, hogy csukott szemmel fekszik a sötétben, majd kinyitja a szemét. Látás, amit nem a szem végez el; a valóság felkutatása a szemek látásán túl, a látható s a hagyományosan másík, láthatatlan valóságon is túl. Egy harmadik tartomány, melyhez egyedül a „rosszul látásnak” és a „rosszul mondásnak”, az elvétéshez való teremtet „hűségnek” van kulcsa: ezt segíti elő a folyamatos elbeszélés folyamatos megszakítása, a látomással és szimbólumokkal kevert valóságábrázolás, az ismétlés, az elmélázás, a bizonytalanság, az önmagát a valóságnak megfelelően pillanatról pillanatra újra-

teremtő dikció. Fogalmunk sincs, ki beszél, és ki az, akiről beszél. A felidézés, a mondatok, a szavak szelíd áramlásából következtethetünk csak a látomásban, a beszédben a szeretet erejére. A szék már említett „kevesebbségéből”. A halálra készülő asszony körül élő tárgyak magányából: „A cipőgombol finoman rezeg a szegen, mintha mi sem történne. A székből, a fekete függöny előtt, árad a magány. Mintha egy hozzá illő asztalra vágyna. A sarokban, kicsit odébb, egy antik láda tűnik elő. Az is magányos.” A báránnyól, mely szelíden követi a sírhoz kijáró asszonyt, és a tizenkét távolodó és közeledő, felsejlő és tovatűnő emberi alakból, „tanítványból”, aminek köszönhetően egyfajta női Krisztus, női messiás alakja bontakozik ki előttünk a látszólag banális, mindennapi történet egy mellékes szalaként. Beckett kezdetről kezdetre halad, mint a misztikusok. A kezdet erejében bízunk, mert a konklúziót csalásnak tartja. A *Rosszul látom rosszul mondom* „konklúziója” mégis megrendítő. „Búcsú a búcsútól. Majd teljes sötétség, csodás, halk lélekharang, a megérkezés kezdete. Az első utolsó pillanat. Már ha marad elég idő arra, hogy mindent felemésszen. Falánkságában minden pillanatban valami mást. Az eget, a földet és az egész pereputtyot. A döghúsból emlékeztető sem marad. Megnyalja a szája szélét és basta. Nem. Még egy pillanat. Egyetlenegy. Belélegezni az űrt. Megismerni a boldogságot.” Mi történik itt? A halálra készülő emberi alak megfigyelése átvált a haldoklás, majd a halál megfigyelésébe, a nőnemű haldokló átváltozik a nőnemű halállá, azonosul a halál alakjával, aki felfalja a meghaltot s vele együtt egész világát. A megfigyelő oly mértékben azonosul a megfigyelttel, szeretete (művészete) révén, hogy már-már a saját halálát írja le, a saját halálát figyeli a művész és az ember olthatatlan kíváncsiságával, miközben mondata egyszerre – a magyar fordító számára észrevétlenül² – alanyt és megfigyelőt vált: a látottal azonosuló látó, megfigyelő, leíró maga is látottá válik, a halál fél szemmel figyeli őt, miközben magába falja az étellel végző, a halálban boldogan feloldódó asszony egész világát. Elképesztő, hogy Beckett meddig megy el, meddig akar látni, meddig követi nyomon az életet, a halált: a haldoklót s a halált figyelő halandó a legeslegutolsó pillanatig „szemmel követi” az „eseményeket”, a legutolsó pillanatig, melyben a halál bevégzi munkáját, s csak annyit időt hagy annak, akit elragad, egyetlen pillanatot, hogy magába szippantsa az űrt, és erőt vegyen rajta a megmagyarázhatatlan boldogság. Még hogy nincs története Beckett kései prózájának! Még hogy „műveiben a szó az egyedüli dramatis persona”!²⁸ Nem a halál, a halálra való felkészülés az igazi történet? Nem homályosul el ehhez a történethez képest minden más, amit mi életünk legfőbb történéseinek tartunk? Nem erről mormolunk, susogunk, suttogunk lelkünk mélyén egész életünkben, ugyanúgy, ahogy – Estragon és Vladimir csodálatos dialógusa szerint – a halottak is még az életről susognak, mormolnak, zajonganak: „Mit mondanak? Az életükről beszélnek. Hát nem elég, hogy éltek? Beszélniük kell róla. Hát nem elég, hogy meghaltak? Nem, nem elég.” Beckett műveinek azért nincs a szokásos értelemben vett története, mert itt „nem elég” az individuum kis élete, sikerei, bukásai, szerelmei, csalásai: a történet más dimenzióban zajlik, mely a rá figyelőt valósággal beszippantja, elnémítja, megrendíti, életét, gondolkodását, mindennapjait egyszerre teszi varázslatossá, kiismer-

hetetlenné, reménytelenné és titokzatossá. Amit Proustról mond, saját „hőseire” is igaz: „Proust alakjai ennek a lehangoló állapotnak és körülménynek: az időnek az áldozata; áldozatok, akárcsak az alacsonyabb rendű szervezetek, melyek pusztán két dimenziót ismernek, s aztán egyszer csak szembetalálják magukat a magasság misztériumával: áldozatok és börtönlakók.”²⁹

VI.

A trilógia záró darabja, a *Worstward ho* látszólag a teljes szétesés, a darabokra töredezés műve. A hagyományos értelemben se regénynek, se kisregénynek, se novellának nem nevezhető prózai alkotás mondatai gyakran egy-egy szóból állnak, „története” nincs, belső összefüggések szinte csak nyelvi szinten fedezhetők fel. A főneveket igeként, az igéket főnévként, a határozószókat melléknévként használó, az alliteráció és a gondolatrítmus alakzatára épülő műben szereplő szavak sokszor szándékosan többértelműek, jelentésük a kontextusból sem dönthető el végérvényesen, amiből egyenesen következik, hogy a töredékes, minimalista, repetitív szöveget még az anyanyelvű olvasónak is nehéz értelmezni; nem csoda, hogy Colin Greenlaw szükségesnek tartotta átírni vagy inkább „lefordítani” a Beckett által angolul írt szöveget angolra. Ami a *Worstward ho* „történetét” illeti, az nem sok, ha lehet, még kevesebb, mint a *Társaságé* vagy a *Rosszul látom rosszul mondomé*. Valaki arról beszél, hogy beszél, a beszéd lehetetlenségéről beszél, szavakkal, mondatokkal, melyek valósággal maguk alá temetik a nyelvet. A szótöredékek, önmagukat megkérdőjelező kijelentések, mondatok között egyszerre feltűnik egy férfi egy kislíúval, kézen fogva – és velük együtt Beckett varázslatos költészete. „The child hand raised to reach the holding hand. Hold the old holding hand. Hold and be held.” „A gyermek kéz felemelve hogy elérje a kezét. Fogja az öreg kezét aki fogja az ő kezét. Fogni és fogva lenni.” Mellettük, kicsit távolabb, egy hajlott hátú idős asszony, „akár egy megdőlt sírkő valakinek a sírja felett, melyen olvashatatlaná vált a név és a met-től a meddig”. Mintha az író gyerekkora sejlene fel a nyelvnek, a gondolkodásnak, a látásnak és a kimondásnak már csak a lehetőségét is tagadó mondatok között: apa, anya, szülők, nagyszülők, egy emlék, egy fénykép, álom vagy valóság. Regény ez, történet ez egyáltalán? Nem inkább ürügy csupán arra, hogy – mint Carla Locatelli írja – testet ölthessen általa a *Worstward ho* „valódi narratívája, az értelemképződés folyamata”? Nem véletlen, hogy az értelmezők inkább a szótöredékeket ízelgetik, megpróbálják kihámozni sorról sorra értelműket vagy inkább az értelem lebontásának folyamatát: nem tudnak és nem is nagyon akarnak mit kezdeni a *Worstward ho* „történetével”, „látomásával”, „emléképével”, mert nem tartják lényegesnek, nem ezt tartják lényegesnek. Pedig a kézfogás jelene, mely úgy emelkedik ki a szó- és mondatörmelékek közül, akár egy csoda, egy jelenés, egy varázslat, és amely az elesettség, a ráutaltság, a legalapvetőbb és legbanálisabb bizonyosság iránti igényt fejezi ki, Beckett korábbi műveiből is ismerős lehet. Felidézhetjük a *Semmi-szövegeket* („Igen, én

voltam az apám és én voltam a fiam, kérdezgettem magam, és erőmhöz képest válaszoltam, mentünk együtt, kéz a kézben, csöndesen, világainkba merülve, két egymásba feledkezett kéz³⁰⁾, a *Nyugtatót* („Semmi. Aztán egy kislány tűnt fel, mögötte valami férfi, a kislány kezét fogva, mindketten a falhoz tapadtak³¹⁾), az *Elég* című novellát („Kétrét görnyedve fejünket összeérintve csendben kéz a kézben. Míg fölöttünk gyors egymásutánban szálltak a percek³²⁾”) vagy akár a *Társaság* egy részletét: „Kisfiú fogod anyád kezét kijöttök Connolly boltjából. Jobbra fordultok s szótlanul elindultok az országúton dél felé. Haladtok kéz a kézben szótlanul a langyos csendes nyári levegőben.”³³⁾ Különböző írások, melyekben két ember, szerelmesek, testvérek, szülők és gyerekek, ismeretlenek, egymásba kapaszkodva, egymásra támaszkodva állnak, baktatnak, megállnak, tovatűnnek. Mint a zsoltárosnál: „De én mindig veled leszek, mert te fogod a jobb kezemet.” (Zsolt 73,23) Ezeket a szövegeket írja újra és foglalja össze a *Worward ho* idézett részlete: „Kéz a kézben együtt róják az utat. Szabad kezükben semmi. Üres szabad kezek. A gyermek kéz felemelve hogy elérje a kezét. Fogja az öreg kezét aki fogja az ő kezét. Fogni és fogva lenni.” Megrendítő találkozások és megrendítő pillanatnyi bizonyosságok a teljes széttöredezethez, bizonytalanság, önismétlő, önmagához visszatérő mondatok, egy önmagát szavaló, mondó, megkérdőjelező, leépítő nyelv közepette. Valóban lényegi elemeire bomlik a nyelv, mellőzve minden absztrakciót, de egyúttal lényegi elemeire bomlik a valóság is: a kettő nem választható el egymástól. Beckett emberfeletti kísérletet tesz arra, hogy felidézzen vagy meglásson, fel tudjon vagy fel merjen idézni, meg tudjon vagy meg merjen látni, ki tudjon mondani a beidegzett gondolatformákon, a megszokott látás- és beszédmódokon túl valamit az élet elemi valóságából. Valaki kézen fog valakit. Valaki sír. Valaki szenved. Valaki letérdel és imádkozik. Valaki feltűnik és valaki meghal. Kései írásai azt tükrözik, milyen lenne, ha varázslatos életünk minden egyes pillanatában arra törekednénk, hogy magunk mögött hagyjuk bevett fordulatainkat éppúgy, mint szokásos ketyeinket, gúnyos megjegyzéseinket és megállíthatatlannak tűnő belső monológjainkat magunkban a világ, a valóság, önmagunk és mások ellen; miként kellene keresztülverekednünk magunkat szóról szóra, mondatról mondatra a nyelv és gondolkodásunk romhalmazain a nem nagybetűs életig, a *Proust* szavaival a „valóig”, a „varázslatig”. Történik-e ezen túl bármi is velünk? Van-e ennél nagyobb misztérium?

VII.

Ügyes és találó volt John Updike stílusgyakorlata,³⁴⁾ aki művészi kritikaként és válaszként a *Comment c'est* (angolul: *How it is*) című besorolhatatlan írásra, mely mintegy megelőlegezte Beckett kései prózájának stílusát, valósággal kifigurázta ezt a repetitív, önmagát folyton megkérdőjelező, önmagát minduntalan kioltó prózaművészetet, és a paródia végére odabiggyesztette: „Sorry, but that is how it is” („Bocs, de tényleg ilyen”; utalás a regény angol címére). Az is nehezen vitatható azonban, amit a francia kritikus, Jean Pouillon jegyzett meg már a *Molloy*

kapcsán: „Érthető, ha ez a könyv érdektelennek tűnt azok számára, akik elmondhatják magukról, hogy soha, egyetlen pillanatra sem érezték magukat sem elvesztettnek, sem bolondnak.”³⁵ Nem szoktuk meg ezeket a „hősöket”, nem szoktuk meg ezeket a mondatokat, s még kevésbé e prózai írásokat, melyeknek semmilyen értékelhető történetük nincs. Mit kezdünk velük? Mit kezdhetnénk velük? Olyannyira hozzászoktunk a „jóhoz”, a frappáns történetekhez, a nagy szavakhoz az irodalomban, a gondolkodásban és az életben egyaránt, hogy alig ismerjük fel magunkat Beckett alakjaiban: menthetetlenül idegennek érezzük ezeket az írásokat, és automatikusan óvjuk beidegződött szokásainkat, rögeszméinket magunkról, a világról, a könyvekről, a mondatokról. Beckett tisztában van ezzel, épp ezért ilyen könnyörtelen és hajthatatlan. Nincs nagy történet, nincsenek nagy szavak, hiányzik a megnyugtató és a folytonosságot, a sikert biztosító „és”, „tehát”, „mivel”: le kell mondani az élet, a gondolkodás sikertörténeté alakításáról, le kell mondani a csalásról. Beckett egész életében ennek a sikertörténetnek a végére akar pontot tenni; és elsősorban nem filozófusként tett pontot a végére, hanem íróként. Elkezdek egy mondatot, és szépen befejezem? „Semmit nem jegyeztem meg, egy szót sem, egy hangot sem, vagy olyan kevés szót, olyan kevés hangot, hogy... hogy mi... hogy semmi, ez a mondat épp elég hosszú lett.”³⁶ Végiggondolom a magam gondolatait? „Ha elgondolom, nem, ez nem lesz jó, ha jönnek, akik ismertek engem, talán ismernek még most is, látásból persze, vagy szagról, ha ezt elgondolom, olyan, mintha, ugyan, nem tudom, belé se kellett volna kezdenem.”³⁷ Kifejtem, amire gondolok? „Nem, képtelen vagyok elmondani. Vagyis hát elmondhatnám, de nem mondom, igen, mi sem volna könnyebb, mint elmondani, csak nem volna igaz.”³⁸ Tetszelgek önmagam előtt azzal, hogy ura vagyok tetteimnek és szavaimnak? „De csendben vagyok, megesik néha, nem, soha, egyetlen másodpercre sem. Sírni is megszakítás nélkül sírok. Szavak és könnyek szakadatlan áradata... Ha így a szünetek hosszabbodnának a szavak közt, mondatok közt, szótagok közt, könnyek közt, összekeverem őket, a szavakat és a könnyeket, a szavaim a könnyeim, a szemem a szám.”³⁹ A kései prózai alkotások, különösen a *Worstward ho* ezt a folyamatot folytatják és mintegy tetőzik be a nyelv tudatos megkérdőjelezése, már-már felszámolása révén, hogy láthatóvá tegyék, bevallhassák az elesettség, a kiszolgáltatottság, a szomorúság, a kétségbeesés, a szenvedés alapvető emberi élményeit, amit minden erőnkkel igyekszünk távol tartani, elrejtteni önmagunk elől. Az ember kilátástalansága, vagyis a mindennapi élet sikerei elsősorban nem abból fakadnak-e, hogy a megszokott történetek, jelentések, nyelvhasználatok, értelmek, gesztusok és főleg alapvető félreértések uralják az életét, ami mások szemében sikeres és megbecsült állampolgárrá avatja ugyan, valójában azonban valósággal ellehetetleníti egész belső életét, és lehetetlenné teszi, hogy valamennyire is közel kerüljön önmagához, saját – és a mások – életéhez? Szokásainknak, sikereinknek köszönhetjük, ha a valóság majd kiszúrja a szemünket, és mégis oly távol van tőlünk, mintha száz és száz kilométerre lenne, egy messzi táj, melyet nem sikerül megpillantanunk, hiába meresztgetjük a szemünket. Beckettnek nem voltak túl nagy illúziói e távolság legyőzését illetően. A *Proust*-ban azonban nem véletlenül

jegyezte meg: „Így hát rövid ideig tartó örökkévalóságának izgalmaiban, kiemelkedve az idő, a megszokás, a szenvedély és az értelem sötétségéből, megérti a művészet szükségességét. Mert egyedül a művészet ragyogásának fényében lehet megfejtetni azt a zavarba ejtő önkívületet, melyet egy felhő, egy háromszög, egy templomtorony, egy virág, egy kavics kifürkészhetetlen felszínének láttán érzett, amikor is az anyagba börtönzött misztérium, lényeg, idea révén jóság költözik a maga tisztátalansága kagylójában arra haladó lelkébe, ami elvezeti őt, ha más nem, mint Dante éneke a „síket s vak lényeket” egy testetlen szépséghez: „Ponete mente *almen* com'io son bella.”⁴⁰ A *Nobow on* kötet három bámulatos írása a művészet ragyogásának fényében mutatja be azt a zavarba ejtő önkívületet, amit egy felhő, egy virág, egy ölelés, egy kézfogás, a magány, a meghalás, a szeretet gesztusai láttán érezhetnénk, ha előre gyártott filozófiánk és bevett szokásaink nem tennének bennünket eleve vakká a valóság és az élet iránt. A szépség, a művészet a valóságnak ez a szinte lehetetlen, pillanatnyi közelsége, epifániája, melynek köszönhetően – mielőtt a szokás hatalma újra lezárná szemünket – egyszerre mintha látnánk, mintha élnénk, mintha élni kezdenénk. „Egy pillanatot. Egyetlenegy. Belélegezni az űrt. Megismerni a boldogságot.”

JEGYZETEK

¹ E. Grossman: *La défiguration*. Artaud, Beckett, Michaud, Les Éditions de Minuit, Paris, 2004, 74.

² S. Beckett: *Nobow on*. Calder Publications, London, 1989. A második szöveget Beckett franciául írta, s maga fordította le angolra (francia kiadás: *Mal vu mal dit*. Éd. de Minuit, Paris, 1981). A magyar fordításhoz lásd az *Előre vaknyugatnak. Válogatott kisprózák* (a továbbiakban: EV) három utolsó írását (*Társaság, Rosszul látom rosszul mondom, Előre vaknyugatnak*), Európa, Budapest, 1989.

³ EV, 295.

⁴ EV, 356. (Tellér Gyula fordítása)

⁵ Az Edith Fournier által elkészített francia fordítás ebben az esetben „jóval” pontosabb, mert megtalálja azokat a francia kifejezéseket, melyekben a jót kifejező francia szó anélkül fordul elő, hogy kifejezetten az etikai vagy más értelemben vett jóságra utalna. „Rater plus mal encore. Encore plus mal encore. Jusqu'à être dégouté pour de bon. Vomir pour de bon. Partir pour de bon. Là où ni l'un ni l'autre pour de bon. Une bonne fois pour toutes pour de bon.” Vö. *Cap au pire*. Éditions de Minuit, Paris, 1991, 9.

⁶ EV, 391.

⁷ Lásd Carla Locatelli egyébként figyelemre méltó könyvét: *Unwording the Word. Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*. University of Pennsylvania Press, 1990, ill. E. Brater: *The Drama in the Text. Beckett's Late Fiction*. Oxford University Press, 1994 és B. Clément – F. Noudelmann: *Samuel Beckett*. Paris, 2006.

⁸ S. Beckett: *Disjecta*, John Calder, London, 1983, 54.

⁹ E. Grossman: *La défiguration*, i. m. 80.

¹⁰ „Művésznél lenni annyi, mint elvéteni vagy elbukni, úgy, ahogy senki más nem mer elbukni. A művész világa a bukás. A bukásnak való alávetettségéből, a bukáshoz való hűségéből kell kialakítani egy új lehetőséget, a kapcsolatteremtés új módját, a kifejezés olyan formáját, mely saját lehetetlenségéből és saját szükségességéből épül fel.” S. Beckett: *Proust, Three Dialogues*. London, John Calder, 1965, 125.

¹¹ Vö. L. Graver – R. Federmann: *Samuel Beckett. The Critical Heritage*. London, 1979, 198.

¹² S. Beckett: *Proust*. Európa, Budapest, 18. A könyvet Osztovíts Levente fordításában idézem, de a fordítást az eredeti nyomán (*Proust, Three Dialogues*. London, John Calder, 1965) helyenként módosítottam. A módosításokat külön nem jelzem.