

A Molloy, Malone meghal és A Megnevezhetetlen ön-megsokszorozó elbeszélői

Samuel Beckett fiatalkori regényében, *A meglehetősen jó nőkről álmodomban*, kijelenti: „Olvasóm élménye a mondatok között születik meg a csendben, a szünetekből, nem a közlemény szavaitól.” Az esztétikai szándék illetően megfogalmazását Beckett egyéb műveihez is alkalmazhatjuk, többféle módon. Beckett a lehető legnyilvánvalóbban vetíti előre Wolfgang Iser, Stanley Fish és mások a fiktív szöveg befogadására vonatkozó elméleteit, sok évvel ez utóbbiak születése előtt. Beckett „intervallumai” „hézagoknak” felelnek meg, amelyek Iser szerint nem csupán mondatokat, bekezdéseket és fejezeteket választanak el egymástól, hanem az olvasó elvárásait is az események szerzői bemutatásától. Bárki, aki akár csak egyetlen Beckett-regényt olvasott is, valószínűleg egyetért abban, hogy a szerző mintha szándékosan hozna létre sokféle intervallumot, amelyeket még a legvájtfülűbb olvasó sem tud mind kitölteni. Ez lehet az oka annak, hogy a trilógia (*Molloy*, *Malone meghal*, *A Megnevezhetetlen*) a modern irodalom egyik legnehezebb, egyszersmind legígéretesebb műve. Az olvasónak nem csupán a különféle elbeszélő hangok fergeteges komikus szólamait kell összekapcsolnia, hanem át kell hidalnia az egymástól elválasztott többszólamú szövegegységek tágabb „intervallumait” is.

Olybá tűnik, Beckett trilógiája strukturális szempontból példa nélküli az irodalom történetében. Bizonyos mértékig így is van. De ha valamelyest meg akarjuk könnyíteni e három regény megértését, összehasonlíthatjuk őket egyéb, konvencionálisabb, több szereplő által tudatosan elbeszéltek fik-

Samuel Beckett trilógiája (Molloy, Malone meghal, A Megnevezhetetlen) negyed százada jelent meg magyarul (Magvető, VK. 1987). Erre az alkalomra fordítottam a fenti amerikai elemző tanulmányt e prózai műről. A trilógia második kiadása a Samuel Beckett centenáriuma jelent meg 2006-ban, az Európa Kiadónál.

ciókkal. E közelítés megköveteli, hogy a trilógiát egynél több hang által elbeszélte folytonos fikciónak tekintsük. De azt is beláthatjuk, hogy mindhárom regény a maga módján elbeszélők „kórusának” terméke.

Ebben az esszében mindvégig különféle többszólamú fikciókra hivatkozom, amelyek megelőzték Beckett művét: James Hogg *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, Brontë *Üvöltő szelek*, Dickens *Bleak House* és Faulkner *Fiam, Absalom!* E munkákat választom összehasonlításul, mivel ezeket Beckett trilógiájához hasonlóan (de például Joyce *Ulysses*ével ellentétben) szereplők kórusai beszélnek el az olvasó vagy hallgató közönséggel szembeni felelősségük tudatában. Általában elmondhatjuk, hogy ez a tudatosság különösen a modern fikciókban éleződik ki, amelyekben az elbeszélő szereplők mind igyekeznek kitalálni, fölfedezni a központi hősökre vonatkozó igazságot. Faulkner regényének végén Quentin Compson és Shreve McCannon megkapják azt a szabadságot, amely a legtöbb XIX. századi regényben általában a regényíró előjoga: joguk van a képzelőerőhöz és a fanyar iróniához, olvashatnak a többi szereplő lelkében, sőt kitalálhatnak egy nem-elbeszélő szereplőt is, az ügyvédet, aki szerintük hozzájárul Sutpen bukásához.

Hasonló, ám még tágasabb szabadság engedélyezett Beckett elbeszélőinek, akik az általam vizsgált módon föltalálják, majd ismételten föltalálják *önmagukat* változatos elbeszéléseik során. Stephen M. Ross nemrég közölt cikkében számunkra fontos különbséget vázol föl: „Mimetikus hangnak” nevezi a mű beszéde azon megkülönböztetett vonásai összességét, amelyek az olvasót arra ösztönzik, hogy tekintse a mű teljes diskurzusa bizonyos egyedi részét az elképzelt szereplő (jellem, elbeszélő, szerző) megnyilvánulásának. A „textuális hang” viszont „a fizikai (physical – sic!) szöveg elemeinek összhátása, eredője” arra sarkallja az olvasót, hogy „a nyomtatott szöveget tekintse a jelentés forrásának” („Voice in Narrative Texts: The Example of *As I Lay Dying*”). Molloy és társai textuális hangként komikus módon képtelenek a normális párbeszédre: „És talán éppen ez az egyik oka annak, hogy ilyen szófukar voltam”, magyarázza Molloy, „mármint hogy nem csak azt voltam képtelen megérteni, amit nekem mondanak, hanem azt is, amit én mondok nekik”. Beckett szereplői azért képtelenek a párbeszédre, mert kizárólag írott, nyomtatott szavakból építik föl *önmagukat*. Egyéb formában nem léteznek. Míg a korábbi többszólamú regényeket mimetikus hangok beszélnek el, amelyek történeteket mondanak egymásnak, egymásról, Beckett textuális hangjai viszont *önmagukat* és egymást magányosan elbeszélte történeteikkel alkotják meg.

Molloy és társai ironikus módon még kevésbé emlékeznek egymásra, mint például Quentin és Shreve a kifürkészhetetlen Thomas Sutpenre.

„Igazság szerint nem tudok valami sokat”, vallja meg Molloy. Beckett eképp mélyíti el a legtöbb többszólamú (choral) elbeszélés ismeretelméleti dilemmáját. Ugyanakkor viszont földidézi a szolipszizmus kísértetét, amelyet a korábbi szerzők, akiknek szereplői kijavíthatják, kiegészíthetik egymás benyomásait, kerülnek. Mert Beckettnek „az egyedi az egyediek sora; mivel a világ az egyedi tudat kivetülése (az egyedi akarat objektivációja, amint Schopenhauer mondta), a paktumot pedig folyton meg kell újítani, a menlevelet érvényesíteni kell” (S. Beckett: *Proust. Osztoivits Levente fordítása*). Ha a trilógia minden egyes kötetét menlevélnek tekintjük, amelyet egy elbeszélő írt tulajdon átalakulásáról más éneji sorává, akkor megérthetjük, hogy az eredményül kapott krónika szükségképpen nem csupán többszólamú, hanem „többszövegű” is.

Mivel Beckett eltéríti az elbeszélő kórust a fiktív életrajztól egy újszerű önéletrajzi fikció felé, kiviláglik a kapcsolat élete és szereplőinek élete között. Például Hugh Kenner kimutatja a földrajzi hasonlóságot Molloy Ballyja és Beckett ír lakhelye között, továbbá Moran városa és Beckett francia hazája között. Deirdre Bair véleménye szerint a *Malone meghal* a leginkább önéletrajzi beckett-i fikció. Ám természetesen sem ezeknek, sem egyéb önéletrajzi részleteknek nem az a rendeltetésük, hogy elbeszéljék Samuel Beckett élete történetét. Ellenkezőleg: lehetővé teszik Beckett számára a névtelenséget azzal, hogy átviszi élettörténetét, javai és családja történetét egy sor fikcionális megjelenési formába, amelyet aztán megfoszt történeteitől, javai és családjai történeteitől. A trilógiába foglalt szerző eképp fordítja meg az önéletrajzi folyamatot: a történeti regényíró megfosztja történetiségétől.

Beckett így viszi át a többszólamú fikciót ismeretlen területre. Mégis: eljárása szerint néhány ismerős ösvényen indul útnak. Számos többszólamú regényben az elbeszélő kórus egymással szembenálló szereplők egy vagy több párjából áll. Bronte Lockwoodja és Nellyje, Dickens „szerzője” és Esthere, Faulkner Quentine és Shreve-je – mindannyian egymást kiegészítő perspektívából tudósítanak. De ha e hangokhoz még egyéb hangok csatlakoznak is, a kórusok továbbra is kettősökre szakadnak: beszélőkre és hallgatókra, tudósítókra és az események értelmezőire. Az olvasónak minden esetben két szempont között kell ingadoznia, hogy a hősnek egy harmadik, szintetikus szemléletéhez érkezzen.

Remélem, ki tudom mutatni, hogy Beckett e többszólamú életrajzi stratégiát fikcionális önéletrajzírói számára fogadja el. A trilógia minden egyes kötetét egymással szemben álló párok vagy párokról beszéljük el. De míg a korábbi regényekben az elbeszélő szereplők komplementeritása objektivitást kölcsönöz az elbeszélés folyamatának, a trilógiát a szubjektív én

ereje uralja és inkább elképzeli, semmint föltárná ellentmondásait, amelyekkel az említett én elvegyül. Beckett szereplői nem csupán kiegészítik, ki is oltják egymást. Ekképp mégis harmadik hőst alkotnak: „És a nemlét küszöbén sikerül valaki mássá válnom. Igazán kedves” – jegyzi meg Malone.

A hagyomány szerint az elbeszélő kórusok tagjait beszédük stílusa különbözteti meg egymástól. Lockwood megtartja Nelly határozottan kollokvialis nyelvhasználatát, ekképp teszi lehetővé számunkra, hogy megkülönböztethessük a nő Heathcliffhez fűződő viszonyát a magáétól. A *Bleak House* „szerzője” a metafora segítségével mondja el nekünk azt, amit Esther egyszerű prózája nem tud elmondani. Még ahol nem minden tény ismert is a hőssel kapcsolatban, nyitott a lehetőség, hogy egyéb szereplők történeteit úgy rendezzük el, hogy az megsokszorozza a már ismert tényeket. Például: Rosa rémlátásos leírásai és Mr. Compson klasszikus képzeletvilága két alternatív válasszal szolgál a *Fiam, Absalom!* eseményeire.

Azt mondhatjuk tehát, hogy a Beckett-trilógia előtt írott számos többszólamú fikció alapult azon a föltevésen, hogy a szereplő beszédmódjának stílusa kijelöli észleletének irányát és terjedelmét. Beckett óriási lépéssel viszi tovább e premisszát azt sugallva, hogy minden nyelvhasználat, stílus óhatatlanul meghamisítja a valóságot: „Élni és alkotni”, mondja Malone. „Megpróbáltam. Biztos megpróbáltam. Alkotni. Nem jó szó... Az élni se.” Marlow és Quentin gyakorta a szimbolikus képzelethez folyamodik, hogy sugallja azt, ami megmagyarázhatatlan. Ám Beckett elbeszélői csak akadálynak tekintik a hangjaikat az elmondhatatlan igazságok ösvényein: „Valójában nem gondoltam semmire a világon, csak zavaros hangokat hallottam, valami megváltozott a csendben, én pedig füleltem, azt hiszem, mint egy állat, amely összerezzen és dögöltnek tettei magát” (114–115).

Minden elbeszélőnek az előbbinél, ha el akarja mondani az igazságot önmagáról, tisztábban kell hallania a valóságnak azt a gyakorlatilag meghallhatatlan, paradox módon nem nyelvi mormolását, és át kell írnia nekünk e morajt. A *Molloy* végén Moran így szól: „Egy hangról beszéltem, mely mondott nekem ezt-azt. Ebben az időben barátkoztam meg vele, ekkor kezdtem megérteni, mit akar” (228). Malone-nak az immár több hang még világosabban beszél, de csak akkor, ha ő maga csöndben van: „Ha elhallgatok, a lárma felhangzik újra, különösen hangosan, azoké, akik éppen soron vannak. Mintha újra gyermekkorom hangjait hallanám.” Végül pedig a Megnevezhetetlen igyekszik teljességgel a magáévá tenni a hangot: „Járjon csak át teljesen, az igazi, az utolsó, az ő hangja, akinek pedig nincs is, a vallomása erejével.” Amint látni fogjuk, a helyesen elnevezett Megne-

vezhetetlen hallása élesedik ki a legjobban, és paradox módon ő utánozza leghűbben a bensőjében megszólaló igazság csöndes hangját.

Ha, amint Beckett sugallja, a csend igazabbul „beszél” a szavaknál, ez azért van így, mert a nyelv – s különösen az írott próza – események lineáris, időrendi soraként építi föl az életet. A nyelvtan és a szintaxis alapelvei arra kényszerítenek minket, hogy minden emberi gondolatot vagy cselekvést múltban, jelenben vagy a jövőben helyezzünk el. Továbbá, az első, második vagy a harmadik személyben elhangzó beszéd azt sugallja, hogy az illető azonossága mindennemű változásnak ellenáll. De Beckett szerint az én állandóan a meghatározottság és az újbóli meghatározottság állapotában van, és a világ valósága a mindenkori szemlélő állandóan változó szempontjától függ. Ezért „az egyén egy állandó áttöltési folyamat gyűjtőedénye – áttöltés egy jövő idejű, renyhe, fakó és egyszínű folyadékot tartalmazó edényből egy másik edénybe, mely múlt idejű, az órák tüneményei által fölkapart és sokszínűsített folyadékot tartalmaz” (Samuel Beckett: *Proust*. Osztovits Levente fordítása).

Ha meggondoljuk, mit ért Beckett az élet időtlenségén, akkor rájöhethetünk, hogy a trilógia nem csupán nem időrendi jellegű, mint a legtöbb többszólamú fikció, hanem egyenesen időrendellenes is. Más szóval: megfordítja a művészi kompozíció hagyományos rendjét. A legtöbb fikcióban a szerző előzetes létezését az elbeszélő szereplők feltalálása feltételeként tekintik. Valóban: az olyan regényeket, mint például a *Bleak House*, amelyekben a szerző elbeszélő is, általában olyan „szerző” vezeti be, aki állandóan megosztja a történetet egy vagy több fiktív elbeszélővel. A Beckett-trilógiában azonban a „szerző” (vagy Bernal fogalmai szerint az „Én”) nem létezik előzetesen változékony inkarnációinak feltalálásához képest. E paradoxon nehezen érthető Molloynak és Morannak, de nekünk is. Moran, nem létező alkotóját megjelölendő, fölhalálja Youdit, aki különféle ügynökei útján bonyolítja a regényt, utasítva Morant, hogy keresse meg ellentétét, Molloyt. Azonban Moran úgy tudja, Youdi ott lakik őbenne is: „Mert a hangnak, amelyre hallgatok, nincs szükségem Gaberre, hogy hallhatóvá tegye. Mert bennem szólal meg és arra buzdít, hogy kitartsak mindvégig, hűséges szolgaként, amilyen mindig is voltam.” Ekképp a szerzői Youdi megengedi teremtményeinek, hogy fölhalálják őt, majd újra meg újra fölhalálják. „Mert jellemző volt Youdira – jegyzi meg elmésen Moran –, hogy nagyon könnyen megváltoztatta szándékát”. Sajátos módon *Molloy* a trilógia egyetlen szövege, amelyet elbeszélői ebből a képzeletbeli diktátorból csikartak ki. Youdi, miután elintézte Molloy „áttöltését” Moranná, most már képes önmaga által motivált Malone-ként megjelenni.

Ha Molloyt és Morant Malone eljövendő és múlt éneiként fogjuk föl, akkor megérthetjük, hogy Malone elbeszélésének címe – az egyetlen, amely alanyt és állítmányt is tartalmaz – miért íródott jelen időben. De a *Malone meghal* nem igazi folytatása a *Molloy*nak, hanem a *Molloy* újraírása egy új „szerző” által. Valójában e történet stratégiai pontjain Malone „átcsap” valamelyik korábbi hangjába. Például: Malone megvallja, hogy „nem emlékszem, hogyan kerültem ide. Mentőkocsin talán vagy valami ilyesféle járműn”. Ez ver visszhangot Molloy kezdeti kijelentéseiben: „Nem tudom, hogy kerültem ide. Talán mentőkocsin, vagy ilyesféle jármű hozott.” Malone váratlanul megszakítja történetét egy másik ponton, ahol látszólag nem lenne erre ok: „Amikor esett, amikor havazott.” Ám e szavak már elhangzottak Molloy szájából: „Amikor esett, amikor havazott, amikor fújt, akkor a következő dilemmával találtam szemben magam.” Tehát úgy tűnik, hogy míg az elbeszélő szereplők azonossága törekeny és változékony, hangjuk érintetlen marad, képes felhalmozódni és későbbi szövegekben ismét előbukkanni – talán azon pontokat jelölendő, ahol az új elbeszélő fikciója párhuzamosan halad korábbi életével.

Ezek az iteratív mondatok és a tárgyak újbóli fölhasználása, mint a kerékpárok, nagykabátok stb. alátámasztja, hogy paradigmatis elbeszéléssel van dolgunk, strukturalista szóhasználat szerint „mozgó töredékekkel”, amelyek alkalmasak arra, hogy mindig új önéletrajzíró beszélje el, vagy vizsgálja felül őket a trilógiában. Ennek legkorábbi és legszemléletesebb alkalmazását a Molloy elején az A és B részletben találjuk: „Így láttam meg A-t és B-t, amint lassan haladtak egymás felé, csak hát ők mit sem tudtak róla, hogy mit tesznek. Az út, amelyen mentek, rendkívül kopár volt, [...] A város közelében. Két férfi volt, egészen biztos, egy alacsony és egy magas. A városból jöttek, előbb az egyik, aztán a másik és az első, aki elfáradt, vagy eszébe jutott valami elmulasztott kötelesség, megfordult és elindult visszafelé. Hűvös volt, mert kabátot hordtak. Hasonlítottak egymásra, de nem jobban, mint mások. Először jó messze voltak egymástól... Majd elérkezett a pillanat, amikor mindketten ugyanabba a völgyelésbe ereszkedtek le, ott találkoztak végre” (9).

Mindenképpen szembetűnő a párhuzam e történet és a *Molloy* cselekménye között. Mint A és B, Molloy és Moran (mindkettő kerékpáron jár és nagykabátot hord) ellentétes megjelenésűek. A és B nem látja egymást, ahogy Molloy és Moran sem. A és B először „jó messze voltak egymástól”, de nemcsak a könyv fikcionális tájképén, hanem a regény két narratív szövege terében is. De a történet azt is elmondja, hogyan hidalták át e különbséget, hogyan kell elképzelnünk szimbolikus „találkozásukat” a mozdulatlanság és a fizikai rothadás „ugyanabban a völgyelésében”. Mert

amint Moran feltételezi: „az én természetes végem, és jómagam nem is számítottam másra, nem egy időben következnek be, mint az övé?”

Azt akarom mondani, hogy A és B története amolyan drámai prólógus, az ezt követő elbeszélő tevékenység árnyjátékának összképe. A trilógia mindhárom könyvének elbeszélői történeteket mondanak el két, egymást kiegészítő szereplőről, akiknek azonossága összevegyül. Malone és a Megnevezhetetlen, minthogy egymástól független szerzők (és nem csupán írnokok), fölismerik A és B változataik fiktív mivoltát. Továbbá szabadon akarják újraírni Molloy történetét, a maguk módján. Mert számukra, mint az olvasónak szintén, e történetmondás az én szimbolikus meghatározásának, majd újbóli meghatározásának módja. De Molloynak, akinek a szerzője nincs a színen, A és B *valóságosak*. Testvéri fikcióként léteznek, Molloy és Moran képeiként, Molloy számára észrevehetetlenül. Molloy, miután elmondta A és B történetét, Morannal játszatja tovább.

A-val és B-vel kapcsolatban a legfontosabb tény, hogy kezdetben nem tudnak egymásról. Csak akkor tudják meg, hogy találkozni fognak, amikor már „találkoztak” és valószínűleg összeolvadtak; „mondjuk, ismerték egymást, de nem, erre nincs semmi biztosíték”, ismeri el Molloy. De Molloy arra az időre vár, amikor, talán egy nagyobb regényben majd „megismerik egymást, a város sűrűjében”. Azt hiszem, Molloy álomszerű látomása A-ról és B-ről akkor válik valóra, amikor Molloy és Moran újrajátssza. Amint A és B ugyanabból a városból származik, csak elválasztja őket a földrajzi távolság, Molloy és Moran ugyanabból a szerzői képzeletből származik, ám különféle területeken, más szövegekben tartózkodnak. Mivel egyazon én változatai, nem találkozhatnak egymással közvetlenül, mint az általunk ismert Molloy és Moran. De a maga szövegében mindegyik találkozhat a másik képével. És e belső képek alapja az A és B szereplők.

E viszonyok A és B és Molloy, valamint Moran között annyira tökéletesek és bonyolultak, hogy majdnem lehetetlen elkerülni a belőlük adódó zavart. (Ilyen lehet Beckett nézete az ember énképeiről.) Még Molloy is zavarba jön: „Éreztem már az első csillagok reszketeg fényét, kezemet a térdemen, de főleg a két vándort, A-t és B-t, már nem emlékszem, amint csüggedten hazamennek.” Azzal kezdhetjük az egész történet megértését, hogy megfigyeléseink szerint Molloy B-ben saját torzképét látja: „Mint-ha csúcsos kalapot viselt volna. Emlékszem, meglepődtem rajta, viszont a sapka vagy például keménykalap látványa nem lepott volna meg. Figyeltem, amint távolodik, s nyugtalanság vett rajtam erőt, nem okvetlenül az ő nyugtalansága, de valahogy annak is része volt benne. Ki tudja, talán az én nyugtalanságom ragadt át őrá” (11–12).

Meg kell jegyeznünk, hogy Molloy és B kölcsönös megfelelése nem pontos. Például B botja nem Molloyra, hanem Malone-ra utal, aki mentesül az eredetét jelző segédeszközöktől, amelyek A, B, Molloy és Moran állandó ütköztetéseként foghatók föl. B kalapja viszont roppantul hasonlít Molloyéra: „Bár a kalap városi kalap volt, divatjamúlt ugyan, de városias, melyet a leggyöngébb szellő is messzire sodor. Hacsak nem kötötte meg az álla alatt zsinórral vagy gumival. Levettem a kalapom és jól megnéztem. Hosszú spárga erősíti azóta is a gomblyukamhoz, minden évszakba ugyanahhoz. Szóval még élek. Jó tudni” (16).

Hasonlóképpen Moran hasonlít A-hoz, de nem azonos vele. „Hajadonfőtt volt, tornacipőt hordott és szivarozott.” Molloy úgy véli, lát valamit, ami követi az embert: „Azt hiszem, spicc volt, de nem, azért mégsem. Nem voltam benne biztos akkor és most sem vagyok biztos benne, bár nem sokat gondolkodtam rajta.” Moran elbeszélése elején szivarozik, a végén meg egy kutyát lát, de nem spiccet, hanem juhászkutyát. Molloy téved ebben. De el is ismeri: „Csak homályosan láttam.” És Moran más vonatkozásban: „Az elemek hamissága nem jelenti a köztük lévő viszony hamiságát.” A hasonlóság Molloy és B, másfelől Moran és A között világos. A különbségek annak tulajdoníthatók, hogy Molloynak kevés információja van önmagáról, valamint élénk a képzelete.

Jóllehet a legtöbb kritikus szerint Moran, bizonyos értelemben Molloyjá változik, senki sem próbálta leírni a folyamatot, amely ezt transzformáció útján események sorává változtatja. Morannak, ha eggyé akar válni Molloyjal, akkor előbb el kell pusztítania önmaga képét, amely Molloy A-ja is lehet, álruhában: „Elég alacsony volt, de zömök. Vastag szövetből készült, ocsmány szabású tengerészkek öltönyt hordott (mellénnyel) és hatalmas fekete cipőt, melynek furcsán fölünkörödött az orra. Keskeny karimájú, sötétkék puha kalapot viselt, szalagjába pedig horgot tűzött műcsalival, ami fene sportos külsőt kölcsönzött neki. [...] Ám mindez semmi sem volt az arcához képest, amely, sajnálattal vallom meg, némiképp hasonlított az enyémmre, persze nem volt olyan finom, de ugyanaz a satnya bajusz éktelenkedett rajta, apró disznószeme, spanyolgalléros orra is emlékeztetett rám, nem szólva keskeny, vörös szájáról, amely mintha folyton erőlködött volna, hogy kiszarja a nyelvét” (195–196).

„Kicsit később” Moran „a földön fekve találja dublőrjét, feje péppé verve... Most már nem hasonlított rám.” Ludovic Janvier megjegyzi, hogy „e találkozás egyike volt azon újjászületéseknek, amikor Moran teljes egészében az igyekezetnek szentelhette magát, hogy Molloyjá változzon. Janvier azt nem említi, hogy az ember, akit Moran megölt, egy másik embert keresett, Molloy B-jének változatát: „Vastag, súlyos kabátja nem felelt meg

az évszaknak és vaskos botra támaszkodott, amely az alsó végén vastagabb volt, mint a felsőn, úgy rémlik, husángnak hívják az ilyet. Megfordult és elég sokáig csendben néztük egymást... Arca szép volt és sápadt, szerettem volna, ha olyan arcom van” (190).

Moran, miután megmarkolta az idegen botját, amelyet mintha irigyelne, az arcához hasonlóan, nézi, amint látogatója távolodik. De azt nem látja, mikor tűnik el szem elől: csak szeretne állni ott és utána nézni sokáig. Molloy szintén nehezen nyugodott bele, hogy Moran képe eltűnjön szem elől: „Eltűnt, a kezében füstölgő tárggyal együtt. Ezt megmagyarázom. Az eltűnő félben lévő tárgyaktól még idejében elfordulok.” (Mégis nagyon jól el tud képzelni egy találkozást maga és A között, aki hasonlít arra, akit Moran ír le: „Hallja, hogy kiabálok, megfordul, megvár [...] kissé undorodik tőlem, kicsit sajnál is. Kedves hozzám, beszél erről-arról.”) Molloy nem tudja szem elől téveszteni A-t, Moran pedig B-t, mivel adott időben eggyé kell válniuk. Továbbá: Moran nem mondja meg a kék öltönyös látogatónak, merre lehet a B-szerű szereplő. Inkább ő, semmint fölfedné az üldözött hollétét: „Megkérdezte, láttam-e erre egy öregembert bottal. Leírta. Rosszul. A hangja nagyon távolról érkezett hozzám. Nem –, mondtam. [...] Ütésre emelte kezét. Azt hiszem, még egyszer mondtam, hogy kotródjon a franca” (196).

Morannak meg kell kímélnie B-t az erőszaktól, pont azért, mivel megöli A-t – hogy eggyé váljon Molloyjal. Molloynak viszont meg kell ölnie önmagáról alkotott képét, a végső, szimbolikus „áttöltődés” előtt.

Most már megérthetjük, hogy Molloy az elbeszélésében miért találkozik csak egy emberrel azok közül, akik meglátogatták Morant: mert a másikat, a zömök A-t, akkor már megölték. Lehet, hogy A zsákmánya, a botos öreg, jelenik meg Molloynál, aki érzi Moran tüzének vagy szivarjának füstjét: „Vadidegen. Valószínűleg a magány betege. Szénégetőt mondok, de valójában nem tudom. Valahol füstöt látok.” Molloy úgy undorodik dublőrjétől – „a vén, mocsok állattól” –, ahogy Moran undorodott tőle. Nohát, mondja Molloy, „finoman fölemeltem a mankómat és jót sóztam vele a koponyájára”. Ahogy A elpusztult, úgy pusztul el B is, lehetővé téve Morannak, hogy Molloyjá változzon, míg Molloy befogadhatja Morant.

Ha Moran kalandjai megelőzik Molloyéit, vagyis, ha Moran előbb öli meg A-t, mint Molloy B-t, akkor miért Molloy narratívájával kezdődik a könyv? Edith Kern szerint: „A kronológia figyelmen kívül hagyása nem lephet meg minket olyan szerzőnél, mint Beckett, akire jellemző a logikai abszurditás.” Kern úgy véli, Beckett Youdi hírvivőjének képében sürgeti Molloyt, hogy „rendezze át történetét oly módon, hogy ami a kezdet volt, most már legyen a vég”. Kern szerint mindez csupán amolyan művészi kedv-

telés. Olga Bernal szerint viszont „az időrend megfordítása Molloy feledékenységét és irracionalitását tükrözi”. Szerintem pedig a *Molloy* szerkezete nincs Molloy ellenőrzése alatt. Inkább, és ez Beckett előbb idézett én-konceptiójából következik, a „jövő idő folyadékának teljes áttöltési folyamata a múlt idő folyadékába”. Moran nem Molloy egyedüli alkotója, B-ben csak egy lehetséges Molloyt talál föl a sok közül. „Valójában három, nem, inkább négy Molloy volt. Az egyik bennem lakott, azután ennek a karikatúrája, Gaberé, valamint a hús és vér Molloy, aki valahol várt rám.” Az ötödik, Youdi Molloya, aki megnyitja a regényt, nincs Moran látókörében. Más szóval: a Molloy és Moran nevű elbeszélőket nem alkotásuk rendjében vezetik be a könyvbe, hanem oly módon, hogy megjelenésük egy harmadik személy létét jelezze. Ha Moran elbeszélése lenne elől, akkor úgy látszana, amint John Fletcher érvel, hogy Molloy egyszerűen csak egy idősebb Moran. A két szereplő között azonban lényegesen bonyolultabb a kapcsolat. Mivel Molloyjal előbb találkozunk, mint Morannal, még nem engedhetjük meg, hogy az előbbi elfoglalja az utóbbi helyét gondolkodásunkban. Ehelyett el kell képzelnünk szintézisüket és egy új szövegbeli hang létrejöttét.

A Molloy két részre osztása hangsúlyozza a tényt, hogy nem Molloy és nem is Moran az egész regény „szerzője”. Moran magyarázza is: „amit tettem, nem Molloyért tettem, aki semmit sem számított nekem, nem is magam miatt, akit reménytelennek látok, hanem egy lényegileg névtelen ügyért, amelynek szüksége volt ránk, hogy előmozdítsuk, és tovább él az emberek emlékezetében, még ha mi, nyomorult napszamosai már nem is leszünk többé”. Ezzel szemben Malone azon „szerző” képét festi meg önmagáról, aki tökéletesen ellenőrzi a szöveget: „Ezúttal tudom, hová megyek, ez már nem a régi éjszaka ez az új éj. Játzsma ez, játszani fogok.” Malone azt reméli, hogy e játékkal tölti idejét közelebb haláláig, amellyel a regény, gondolja ő, szerencsésen véget is ér. De minden játzsmának megvannak a maga szabályai. Malone-nak, ha azt akarja, hogy a halála végérvényes legyen, ügyelnie kell arra, hogy ne térjen vissza Molloy és Moran területére. Más szóval: nem szabad újra elmondania A és B történetét. „Nem olyan történetek lesznek mint eddig, ez minden”, ígéri. Továbbá: fönnt kell tartania azonosságát mindvégig a regényben, ha azt akarja, hogy a saját halálával haljon meg. Fiktív szereplőinek határozottan különbözniük kell őtől, csakúgy, mint egymástól. Malone számos ügyes műfogással, szinte elkeseredett igyekezettel próbálja betartani ezen egyszerű szabályokat. De bizonyos okokból, amelyekre majd fényt derítünk, néha mégis kénytelen egyiket-másikat megsérteni.

Malone reméli, hogy Sapo személyében egy nem önéletrajzi hőst talált föl. Ám a távolság szerző és fikció között fenyegetően csökken időnként,

és amikor ez így van, Malone-nak félbe kell szakítania a történetet, hogy emlékeztesse önmagát és minket annak fiktív mivoltára. Például: Malone, miután megjegyezte, hogy Sapo „gyakorlatra tett szert a fejszámolásban”, és hogy „a fejében menetelő számok megteltek színekkel és formákkal”, bizonyos idő után a lap alján jelzett szünettel, kénytelen azt írni: „Micsoda unalom!” Hasonlóképpen: Malone átlépi az önéletrajzi készítményt, amikor a lényeges kiigazítást teszi: „Sapónak nem voltak barátai –, nem, ez nem jó. Sapo jó viszonyban volt kis barátaival...” Malone-nak tehát kerülnie kell a kísértést, hogy belépjen Sapo tudatába, vagy hogy saját szavait Sapo szájába adja: „A piac. A város és a falu fejletlen kapcsolatai nem kerülték el a szépreményű ifjú figyelmét. Törte is a fejét ezeken a kérdéseken, és az alábbi következtetésekre jutott, melyek esetenként egész közel jártak a valósághoz, máskor viszont messze jártak tőle.

Hazájában, ami az élelmezést illeti, a, az... nem,... képtelenség” (253).

Amíg Sapo fiatalabb Malone-nál, Malone önmagát javítgatva képes távol tartani Sapo történetét a magáétól. De az idősebb Sapo egyre inkább hasonlít Malone-ra, különösen merev tekintetű „sirály szeme” bámuló ki-tartóan „a meghódíthatatlan sötétségbe”, még a fény és a természet szépségei közepette is. Malone hamarosan rájön, hogy hangja és Sapóé már összevegyült: „Ugyanazzal a ceruzával írok magamról ugyanabba a füzetbe, mint róla. Mivel ez már nem én vagyok [...], hanem valaki más, akinek az élete most kezdődik.” Malone, hogy új éket verjen önmaga és Sapo közé, lehetővé teszi Sapónak, hogy elsodródjon családjától (amely mintha Malone családjára hasonlítana), és bejusson a Lambert családba. Malone ismét megkülönbözteti önmagát fiktív szereplőjétől, kimutatva Sapo érthetetlen vonzalmát az ellenszenves és erőszakos Lambert család iránt. Ám esetleg e távolság is megszűnik. Ugyanabban a bekezdésben, amely Malone fokozódó rokonszenvét ábrázolja Mrs. Lambert iránt, megtudjuk, hogy Sapo elmegy, látszólag, mivel Malone nem akar Sapo barátaihoz tartozni: „Megfogalmazhatatlan kérdések motoszkáltak [Mrs. Lambert] agyában, összefolytak, elfoszlottak. Mintha a lánya is eszébe jutott volna, de hát ő volt a kisebbik gondja. A lány egyébként rosszul aludt, s már egy ideje ébren volt [...]. De csak másnap vagy harmadnap mondta meg neki, amit Sapótól hallott. Hogy elmegy. Örökre” (280–281).

Amikor Sapo elhagyja Lambert-éket, elhagyja a regényt. De olybá tűnik, Malone szintén így tesz: „Most töltöttem el két feledhetetlen napot, melyekről sosem tudunk meg semmit, túl késő már beszélni róluk, vagy még nagyon korai, nem is tudom, legfőljebb azt, hogy e két nap alatt rájöttem a megoldásra és be is tudom fejezni ezt az egész rohadt ügyet,

mármint Malone-t (tényleg, most éppen így hívnak!) meg a másikat, mert a többi nem rám tartozik. Olyan volt ez a két nap, bár szavakkal alig lehet kifejezni, mintha két – igaz, különböző méretű, de valahogy mégis összefüggő – finom homokdomb, finom por- vagy hamuhalmaz lassanként pergett volna le, nem hagyva mást maga után, csak a meghitt, kedves űrt, a semmit. A nemlétet” (287).

Mint A és B, valamint Molloy és Moran, Malone és Sapo, szintén nem egymás elől tűnnek el, hanem egymásban.

És mégis szólnunk kell még néhány szót e kölcsönös kioltásról. Az új, időlegesen névtelen elbeszélő szereplő, mivel a két korábbi hang elegye, inkább szerzői, mint elődei. Vagyis Morannal, Molloyjal és Malone-nal ellentétben, akiknek a születés és halál aktuális események, ez az említett hang születését és halálát implicit módon a hiányzó „szerző” én-változása metaforájaként fogja föl, aki helyett ő szól. Úgy gondoljuk, Malone képletesen beszélt születéséről és útjáról a halálba: „A lábam már kilóg a világ nagy izéjéből, mely elbocsát.” De csak akkor bontja ki ezt a képet, amikor már elvegyül Sapóval: „Igen, galambősz, vén magzat vagyok.” Később, a kislányról szóló fantáziálásban, aki majd babusgatja őt: „Oda se neki Malone, vén hímringyó!” A „magzat” és „hímringyó” kiejezések nem véletlenül hangzanak el. Inkább megfelelnek az elbeszélő revelációjának, hogy fiktív szereplői nem illegitim származékok, hanem ön maga új megjelenési formái. Tehát játszmájának „szabályait” felül kell vizsgálnia. Az elbeszélő ahelyett, hogy elszigetelné magát fiktív szereplőitől, most megengedi magának, hogy meghaljon, másik énjét szülve meg, akit később megöl: „Igen, egy kis teremtményt, megpróbálok magamnak egy kis teremtményt csinálni, karomba zárom, a magam képére, mindegy, mit beszélek. S látván, milyen szánalmas lényt alkottam, vagyis mennyire hasonlít hozzám, megeszem majd.”

Mivel az elbeszélő már „megette” Sapót és Malone-t, ezt az új „kis teremtményt”, újfent el kell nevezni, elődei után. A „Macmann” név úgy hangzik, mint a „Malone”. Ugyanakkor közvetett módon a „Sapó”-hoz is kötődik, mint „homo” a „sapiens”-hez.

A születésnek, a halálnak és a nemiségnek e metaforikus közbeiktatását Beckett elbeszélői szemantikailag sugallják. Ha Molloy akkor hal meg, amikor egyesül Morannal, és ha Malone Sapóval egyesülve hal meg, akkor a halál analóg (de nem egyenértékű) a szexuális tevékenységgel, amely egy harmadik elbeszélő „születését” eredményezi. E kettősök meg „hármások” Malone diskurzusában gyakoribbak a Molloyban és Moranban elhangzottaknál, míg a Megnevezhetetlen a legfélreérthetlenebbül kihasználja őket, aki Mahood „halálakor” és Worm „születésekor” ön maga anyja, egy-

szersmind gyermeke lesz: „Egész sereg emlős van bennem, innen látom, mielőtt fölébredek. Gyorsan egy anyucit, hadd szopjam laposra, csöcsét facsargatva.”

Ha, amint a trilógia sugallja, a nyelv hamis, mivel önkényes, akkor minél hazugabban, hamisabban írnak meg egy szöveget, akkor annál gazdagabb és paradox módon szemantikailag többértelmű lesz. Azonban soha, semmikor egyetlen kimondott vagy nyomtatott szó semminemű „igazságot” nem közöl beszélőjéről vagy írójáról.

De akkor meg Beckett elbeszélői miért beszélnek vagy írnak egyáltalán? Azért, mert az „igazságot” nem elmondani akarják, hanem feltalálni (invent). Az írással minden egyes elbeszélő beviszi önmagát és a másikat az olvasó tudatába. Beckett funkcionalista nézete a nyelvről előre vetít egy nagyon új pszichoanalitikus elméletet a kijelentésről és az én természetéről. A Molloy és Moran, Malone és Sapo, a Megnevezhetetlen és Mahood közötti viszony durván párhuzamos Jacques Lacan „kettős viszony az én és a másik között” című elméletével és egyéb hasonló elméleteivel. Beckett elbeszélői mennyiben egymástól származnak, olyanok, akár a gyermek, aki Lacan szerint „olyan abszolút szubjektum, aki teljességgel intranzitív viszonyban van a világgal, akit nem tud megkülönböztetni önmagától” (Anthony Wilden). Lacan elmélete szerint „a tárgynak, amelyet a gyermeknek fel kell fedeznie, *hiányoznia* kell”. Lélektani szinten a részleges tárgy hiányt közöl, amely vágyat ébreszt az egység iránt; ebből származik az azonosság felé tartó mozgás, mivel az azonosság önmagában a különbség felfedezésétől függ, amely maga is egyfajta hiány (absence). Helyszúke miatt itt most nem térhetünk ki Lacan elméletének részleteire, de legalábbis jelezhetjük fontosságukat a Molloyt kereső Moran, a Sapót kutató Malone és a láthatatlan Mahoodot hajszólo Megnevezhetetlen szempontjából.

Lacan szerint a szubjektum ön-felfedezésének „tükör fejlődési szakaszát” monológ megfogalmazásával éli át, amelyet az analitikus mintegy lehallgat. Lacan hallgatója és fordítója, Anthony Wilden írja: „Ez a feltétel teszi lehetővé a szubjektum igazságának fölfedezését a diskurzus lineáris mozgásában. [...] Míg a nyelvészek a beszédet lényegileg statikusnak fogják föl, mely alkalmas az idő és a tagolás mechanizmusára, Lacan nézete szerint a beszéd tart valami felé, űrt akar betölteni, amely nélkül a beszéd nem volna tagolható. Más szóval: a beszéd a *hiány* fogalmától függ, akár a vágy elmélete” (*The Language of the Self*).

Bár a Beckett-trilógia nem a pszichoanalízisről szól, mégis (különösen, ha nem feledjük a tényt, hogy Beckett maga is átesett pszichiátriai kezelésen) minden egyes elbeszélőjét olyan alanyként tekinthetünk, aki *csak a nyelv segítségével* próbál egyesülni egyéb énjeivel vagy tárgyakkal. Egymás

felé, egymásba vagy egymásból kivezető mozgásuk beszéd- és íráskészségüktől függ és nekünk szól, mintha mi, olvasók volnánk Lacan szótlán analitikusai. Ám a pszichoanalízis alanyaival ellentétben Beckett önéletrajzírói nem elképzelik csupán egyéb énjeiket. Fiktív világukon belül életet is tudnak adni egymásnak.

A másik lényeges különbség Lacan elmélete és Beckett esztétikája között, hogy míg Lacannál az alany mindig reálisabb, mint a tárgy képe, amellyel azonosul, Beckett-nél mindkét azonosság vagy kép egyenlő mértékben reális: Molloy pontosan olyan bizonyosan létezik számunkra, mint Moran, Sapo olyan valós, mint Malone, majd egy ponton ütköznek és létrehozzák Macmann-t: Sapo kényszeríti Malone-t, nézzen vissza, alkossa újra múltját, Macmann pedig megengedi Sapo-Malone-nak, hogy előrehaladjon történetével a fiktív „most”-ban: Macmann az új jelenben él, amely az eljövendő én (Malone) múltba (Sapo) „áttöltéséből” állt elő. „Belé botlottam – mondja az elbeszélő jelen időben –, „a reményben, hogy megtudok róla valamit.” És valóban: Macmann története ott folytatódik, ahol Molloy befejezi elbeszélését: „Mert nem nagyon tudta, hol van, és nincsenek messze a hegyek, sem a tenger, sem a város.

[...] De hát Macmann emberfeletti lény lett volna, ha a szakadó esőben jó háromnegyed óras bizakodó várakozás után nem haragszik meg magára tettéért, látva, hogy az eső még mindig zuhog, s már jóformán lemegy a nap, szóval azért, hogy lefeküdt a földre, nem pedig folytatta útját” (311).

Aztán Macmann egy tébolyda cellájában találja magát, amelyet Malone nemrég a saját menedékeként írt le. Továbbá: egy nő gondolja, aki nagyon hasonlít Malone ápolójára. De Malone azt mondja, hogy ez az utóbbi „idősebb nálam, de nem tartja olyan jól magát, a mozgékonyasága ellenére”. Moll, ez az anya-figura új kiadásban szintén szerető lesz. De kinek a szeretője? Macmanné vagy az elbeszélőé? Időnként nemigen tudni, ki beszél. Egy ponton például az elbeszélő így képzei el magát: „Meghalni előtte, rajta, vele [...] hogy sohase kelljen többé meghalni elevenek között.” Ám később, magához visszatérve, megjegyzi: „Még ennyi se, még ez se...” Majd bejelenti: „Moll. Megölöm.”

Moll halála és Lemuel érkezése után Macmann története inkább előre vetíti, semmint követné az elbeszélőét. Macmann kérdéseket tesz fel Lemuelnek, „de csak ritkán kapott azonnali választ”. Macmann kérdezősködése után az elbeszélőt meglátogatja egy hasonlóképp fenyegető szereplő, aki „fontos is lehet”. Mivel az elbeszélőnek már nincs hangja, le kell írnia egy füzetbe, ugyanabba, amelyben Macmann története is olvasható, egy sor kérdést, amelyek hasonlítanak Macmann Lemuelhez intézett kérdéseire, de bővített formában: „1. Ki maga? 2. Miből él?” és így tovább. Ekképp

Lemuel láncszem lesz Macmann és elbeszélője között. Miután Lemuel közös örként megjelent, lehetetlen biztosan tudni, melyik hang beszél el a történetet: az elbeszélő hangja, vagy „gyermeké”, Macmanné. A zavart még csak fokozza a születés-halál tengely végső képe: „Megszületek a halálban, ez az érzésem, ha szabad magam így kifejeznem. A lábam már kint van a létezés nagy picájából. Remélem, elég költői a kép. Utoljára hal meg a fejem. Arcodhoz a kezed. Nem megy. A történetem véget ért és én még élek. Ígéretes helyzet. Ez a végem. Nem mondom többé, hogy én.”

Ki haldoklik? Az elbeszélő vagy Macmann? És ki van születőben? Két haldokló szereplő van, mivel Malone és „kis teremtménye”, Sapo már meghaltak egymásban. Az elbeszélő és Macmann beszélnek egymáshoz. És e két haldokló személytől születik egy harmadik, hibrid elbeszélő, aki be akarja fejezni a regényt. „Nem mondom többé, hogy én”, mondja a régi elbeszélő. Az új elbeszélő szabadon képzelheti el kettős halálát, miután a szadista Lemuel felfegyverezte: „Lemuel a megbízott, felemeli a fejszét, melyen sohasem szárad meg a vér, de nem üt meg senkit, nem fog megütni senkit, soha többé nem üt meg senkit, nem bánt már senkit soha többé, sem fejszével, sem vele, sem azzal, sem a kalapácsával, sem a botjával, sem az öklével, sem a botjával, sem gondolatban, sem álmában, mondom, már soha nem bánt senkit, sem a ceruzájával, sem a botjával...” (371–372).

Lemuel a ceruza-botjával (amelyet talán Malone-tól lopott) öli meg Macmannt meg az összes cellatársát, az angollal, a hintaszékben ülő ifjúval, a kis soványt az esernyővel (Moran?) és a nyomorék szakállas óriást (Molloy?). Ám Lemuel már senkit sem akar megölni, mert ő szintén fikció, akinek meg kell halnia, mielőtt az elbeszélő elcsendesedik. A lapon, akár a történetben, „senkit, soha többé”.

Bár Lemuel fiktív bérgyilkos, az ápoltak halála mintha egymás felé közelítésük következménye lenne. A kis csónakban a tengeren testüket már nem lehet megkülönböztetni egymástól, és már nem beszélnek: „Szürke testek halma egymáson, ők azok. Az éjszakában alig látható, néma testhalom, tán egymásba kapaszkodnak, csuklya rejti arcukat” (371). Ez a befejezés megfordítja az előbbi többszólamú elbeszéléseket. Míg a *Fiam*, *Absalom!*, *Bleak House*, *Üvöltő szelek* meg egyéb többszólamú fikciók lehetővé teszik, hogy a páros komplementer szereplők párhuzamosan fejlődjenek föl, és közösen nagyobb tekintélyre tegyenek szert, mint egyedül, Beckett minden egyes új elbeszélője tagadja az előzőt. Tehát „összeütközésük” úrt alkot, „áldott nemlétet”. Visszatekintve azt látjuk, hogy minden egyes új szereplő pár egyre inkább elszegényedik, egyre kevesebb közös vonása lesz a korábbival. Például: Molloy, ahogy az olvasók is rájöhetnek, egy család, tulajdon és fizikai mozgékonyág nélküli Moran. Malone kevesebb náluk,

de legalább igyekszik kárpótolni magát Sapo, egy nem túl sokat jelentő társ feltalálásával: „És ha magamról beszélek, meg arról a másikról, a kicsinyemről, ennek mindig a szeretethiány az oka, hát jó, szodomia, ezt azért nem vártam volna, de még egy törpém sincs.”

Azonban a sors iróniája, hogy Sapo pontosan azt a hiányt szenved el, amelyet pótolni akart. Macmann-ná változik családtól és barátoktól elszigetelten, aki aztán elveszti még Mollt is. És az ínségnek e folyamata halad tovább (bár, amint látni fogjuk, jelentős módosulásokkal) Mahood és Worm feltalálásával, majd elpusztításával, a harmadik kötetben. Elmondhatjuk tehát, hogy míg Faulknernél, Conradnál, Dickensnél és Bronténél a hősre vonatkozó igazság keresése additív folyamat, amelyben minden elbeszélő részt vesz, a Beckett-trilógiában e folyamat negatív irányba tart, vagy Prousttal szólva „mélybe hatoló” (excavatory). A beckett-i „szerzőből” bárki vagy bármi marad is, szóvivői mindenesetre elpusztulnak.

Amint Olga Bernal nagyszerűen kimutatja, a szerzői szereplők felbomlását a trilógia prózastílusának és szintaxisának széthullása kíséri. A szerzői mormolás, amely az elbeszélők belső világából beszél, mindig a csendre törekszik, amely ponton, paradox módon az igazságot mondaná el önmagáról. És mégis: a beckett-i elbeszélők is meghalnak egymásban, mondataik szintén felbomlanak, ám hangjaik paradox módon sokasodnak, mintegy „hátramaradnak” a szövegben. Írott szavaik kitörölhetetlenek. Ezért van az, hogy a Megnevezhetetlen bár csak egy szereplőt lát körözni maga körül, akiben valamennyi benne van („őszintén szólva, azt hiszem, mind itt vannak, legalábbis Murphytól kezdve, de eddig csak Malone-t láttam”) egynél több hangot hall: „hangok hallatszanak itt, időnként, elég az hozzá. Ez a kiáltás először, ez volt az első. Meg mások, különfélék. Majd megismerem őket. Mind nem ismerem őket”. A Megnevezhetetlen itt Moran azon megállapítását visszhangozza, mely szerint hangot hallott, „amely dolgokat mondott nekem”. „Most már jobban ismerem és értem is, mit akart.” Mintha ez a Moran által hallott egyetlen hang a trilógia folyamán egyre sokasodna, amint az egyre több elbeszélő föltalálja egymást. Malone ezért nem tudja befejezni, még haldokolva se a trilógiát (Beckett eredeti szándéka ellenére). Hanem hátrahagy egy testetlen hangot, amely most a Megnevezhetetlen keresztül beszél, a fikciók hangjain, amelyek a Megnevezhetetlenhez szólnak.

A Megnevezhetetlen, mint az előbbi elbeszélők látszólagos alkotója, vallja, hogy ő sikerre viszi azt, amiben Malone kudarcot vallott: befejezi a trilógiát. Ám előbb el kell csendesítenie a hamis hangokat, amelyek őrajta keresztül szólnak: „Saját területükön, saját fegyverükkel győzöm le, szét-szórom őket, e félresikeredett bábokat – ígéri, s hozzáteszi: – ez teljesség-

gel a hangok dolga, minden egyéb metafora helytelen.” Hogy ezt sikerre vigye, a Megnevezhetetlennek valahogy meg kell fordítania az elbeszélő folyamatot, amely szükségszerűvé tette ennek az őrjítő kórusnak a kialakulását. De „addig nem szabadulhatok meg tőlük, amíg meg nem nevezem őket, meg az egész ketyeréjüket, ez az, amit nem szabad elfelejteni”. A Megnevezhetetlen ekképp még egyszer, utoljára, újraírja a történetet, amelyet saját fikciói kétszer mondtak el.

Azzal kezdi, hogy visszatér A és B meséjéhez a Molloy elején: „Egy balesetről beszélek, mely csak egyszer történt, valamikor régen. Türelmetlenség nélkül várom visszatértét. Két hosszúkás ember forma alak ütközött össze előttem. Elestek s többé nem láttam őket. Természetesen a Mercier-Camier látszat párra gondoltam. A legközelebb, ha belépnek látóterembe, halkan mozogva egymás felé, már tudom, hogy összeütköznek, elesnek és eltűnnek és ezért majd jobban látom őket. Téves. Malone-t olyan homályosan látom, mint az imént.”

Ha megértjük, hogy a Megnevezhetetlen a „látszat-párt” Mercier-Camier-nek veszi, akkor ők könnyedén lehetnek akár a Molloy-Moran pár is (A és B azonossága előzőleg bizonytalan volt), akkor lehet e részt a trilógia első két kötete összefoglalásának is tekinteni: az elsőben Molloy (B) és Moran (A) találkoznak, és létrehozzák Malone-t, a másodikban két másik szereplő keletkezik Malone-ból. Malone tehát marad a homályosan látható szintézis. A Megnevezhetetlen Malone stratégiájához folyamodik, hogy a „saját terepén” győzze le, szórja szét őt. Ahogy Malone alkotott társakat Macmannban és Sapóban, úgy alkot társat a Megnevezhetetlen Malone-nak: „Súlyos függönyök mögül bukkan elő, tesz néhány lépést, rám néz, majd megy vissza. Meggörnyed, mintha láthatatlan terhet vonszolna. Legjobban a kalapját látom. A felső része nagyon rossz állapotban van, kilátszanak alóla szürke tincsei. Fölpillant, hosszú, könyörgő tekintetet vet rám, mintha tehetnék érte valamit. [...] A látogatása mostanáig sohasem esett egybe Malone áthaladásával.”

Ez a teremtmény, akit később Mahoodnak hívnak, félelmetesen hasonlít a Molloyból B.-re.

De ezúttal mintha visszafelé indulna. Az előző kötetekben minden elbeszélő felfedezte vagy föltalálta a maga ellentétes énjét, amellyel egyesült, hogy egy harmadik elbeszélőt alkosson. De a Megnevezhetetlen megfordítja ezt a folyamatot: ahelyett, hogy Mahoodban *másik* ént alkotna, neki tulajdonítja mindazon tulajdonságokat, amelyekről azt gondolnánk, hogy a Megnevezhetetlené. „Ő mondott nekem történeteket rólam, ő élt a börtömben, belőlem jött elő, hozzám tért vissza, ő hatolt belém, rakta tele történetekkel a fejemet. [...] És még ma is, bár már nem gyötör, a hangja

itt van, az enyémben, de már nem annyira, nem annyira.” A Megnevezhetetlen ekképp elveti azonosságát, nem pedig újat vállal. Bármilyen *volt* ő, Mahood *van*.

Más szóval: Mahood az a Megnevezhetetlennek, aki Sapo volt Malone-nak: egy múlt énje. De míg Malone Sapo életének fölhalálója volt, Mahood látja el a Megnevezhetetlent egy bizarr gyermekkor emlékével: „Mahood egyik kedvenc trükkje, hogy nyíltan tanúskodik történeti létezésem mellett.” A cselekmény szintén visszafordul. Míg Sapo elhagyja családját (valamint Lambert-ékat is), a Megnevezhetetlen megpróbál visszatérni hozzá. De Mahood szerint „én sohasem értem el őket, vagyis ők előbb mind meghaltak, mind a tízen vagy tizenegyen, húsmérgezésben”. Malone nem tudta megkülönböztetni fikcióit az életétől. A Megnevezhetetlen viszont tudja, hogy Mahood hazugságokkal eteti őt sosemvolt családjáról: „Hangja egyre csak bizonygatta számomra, mintegy összevegyülve az enyémmel, gátolva benne, hogy megmondjam, ki vagyok, mi vagyok, hogy vége legyen a beszédnek, a hallgatásnak.” Ha a Megnevezhetetlennek kell kimondania az igazságot (vagyis paradox módon el kell hallgatnia), akkor először is Mahoodot kell elhallgattatni.

A Megnevezhetetlen igyekszik megszabadulni Mahoodtól, ahogy Malone „veszítette el” Sapót, másik szereplőt találva föl társnak számára. Ahogy Macmann helyettesítette Sapót, most Worm van hivatva pótolni Mahoodot: „Worm... nekem is ez lesz a nevem, ha eljön az ideje, ha már nem kell engem Mahoodnak hívni többé.” Ha Worm csupán egy idősebb Mahood volna (ahogy Molloy látszik egy idősebb Morannak és Macmann egy öregebb Sapónak), akkor azt várhatnánk, hogy egyesülnek egy másik „szerzőt” alkotva egy eljövendő kötetben. Ám a Megnevezhetetlen igyekezőn befejezni ciklusát vagy spirálját, megváltoztatja az ügymenetet: „Mahood előtt voltak mások, hasonlóak hozzá, ugyanabból a húsból és vérből, ugyanazzal a szigonnyal fölfegyverezve. De Worm első a maga nemében.” Wormnak sohasem volt semmije, amit mások elvesztettek: tulajdont, történetet, kart, lábat. Ami még fontosabb, nincs neki, amivel a többi szereplő rendelkezik: beszéd- és íráskészsége. „Állandóan hallottam a mormolását, egész idő alatt a többiek beszédét”, mondja a Megnevezhetetlen. De „Worm nem tud jegyzetelni”. Elméletileg, ahogy Moran egyesülése Molloyjal maga után vonja az előbbi tulajdonának elvesztését, Mahood, Worm és a Megnevezhetetlen közeledése egymáshoz csöndben megy végbe. A valóságban azonban kudarcot vall e stratégia. Mert, amint a Megnevezhetetlen lassan rájön, feltalálhatja Wormot, de ő maga nem válhat Wormmá, vagy legalábbis nem mondhatja el nekünk, hogy azzá vált: „Én vagyok Worm, nem, ha Worm lennék, nem tudnék róla,

nem mondanám, hanem Worm lennék.” És eltűnődik: „ha nem lettem Wormmá, automatikusan Mahood leszek, kárpótlásul?”

A Megnevezhetetlen, miután rájött, hogy A és B, ezen objektív ének története sohasem fejezhető be, végrehajtja bipoláris formájának utolsó módosítását. Két névtelen névmási személyre osztja önmagát, „énre” és „őre”, nem pedig két ellentétes szereplőt nevez meg, ám egyikkel sem vállal közösséget: „Magamban mondtam, ugyanakkor rajtam kívül is, talán ezt érzem, egy kívülről és egy belülről, magamat pedig közöttük, talán ez vagyok én, a dolog, mely két részre osztja a világot, egyfelől kívülről, másfelől belülről, vékony lehet akár a fólia, sem az egyik, sem a másik oldalon nem vagyok, középütt vagyok, én vagyok a felosztás, két felületem van, vastagság nélkül, talán ezt érzem, a rezgésemet, én vagyok a kétfenekű dob, egyfelől a tudat, másfelől a világ.”

Így függeszti föl önmagát mind nyelvtanilag, mind drámailag, szubjektum és objektum, észlelő és észlelet, beszélő és hallgató közé. E briliáns műfogás lehetővé teszi neki (a magányos névmás félrevezető), hogy kicsússzon bármely beszélő énből, ne pedig benne maradjon: „rémlik, mintha beszélne, mivel ő azt mondja, én, mintha ő én volnék, majdnem elhittem neki, halljátok őt”. E nyelvtani megfordítással kényszerít minket a Megnevezhetetlen, hogy ne úgy gondolkodjunk róla, mint „énről”, hanem mint „őről”, a néma, megnevezhetetlen szereplőről, aki a trilógia valódi hőse. „Folytatom”, ismételgeti a hang. De „ő” csendet parancsol, és a regény véget ér.

Bizonyos értelemben minden egyéb elbeszélő szereplő látszólagos aszsimilációja a „szerző” Megnevezhetetlen által tekinthető korábbi többszólamú fikciók formális konvenciója követésének is. *A Lord Jim, a Fiam, Absalom!* elbeszélői például szerzői elbeszélők, és végrehajtják a befejezést a közreműködő szereplők szavainak ismétlésével vagy átírásával. De a beckett-i fikcióban az elbeszélő szereplők nem csupán együttműködnek, hanem elvegyülnek egymással. *A Megnevezhetetlen* elején minden „szerzői” páros egyetlen narratív tudattá olvadt össze, mely így beszél: „nem szavak ezek, csak a mások szavai”. Valójában ez a tudat alkotott egy narratív kórust, „kielégítően átjárják bizonyos kifejezések, hogy megesküdjön, vonyításom folytatására, ezt soha nem feledve, sőt mi több, a meggyőződésben, hogy e vonyításból még továbbiak származnak”. Ám a Megnevezhetetlen azt is tudja, hogy míg megengedi e „másoknak”, hogy beszéljenek, ő maga kénytelen hazugságokat mondani. „Mindezek a Murphy-k, Molloy-ok és Malone-ok nem tesznek bolonddá”, állítja. „Csak vesztegettem velük az időmet, róluk beszéltem, amikor magamról kellett volna beszélnem, hogy elhallgathassak végre.” Így tehát nemcsak egyszerűen átírja, hanem

„szétírja” a történeteit, megfordítva a narratív stratégiákat, hogy elhallgathasson. A korábbi többszólamú elbeszélésekben a „valóságos” hősök csak azután kerülnek az olvasó elé, miután valamennyi hang elhallgatott. De a Beckett-trilógiában az igazság nem követi közvetlenül a narratív kórus megalakulását, inkább az ön-elpusztítását követő csöndben gyökerezik. Beckett e három különálló, de egymástól kölcsönösen függő szövegben a többszólamú fikciót elvitte a nyelv végső határáig.

Forrás

Charlotte Renner: *The Self-Multiplying Narrators of Molloy, Malone Dies and The Unnamable*. *The Journal of Narrative Technique*, 11 no. 1, 1981.

Az idézetek Samuel Beckett *Molloy*, *Malone meghal*, *A Megnevezhetetlen* című művéből valók. Magvető, 1987. Török Gábor fordítása