

AZ OSZTÁLYOZÓK ÉS AZ OBSKURANTISTÁK

(*Samuel Beckett a hatalomról*)¹

„Meg sem kísérelem megvilágosítani neked, nincs energiám önmagamnak sem megvilágosítani. Ösztönös tisztelet legalábbis azíránt, ami valóságos, és természete szerint nem világos. Aztán, amikor mindez valahogy átmegy szavakba, az embert obskurantistának nevezik. Az osztályozók az igazi obskurantisták.”

(Samuel Beckett)²

1930. november 14-én a huszonnégy éves Samuel Beckett a dublini Trinity College Modern Language Society felkérésére különös előadást tartott. A *Le Concentrisme* címre hallgató eseményről némi visszafogottsággal számolt be közvetlen jóbarátjának, Thomas MacGreevynnek. „Felolvastam egy dolgozatot az M. L. S.-ben, egy Jean du Chas nevű, nem létező francia költőről – magam írtam a verseit. Néhány napig ezzel szórakoztattam magam.”³

A pszeudo-manifesztum egy ismeretlennek a szerzőhöz írott, Jean du Chas-ról és annak haláláról beszámoló levelével kezdődik. „Uram! Ön az első, aki érdeklődik e hülye alak iránt. Alábbiakban közlöm önnel mindazt, amit tudok: a halála előtti napon, Marseille-ben ismerkedtem meg veled, helyesebben szólva akkor erőszakolta rám ennek az ismeretségnek fölöttebb kellemetlen terhét. Egy sötét zugkocsmában akaszkodott rám, ahol hetenként kétszer tökrészegre szoktam inni magam, mivel akkoriban megvolt még ez a kitűnő szokásom.

– Maga – mondta – elég hülyének látszik, ezért ébreszt bennem minden mértéken túli bizalmat. Végre – (ihletett kiszólásain mit sem változtatok) – végre és első ízben botlom ilyen nagy állatba, aki, ha a szememnek hinni merek, tökéletesen nélkülözi az értelemnek még a szikráját is, és tökéletes, úgyszólván isteni nulla...”⁴

Mindez minden vázlatossága ellenére jól érzékelhetően megfelel Beckett két évvel később írt, s végül csak halála után, 1992-ben megjelent regénye, a *Meglehetősen jó nőkről álmodom* világának, a kiismerhetetlenség, a szándékos következetlenség és követhetlenség prózájának, a folyamatos kommentárok, önkomentárok, elveszések retorikájának. Mint Beckett megjegyzi: „Ebben a történetben minden összefüggés, Istennek hála, a véletlen műve csupán.”⁵

¹ Részlet a szerző készülő könyvéből, amely *Faustus Afrikában* címmel 2018 őszén jelenik meg a Magvető Kiadónál.

² Samuel Beckett levele Mary Manning Howe-hoz, 1936. december 13., in: *The Letters of Samuel Beckett*, I: 1929–1940, szerk. Martha Dow Fehsenfeld–Lois More Overbeck–George Craig–Dan Gunn, Cambridge UP, 2009, 782; magyarul lásd Mihálycsa Erika: Út valahonnan. Samuel Beckett levelei, 1929–1940, *Lító*, 2010. január, 395.

³ *The Letters of Samuel Beckett*, i. k., 55; Romhányi Török Gábor: „A művészet [...] tökéletesen érthető és tökéletesen megmagyarázhatatlan.” Samuel Beckett első francia írása elé, *Magyar Napló*, 2003/3, 30; uo., az ő fordításában: *A koncentrizmus*, i. k., 31–33.

⁴ Uo., 31.

⁵ Samuel Beckett: *Meglehetősen jó nőkről álmodom*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Orpheusz, 2001, 105.

S valóban, egész munkásságában szerepet játszott a mesterség puszta birtoklásának rutinná válása, az esztétikai kiürülés miatti aggodalom. Ez tűnik fel a korai könyv számos esztétikai, irodalomelméleti fejtegetésében, így Balzac-kritikájában is: „Balzacot olvasni annyit tesz, mint befogadni egy kloroformmal tompított világ benyomását. Ő abszolút ura az anyagának, csinálhat vele, amit akar, előre láthatja és kiszámíthatja a legapróbb viszontagságot is, megírhatta előre a könyve végét, mielőtt akár csak bele is kezdene az első részbe, mert minden teremtményét felhúzható bábuvá változtatta, és bízhat benne, hogy ott maradnak, ahova tette őket, és az általa megválasztott irányba és sebességgel mennek, ha éppen úgy akarja.”⁶

A koncentrizmus ismeretlen levélírójának rövid története a kiszámíthatatlanság mókája. A keretes szerkezet szerint az alkalmi ismerőse, Jean du Chas által ráhagyott kéziratokról való gondoskodás immáron a Trinity College-ban felolvasást tartó, kiemelkedő képességű, ígéretes jövő előtt álló Beckett dolga lenne. „Már csak az van hátra, hogy messzemenő sajnálkozásoknak adjak hangot, amiért e nemes óhaj nem teljesült, és biztosítam önt, uram, rokonszenve, valamint mélységes megvetésemről. Aláírás.”⁷ Azaz a felolvasás egy pszeudotalálttárgy, egy *hamis ready made*, a fiktív Jean du Chas hagyatékának története, értelmezése volt. Beckett (ki)talált hőse „egyetlen, törvénytelen fia egy belga váltóügynöknek, aki 1906-ban, még a gyermek születése előtt halálozott el, bőrbetegség következtében, anyja pedig Marie Pichon, egy toulouse-i nagy varroda masamódlánya – a Saint Sernin-székesegyház vörös árnyékában született, 1906. április 13-án [nem mellékesen Beckett saját születésnapján – Gy. P.] déli tizenkettő előtt, a gyászba borított óramutatók lelassulása okán.”⁸

Jean du Chas 1928. január 14-én halt meg, egy kis marseille-i szállodában. („Igazán vicces ez a város, túlnépesedett, dagályos és érdektelen faunájával”⁹ – áll Jean du Chas szövegében.)

„Ez az üres és töredékes élet, amint egyetlen forrásból, emberünk naplójából kibontakozik, tökéletesen lapos, nincsenek kiemelkedő pontjai...”¹⁰ Jean du Chas azonban, Beckett leírásában, sorról sorra változik át: „Kizárt kizáróként vág át a társadalmi elemek, anélkül hogy megítélné... »Túlnépesedett fauna« – mindössze ennyit tudott a társadalomról... Ilyen volt az élete, egyéni élet, mert ő volt az első egyéniség az egyiptomi expedíció óta.”¹¹

Beckett – ne feledjük, a felkérés a Modern Language Societytől származott – *franciául tartotta felolvasását*.¹² Az évtizedeken át lappangó szöveg végül csak 1984-ben jelent meg nyomtatásban, azaz részben alkalmi írásról van szó. Ugyanakkor Jean du Chas nem csupán epizodista volt: feltűnik a *More Pricks than Kicks*¹³ című szövegben is. Mint azt Jean-Michel Rabaté a *Think, Pig!* című könyvében¹⁴ pontosan nyomon követi, a szöveg tele van

⁶ Uo., 95.

⁷ *A koncentrizmus*, i. k., 31.

⁸ Uo.

⁹ Uo., 32.

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo.

¹² Beckett saját kétnyelvűségéhez, s ezzel szoros összefüggésben Írországhoz való viszonyáról lásd Emilie Morin: *Samuel Beckett and the Problem of Irishness*, London, Palgrave Macmillan, 2009; Mihálycsa Erika recenzója Morin könyvéről: *Dangerous Neatness of Identifications*, *Hungarian Journal of English and American Studies*, 17(2011)/1, 181–192; Phil Baker: *Beckett's Bilingualism and a Possible Source for the Name of Moran* in: Molloy, *Journal of Beckett Studies*, 3, 2, 81–84.

¹³ A cím – lefordíthatatlan – utalás Szent Pál megtérésére (ApCsel 9,5): „And he said, Who are You, Lord? And the Lord said, I am Jesus whom you persecute: you to kicks against the pricks.” Azaz, a cím önmagában is a cenzúra elleni fordulat. Vö. John P. Harrington: *The Irish Beckett*, Syracuse, New York, Syracuse UP, 1991, 37.

¹⁴ Jean-Michel Rabaté: *Think, Pig! Beckett at the Limit of the Human*, New York, Fordham UP, 2016.

francia irodalomtörténeti utalásokkal, s ugyanakkor a szójátékok, jelentésformáló egybe-
csengések is erősen alakították.¹⁵

Félreérthetetlenül performanszról, a fiatal, okkal *tudósnak vélt* művész Írország első szá-
mú egyetemén végrehajtott avantgárd akciójáról volt szó. Ez éppoly kivételes az egyetem,
mint a két háború közti avantgárd felől nézvést. A koncentrizmus *iróniája tehát kétfelé vág*.
Részben az egyetemi kultúra radikális kritikájáról volt szó, s ugyan nyilván felmerülhetett a
gyanú, hogy Beckett úgymond megteveszti, átveri a kollégáit, utóbb azonban mondogatta:
mindenki tudta, hogy az előadás – minimum – ironikus. „Beckett szívesen elméncdedett,
megint csak a képzeletére hagyatkozva, különösen, hogy franciául írhatott. De abban is élvez-
zetét lelte, hogy – itt, és később is oly sokszor – kifejtheti a nézeteit a kollégáinak és a hallga-
tóknak arról, hogy az igaz művészetnek semmi köze a karteziánus »tisztán és elkülönítetten«
elvéhez, hanem végső soron a megmagyarázhatatlan zavaros vizeit kavargatja fel. Sokáig úgy
tartották, hogy Beckett előadását annak idején komolyan vették. »Dehogysis« – így Beckett.
– »Mindenkinek pontosan tudta, hogy svindli.«¹⁶ Ugyanakkor nem bizonyos, hogy az egyetemi
normákat mindez kivételesen sértette. Ez így ment a protestáns Trinity College-ban.

A katolikus University College Dublin ugyancsak kivette a részét – nevezzük így – az
egyetemi élet radikális dadaizmusából. Flann O'Brien és barátai méltó társai voltak Beckett
iróniájának, sőt az övük talán gyilkosabb is volt. Az O'Brien szerkesztette, 1934 augusztusa
és 1935 januárja között megjelent, *Blather* ('duma') című lap első számában félreérthetle-
nül foglalt állást az új Ír Szabadállam jellegzetes pátoaszával szemben. „Íme, itt a Blather.
Amikor főhajtással bemutatkozunk, viselkedésünkben keresve sem találni majd szerviliz-
must, szolgálai tetszeni vágyást. Szentelen, elfajzott alakok vagyunk. Rátartiak, mint a
pulyka, és hiúk, mint a páva. A Blathernek minden mindegy [...]. Nincsenek elvei, becsü-
lete, szégyenérzete. Pellengérré állítjuk a megvesztegetés és korrupció elősegítését, a kép-
mutatás és álszentség burjánzását a közéletben, a divatossá váló mellébeszélést és a meg-
veszekedett szölamokat, a kapzsiság és a kamatos kamat dicsőítését.”¹⁷

¹⁵ „Beckett a Trinity College Modern Nyelvek Társasága tagjai előtt olvasta fel 1930-ban írt esszéjét.
Az ötletet talán az École Normale Supérieure-ben úzótt »tréfák« (a diákok bohóckodásai, illetve
kimódoltabb, otromba viccek) ihlették, mint ahogy az is lehetséges, hogy a szürrealisták kitalálta
átverések sugalmazták, például Duchamp alteregója, Rose Sélavy, akit egyidejűleg Robert Desnos
is a magáénak vallott. Ennek az írónak a megalkotásával, akinek neve a *Több fricska, mint rúgás* Du
Chas-ját idézi fel, a »Le Concentrisme« elhatárolódik a francia irodalomkritika modorosságától.
A hamis életrajzban Beckett a Duchamp-féle trágár humorról tesz tanúbizonyságot, egy szöveccel
– »les cons sont tristes« (a pinák szomorúak) – vezet be az új tételt: »Vous allez vous appeler les
Concentristes.« („Con” éppannyira jelentheti, hogy 'idióta', 'seggfej'; például „Avoir l'air con”,
nem 'pinának néz ki', hanem kb. 'hülye feje van'.) „Ebből a szélhámoskodásból is kiténik, milyen
szívós és hajlékony, mennyire találékony volt Beckett franciatudása. Intenzitásban ez a svindli
vetekszik a Murphy-féle elmés túlzásokkal és leleményes bolondságokkal. Du Chas, aki egy na-
pon született Beckett-tel, mintegy az író parodisztikus alteregójaként tűnik elének ebben a Gide
szatirikus komédiáit, a *Mocsarak* szórakoztató dekadens-ábrázolatait és a *Vatikán pincéi* vígjátéki
fordulatait idéző paródiában. Beckett Paul Valéryt is megemlíti, mint olyan író, aki »ellentmon-
dást nem tűrően cincálgat bármit, amit nem is olvasott«, ahogyan azt bölcs könyvében Pierre
Bayard is megerősíti. Du Chas valójában mindenütt ott van, olyan Beckett számára, mint Borges-
nek a maga hasonmása, Pierre Ménard, [...] »Discourse of the Exit« (Értekezés a kijáratról) című
művében, amelyben a tudományos nyelvezetet »visszavezeti az obszécúra« (*reductio ad obscenum*);
Du Chas Proustot sem kíméli: Proust sosem fújna orrot reggel hat óra előtt vasárnaponként!” The
Morality of Form – A French Story, in: Rabaté: i. m., 184.

¹⁶ James Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, New Delhi, New York,
Sydney, Bloomsbury, 1996, 328.

¹⁷ *Blather is here*. Blather I:1, in: Flann O'Brien: *Myles before Myles*, szerk. John Wyse Jackson, London,
Palatin, 1990, 96–97; *An Impudent Scoundrel Unmasked!*, Blather I:3 (November 1934), uo. „Nem
véletlenül neveznek bennünket »Írország kegyetlen komédiásainak«. Ami azt illeti, a világon

Beckett szövege nem volt kevésbé gyilkos. Ugyanakkor nem megalázta, úgymond becsapta reménybeli kollégáit, hanem társtettesekké avatta őket, hiszen együtt alakították az egyetemi beszéd rituáléját, ő olvasott, s azok hallgatták, tehát elfogadták a hallottakat. Beckett igen tömören fogalmazott, s nem lehetett könnyű eldönteni – talán neki magának sem –, hogy miként ironizál. A modern irodalmi kánon leírása ellenállhatatlan erejű paródia – és egyben persze kritika. „Raszkolnyikov, Rastignac és Sorel orcája veritékével a szentháromságot a napi ízlés szerint alakítja egyenlő szárú háromszöggé vagy fallikus szimbólummá, ahogy tetszik, elvtársak. Mindenkinék a maga pöcegödkrét. Ibsen bizonyítja, hogy igaza van. Renan kimutatja, hogy téved. Egybeesés. Anatole France szarik az egészre.”¹⁸

Rachel Burrows 1931-ben, tizenkilenc évesen hallgatta Beckett *igazi* óráit, 1982-ben pedig egy beszélgetésben felidézte emlékeit, és ez a sokszor idézett, valóban forrásértékű visszaemlékezés elég félreérthetetlen: Beckett azt tanította, amit írt. „Az a legfurcsább, hogy miket szeretett akkor, és miket ír manapság. Dosztojevszkijjel kezdte az előadásokat; számára ő jelentette a *clair-obscur*-t, a »sötétben mozgó árnyalakokat«, később pedig úgy érezte, Proust és Gide is ezen a vonalon járt, hiszen ők sem torzították el a valóság érthetlenségét. Balzacot persze utálta. Gyűlölte, amit hólabdaeffektusnak nevezett, vagyis azt, hogy az ember mindig olyasmit tesz, aminek okai, okai, okai és további okai vannak, úgyhogy az egész úgy, ahogy van, végtelenül következetes [...]. A művész maga állandóan változik, az alkotása pedig folyton alakul. Innen a készítés, hogy rendet vágjunk ebben a felfordulásban, de nem úgy, hogy bábokat hozunk létre és azokat mozgatjuk, vagy fantáziálunk, mint a romantikusok.”¹⁹

Az irodalmi gépezet által felzabált valóságnál, az érzéki tapasztalatokat eltüntető perspektivikus rendnél, az irodalmi matematikánál előbbre való az inkohereus realitás. Beckett évizedeken át visszatérő kérdése a végesség és a végtelenség tapasztalatának megfelelően a realitás határainak meghúzóása volt; az intézmények által megszabott határt egyszerűen nem tartotta figyelembe veendőnek, s ezt okkal tekinthetjük a kiismerhetetlen személyesség melletti hűségnek, ha tetszik, irodalmi lázadásnak. Michel Foucault 1970. december 2-án, a Collège de France-ban tartott székfoglaló előadásának első bekezdése stílusában idézi fel Beckettet; a másodikban, nagyon is érthetően, anélkül hogy megemlítené a szerző nevét, a szöveg címét, már használja is. „Szerettem volna, ha mögöttem egy másik hang (amely már régóta beszél, jó előre megkettőzve mindazt, amit mondani fogok) ezt mondaná: »*Folytatni kell, nem tudom folytatni, folytatni kell, tehát folytatom, ki kell mondani a szavakat, amíg csak el nem fogynak, ki kell mondani őket, míg rám nem találnak, és el nem mondanak engem, különös büntetés, különös bűn, folytatni kell, talán már mindez meg is történt, talán már elmondták nekem, talán már elvittek a történetem küszöbére, az ajtó elé, amely a történetemre nyílik, csodálkoznék, ha kinyílna...*« Azt hiszem, sokakban él a vágy, hogy ne kelljen elkezdeniük a beszédet, legszívesebben mindjárt a diskurzus túloldalán lennének.”²⁰ A diskurzusok, mondja Foucault, *kizáró* eljárások, így a *tilalom a józanság és az örültség szembeállítására*, az igaz és hamis ellentétére, pontosabban a mindezt fenntartó intézményekre vonatkozik. Így az irodalom diskurzusa is, s

senki sem hív minket »Írország kegyetlen komédiásainak.«” Lásd még Joseph Brooker: *The Man in the Hat, Modernism/modernity*, Vol. 17, No. 1, January 2010, 233–238.

¹⁸ *A koncentrizmus*, i. k., 32.

¹⁹ S. E. Gontarski–Martha Fehsenfeld–Dougald McMillan: Interview with Rachel Burrows, Dublin, Bloomsday, 1982, *Journal of Beckett Studies*, 11–12(1989), 6–15.

²⁰ Michel Foucault: A diskurzus rendje, in: Uő: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*, vál., ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Pallas–Attraktor, 1988. A Beckett-idezet – ugyancsak Romhányi Török fordításában – *A megnevezhetetlen* utolsó oldaláról származik: Samuel Beckett: *Molloy – Malone meghal – A megnevezhetetlen*, Budapest, Magvető, 1987, 541 (Világkönyvtár).

mindezeknek a példátlanul radikális elutasítása, amely valóban egy huszonnégy évesen megtartott performansztól egészen az életmű végéig jellemző habitusnak tekinthető, a tilalmi intézmények és fogalmak, gépezetek és hálózatok visszautasításának szövege olyan magatartást idéz, amely évtizedeken át az övé volt.

Messze nem egyértelmű azonban, hogy mindezt besorolhatjuk-e az általa is ismert avantgárd stratégiák közé.²¹ Beckett – egyetlen, nem jelentéktelen kivételtől eltekintve²² – nem vett részt az avantgárd mozgalmakban, így az 1928-ban Párizsban tetőpontján álló szürrealizmusban sem, nota bene – nem mellékesen – a dadaizmus akkor és ott már halott volt. Személyes kapcsolatai nyilvánvalóan voltak, de az nem jelentett elkötelezettséget. Az 1930-as dublini „móka” számos hasonló mozzanat, az alteregó rafinált használata ellenére eltér a dadaizmus, tehát a klasszikus avantgárd eljárásától, azaz a valódi talált tárgy műalkotással emelésének provokációjától, Duchamp 1917-es New York-i eljárásától.²³ S nem pusztán arról volt szó, hogy Jean du Chas Beckett teremtménye, s nem pusztán a szó átvitt értelmében, ahogyan a Duchamp alteregójának, Richard Muttnek a műalkotásaként nézendő *Forrás*, azaz egy piszoár, hanem az *ellenállás és a kritika* stratégiáiról. Duchamp kiismerhetetlennek tűnő, s hatásos diskurzus- és intézménykritikája mögött az avantgárd játékszabály: a kívülállás főlénye állt, tehát egy *elit szubkultúra megvetése az elfoglalandó intézmények* iránt.

Beckett beláthatóan bonyolultabb intézmény- és identitáskritikai játékszabályt követett, illetve teremtett. Ő nem kívánt az irodalmi élet bennfentese lenni, amint a kulturális ipar hivatalos kívülállója sem. Nem kívánta követni annak az elitnek a kultúráját, amelybe beleszületett, s amelyben élhetett volna bátran. Igazán rossz véleménnyel volt a korszak Írországról; a cenzúratörvényről 1934-ben, a *Bookman* című folyóiratnak álnéven, azonosíthatóan írott esszéje szigorú és gyilkos iróniával megírt, s hosszú évtizedekig kiadatlan írás volt. „A gondolkodás sterilizálása és a szemét apoteózisa jól összeillik” – szölte a szövege, annak a habitusnak megfelelően, amelynek öngyilkos paródiája volt du Chas életrajza is.

Így végül a két szöveg 1984-ben együtt (!) jelent meg a Ruby Cohn szerkesztette *Disjecta* című kötetben.²⁴ Beckett politikai doktrína- és ideológiamentes kívülállása²⁵ egyetlen percre sem jelentette azt, hogy döntő kérdésekben, mint például a francia ellenállás ügyében, ne tudta volna, hol van a helye. Beckett „teljes egészében” idézi a koncentrizmus manifesztumát:

„Gyermekeim, zsenge lantnokok, szakadatok el anyátok langy emlőitől és figyelmizzatek szavamra! Tudom, hogy tíz év múltán már nem lesz más gondotok, csak az, hogy a szellemem kedvére tegyetek. Márpedig szellemem hányatott sorsú lesz.

²¹ Vö. Peter Fifield: „I am writing a manifesto because I have nothing to say” (Soupault): Samuel Beckett and the interwar Avant-garde, in: *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, szerk. S. E. Gontarski, Edinburgh, Edinburgh UP, 2014, 172. Fifield az általa dadaistának tekintett Philippe Soupault-szöveget egybejelátja, -olvassa Beckett híres, *Három párbeszéd*ből való mondatával: „Kifejezni, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, nincs kifejezőerő, nincs kifejezési vágy, még ha van is valami kifejezési késztetés.” Beckett mondata Tal Coat festészetére utal vissza, amelyről amúgy elég rossz véleménye volt.

²² 1932-ben Jean Arp, Carl Einstein, Eugène Jolas, Thomas MacGreevy, Georges Pelorson, Theo Rutra, James J. Sweeney és Ronald Simon társaságában aláírta a *Transition*ban megjelent *Poetry is Vertical* című manifesztumot.

²³ Francis M. Naumann: Fountain, in: *Recurrent, Haunting Ghost. Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, New York, Readymade Press, 2012, 70–82.

²⁴ *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*, szerk., előszó Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1994; Mihálycsa Erika: Dangerous Neatness of Identifications, i. k.

²⁵ Az épp létrejött, 1922 óta önálló Írországnak, melyet 1937 szeptemberében egy levélben „kurvátlan kupleráj”-nak („whoreless kip of country”) nevezett, nem volt úgymond hú fia. Lásd *The Letters of Samuel Beckett, I: 1929–1940*, i. k., 599–600, magyarul lásd Mihálycsa Erika: Út valahonnan. Samuel Beckett levelei, 1929–1940, i. k., 72.

Minden okom megvan rá, hogy ezt higgyem. A heves, szenvedélyes és áldozatos ragaszkodás, amelyet tűz atyámuram tanúsított a merkúrium sójával szemben, nem visz titeket közelebb a célhoz. Kedves gyermekeim, nem kívánom én scala santa helyesléseteket, sem tyúkudvar-halhatatlanságokat. Csupán itt és most biztonságosan le akarom fektetni programotok alaptételeit. *Koncentristáknak* nevezitek majd magatokat. Ezt én mondom nektek, én, a koncentrizmus feltalálója, én, a pocakdús Buddha. Ekképp szóltok majdan kortársaitokhoz: – Jean du Chas, rendünk jeles alapítója, a koncentrizmus föltalálója, a pocakdús Buddha, egy belga váltóügynök egyetlen törvénytelen és posztumusz fia, akinek anyja félig német, félig toulouse-i masamódlány, meghív titeket, tutti quanti, egy geológiai-vallási ünnepségre, amelyen pukkadásig zabálhatjátok magatokat a szent táplálékkal, mely kartézianus lencséből és szintétikus házmesterekből áll. – E ponton rövid szünetet engedélyeztek nektek, majd így folytatjátok: – A Du Chas-i költészet egy mondat réstésztá elnyújtása, amelynek elágazásai szétnyílnak, *nyitnikék, házmester úr*, fölbomlanak megszelídíthetetlen kapitányunk homlokráncolgatásai hatására, aki, hajh bizony, szintén megélte a maga Svédországot. Az ő személyében üdvözöljük – és azzal tisztelünk meg titeket, hogy felhívjuk szíves figyelmeteket, cselekedjete hasonlóképpen – az *Értekezés a kijáratról szerzőjét*, mely mű a házmesterlakás és az összes házmester langyos párájában fogant, a novecentleschi kemence közvetlen tőszomszédságában. Végezetül pedig vágjátok arcukba a következő meghatározást: *A koncentrizmus a lépcsőre irányított prizma*. Nos hát, kedves gyermekeim, itt a kiáltványotok. Olajozzátok meg jól! Isten veletek, gyermekeim, és jó étvágyat. És most visszaadlak bennetek anyátoknak.”²⁶

Du Chas szövege nem egyszerűen pamflet, nem pusztá irónia, nem csak vicces, és végképp nem nevetséges. Utalási hálózata bonyolult, a kortárs avantgárd paródiájának mintázatát adja, ugyanakkor önmagában véve teljesen abszurd.

Nem ismerek más, olyan hatású és nagyságú életművet, mint Beckettét, amelyből teljes mértékben hiányzik az önelégültség, a magabiztosság, a rutin, a fölény – ugyanúgy, mint az alázat, a hívó szelídsége, erőszakmentessége, tehát a hit, amely *amúgy* oly sokszor tárgya a Beckett-szövegnek, de soha nem az evidencia normái szerint az. *Akoncentrizmusban* Beckett „idézi” Jean du Chas egy apokrif Proust-levelét a reggel hat óra előtti orrfújás lehetetlenségéről. Nem sokkal kevésbé kíméletlen Beckett „maga” a Proustról írott könyvében. „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 felkavart és sokszínűsített folyadékot tartalmaz.”²⁷

A dublini felolvasás nem pusztá epizód volt, ellenben az utóbb történetek fényében bizvást érthetjük a Beckett későbbi munkásságában visszatérő kérdés, a „ki beszél” első megjelenéseként. A performansz összes szereplője Beckett kreatúrája volt: a közönséggé tett hallgatóság, az ismeretlen levélíró, a levél főszereplőjeként felléptetett Jean du Chas, és végül ő maga is. 1930-ban ezek a szövegben pontosan elválasztható szerepek nyilvánvalóan a hangzó beszédben, illetve a performanszban fontos szerepet játszó hangsúlyokban és mozdulatokban torlódtak egymásra. Az író-narrátor-szereplő szövegeinek egybejátszása, a kiismerhetetlenség jellegzetes struktúrái, amelyek aztán eltérő mértékben, de áthatották Beckett egész életművét – és amelyek Beckettet éppúgy megkerülhetetlenné tették Maurice Blanchot, mint Michel Foucault²⁸ számára –, a doktrína nélküli, azaz szö-

²⁶ *A koncentrizmus*, i. k., 33.

²⁷ Samuel Beckett: *Proust*, ford. Osztoivits Levente, Budapest, Európa, 1988, 11.

²⁸ Russel Smith: The acute and increasing anxiety of the relation itself’ Beckett, the Author-Function, and the Ethics of Enunciation, *Beckett Today /Aujourd’hui*, 18 (2007)/1, 341–357.

vegen kívüli, normatív esztétikai elveket nem ismerő irodalom és művészet alapkérdéseire vezetnek vissza. Az önazonosság, a bizonyosság határainak egymásra rakódása, azaz a diskurzusok külső kényszerének, meghatározottságának nem engedő írás egyszerre van jelen Beckett több esztétikai szövegében.

1937 júliusában levelet váltott²⁹ az év januárjában Potsdamban megismert német szerkesztővel, Alex Kaunnal, aki egy, a Faber and Fabernél kiadandó Joachim Ringelnatz-kötettel kapcsolatban írt Beckettnek. A válasz Beckett esztétikai nézeteinek egyik első és legfontosabb összegzése: minden udvariaskodás nélkül közli, hogy az 1934-ben meghalt berlini kabarészerzőnek és festőnek a náci által az elfajzott művészethez sorolt munkássága egyszerűen nem éri meg a fáradságot.³⁰ „Nem kételkedem abban, hogy Ringelnatz rendkívül figyelemreméltó ember. Költőként azonban minden bizonnyal Goethe véleményén lehetett: Inkább a SEMMIT írni, mint semmit sem írni.”³¹ Beckett nyilván nem véletlenül tekintett el a Goethe-szöveg kontextusától – a regényben Charlotte arra kéri férjét, Eduardot, hogy egy semmitmondó levéllel hárítsa el a náluk nyugalmat és munkát remélő kapitány szándékát, miszerint náluk kíván lakni egy ideig. Azaz az általa ironiával kezelt „Titkos Tanácsos Úr” mondatát általános szentenciaként idézte. S ennyivel a maga részéről – csakúgy, mint Charlotte – elintézettnek vélte a dolgot, de aztán nekilátott, Ringelnatz szidalmazásán túl, esztétikai magyarázattal szolgálni. Beckett németül írt Kaunnak, s ebben a kontextusban, eljövendő levélváltásukat figyelembe véve merült fel a nyelv kérdése. „Valóban egyre nehezebb, sőt értelmetlenebb lesz számomra a hivatalos angol nyelv használata. Az anyanyelvem egyre inkább fátyolként áll előttem, amelyet szét kell tépnem, ha hozzá akarok férni a mögötte rejlő dolgokhoz (vagy a semmihez). Nyelvtan és stílus. Szerintem ezek éppolyan jelentéktelenek már, mint egy biedermeier fürdőruha vagy egy úriember tántoríthatatlansága. Maszk csupán. Remélhetőleg eljön az idő, ahogy jobb körökben hál’ istennek már el is jött, amikor a nyelvet akkor használják a legjobban, ha a legcélzatosabban rosszul használják.”³² Számos, Beckett kétnyelvűségét értelmező kritikus, illetve azt mitizáló szöveg okkal tekinti ezt a levélrészletet úgymond ősforrásnak, kiindulópontnak: a nyelvváltásra Beckettnek valóban nem a művészet stilisztikai, művészet-történeti kánonoknak megfelelő megújításához volt szüksége; sokkal inkább az önmagához való viszonyát megújítandó, azaz a *valósággal való szerződési* radikális nyíltságának megőrzéséhez. Az idegen nyelv által ígért idegenség, azaz távolság az, ami egyben lehetővé teszi, hogy azt *rosszul* használjuk. Függetlenül attól, hogy miként ítéljük meg a kétnyelvűség/többnyelvűség gyakorlatát, belátható, hogy ez Beckett egyedülálló radikalizmusának kiindulópontja, illetve technikai alapja: az önreflexió nem fogalmi, nem doktrinális, nem kritikai/politikai, hanem *mondattani, akusztikai, ritmikai, fonetikai* kérdés egyaránt.

A levél következő bekezdését Beckett a zene és a festészet mögött elmaradt irodalom tételével indítja (s ennek képzőművészeti vonatkozásaira őt magát követve még visszatérnek), ugyanakkor az itt használt zenei példa a saját költészetére éppúgy érvényes, mint a

²⁹ A levél németül íródott, lásd Samuel Beckett Alex Kaunnak, 9/7/37, in: *The Letters of Samuel Beckett*, I: 1929–1940, szerk. Martha Dow Fehsenfeld–Lois More Overbeck–George Craig–Dan Gunn, Cambridge UP, 2009, 512–516, uo. angolul: 517–520; magyarul lásd Romhányi Török Gábor fordításában, in: Mihálycsa Erika: *Út valahonnan. Samuel Beckett levelei, 1929–1940, Látó*, 21. évf. 1. sz., 2010. január, 64–66.

³⁰ Ringelnatz nem teljesen ismeretlen a magyar olvasók előtt, verseit Weöres Sándor, Majtényi Erik, utóbb Győrei Zsolt fordította.

³¹ Vö. a *Vonzások és válassztások* első fejezetének utolsó mondatát (Vas István fordításában): „És mégis – felelte Charlotte – szükségesebb és barátságosabb sokszor semmiséget írni, mint semmit sem írni.” *Goethe szépprózai művei*, Budapest, Európa, 1983, 142.

³² Lásd Mihálycsa Erika: *Út valahonnan. Samuel Beckett levelei, 1929–1940, i. k.*, 65. (A fordítást egyes pontokon módosítottam.)

prózaí szövegek folyamatos polifóniájára. „Van talán valami oka, amiért a szöfelület szörnyen önkényes anyagisága nem oldható föl, amint például a hosszú, fekete szünetek zablják föl a hangfelületet Beethoven 7. szimfóniájában, úgy, hogy oldalakon át nem észlelhetünk egyebet, mint a csend mérhetetlen szakadékain át kanyargó, lépten-nyomon akadozó, szirtjeit összekötő hangösvényt?”³³

Mint arra Mihálycsa Erika is rámutat, Beckett a csend, azaz a „hosszú, fekete szünetek” jelentőségét nagyon komolyan vette; s hogy mit is jelentett számára az esztétikai anyagban magában felismerhető politika, azt egy 1934-es levél Furtwänglerre vonatkozó része mutatja a legvilágosabban. „Mr. Furtwängler, mint jó náci, nem tűrheti a titkokat, és ahogy előadta ezt a zenét, az olyan volt, mint egy főtt tojás, vagy, ha úgy tetszik, egy belemondítás. Az utolsó tételt úgy játszotta, mintha csak egy kivételesen elegáns Ständchen volna [...]. Nemcsak hogy úgy állig gombolta azt a szegény szimfóniát, hogy majdnem megfojtotta, de azt is megengedte magának, hogy ellássa egy színes gomblyukkal. És benne mivel, az Isten szerelmére? Egy Würstchennel.”³⁴

A csend eltüntetése, a hamis folyamatosság által keltett látszatra, tudniillik hogy a mimézis meghatározta irodalom képes leírni és kifejezni a valóságot: minderre Beckett valóban rosszul reagált. A szavakhoz fűződő gúnyos viszonyt szavakkal ábrázolhatnánk, és a szavak közti szünetek, az egyértelműségek felbomlása, szakadása, a mondattan, az irodalom, a szöveg kontinuitásának megtagadása a lehetséges válasz. A folyamatosságot ígérő írás és a csendre, a szünetre semmit sem adó beszéd egyaránt magára hagyja a hangzó ént, megfeledkezik az elhangzás kivételességéről, egyediségéről, lezártágáról: a kimondott mondat utáni csend a végesség és a visszavonhatatlanság keretét teremti meg, amint a kép terének kitöltése, zárt univerzumának megteremtése, tehát az absztrakció és az absztrakt expresszionizmus illúziója is innen ered, ugyanis hogy magától értetődően, a diskurzusok hierarchiája által garantáltan létezik a befestett sík felület szakrális tisztelete. Francis Bacon ennek az illuzionista folytonosságnak a radikális tagadását teremti meg a festészetben ugyanúgy, mint David Bomberg, Frank Auerbach, Leon Kossoff vagy Chaïm Soutine. A realizmus politikáinak alapkérdése a *folyamatosság*, a magátólértetődőség politikájának problémája.

Mindenesetre a Kaunnak írott levél utáni évek a gyakorlati cselekvéssel, és nem a cselekvés iránti elfojtott vagy reménytelen izgalommal teltek. Beckettnek a háború utáni – szégyennel birkózó, újrászabandó intellektuális frontok közt élő – Franciaországban, egy másik világban kellett eligazodnia, miután végigcsinálta az ellenállás különböző formáit, különböző terekben.

A *Három párbeszéd* 1949-ben jelent meg a *Transition* című folyóiratban,³⁵ akkor, amikor már napvilágot látott Emmanuel Lévinastól *A valóság és árnyéka* és Jean-Paul Sartre *Mi az irodalom?* című tanulmánya. (Ráadásul az utóbbiból egy rész korábban a *Transition*-ban is megjelent.) Kérdés, hogy ez a három írás 1947 és 1949 között miként állt össze egyetlen alakzáttá, és valóban összeállt-e; s más kérdés, hogy mit jelentenek ma egymás mellett, ennyi évtized után. Sartre 1947-es tanulmánya *az elkötelezett irodalomra*, tehát az erős kommunista kultúrpolitikára adandó válasza, a *Les Temps Modernes*-ben megjelenített baloldali álláspont lehetőségét határozta meg: tehát kombattáns írás volt éppúgy, mint a korszak magyarországi művei, elméleti szövegei is. Az új társadalmi valóság megteremtése egyben az értelmezési zónák kijelölését, a diskurzusok intézményeinek meghatározását is jelentette, az autentikus válasz kijelölését a nácizmus utáni világra. Sartre visszautasította

³³ *The Letters of Samuel Beckett*, I: 1929–1940, i. k., 178–184; Mihálycsa Erika: Út valahonnan. Samuel Beckett levelei, 1929–1940, i. k., 75.

³⁴ Uo., 68.

³⁵ Magyarul lásd Samuel Beckett: Három párbeszéd három festőről, ford. Romhányi Török Gábor, *Nagyvilág*, 1991/9, 1303–1309.

a normatív, a jelentéseket rövid pórázon tartó, elkötelezett irodalompolitikát és esztétikát, de egyértelművé tette, hogy az írás felhívás. Írni tehát annyi, mint „felfedni” a világot, és ugyanakkor feladatul tűzni a nemes lelkű olvasónak. „Vagyis az írás révén mások tudatához folyamodunk, hogy *lényegesnek* fogadtassuk el magunkat a lét totalitása számára, s közbeiktatott személyek által éljük át ezt a lényegiséget. [...] a művet tehát úgy határozhatjuk meg, mint a világ képzeletbeli bemutatását, amennyiben ez az emberi szabadságot igényli.”³⁶ Sartre ugyanúgy, mint Lukács, a művészetet a szabadság birodalmának megteremtéséért folyó küzdelemnek tekintette, de ez a megoldás nem volt konszenzuális. Lévinas például nem úgy vélte, hogy a művészet a civilizáció legmagasabb rendű értéke; elkötelezetlennek tekintette, „amely csak egy hely a sok közül az emberi boldogságban”.³⁷

Ebben a nyilván utólagos és valóban konstruált kontextusban Beckett és a társszerző Georges Duthuit párbeszédének politikai súlya érzékelhetetlen, s épp ez volt az író szándéka. A *Transition* előző számában megjelent egy rész Sartre *Mi az irodalom?* című szövegéből, azaz a Beckett számára távoli elképzelés a művészet kifejezési „funkcióiról” azt érzékeltette, hogy a szövegek egymás közvetlen szomszédságában voltak.³⁸ A párbeszéd paródia, önkritika, ám azt, amit Massonról állít Beckett, nem nehéz önmagára érvényes elvárásnak is értenünk. „Szerintem nem valószínű, hogy Masson az efféle foglalatossággal valaha is bármi mást csinálna, mint amit a legjobbak, vele együtt, már megcsináltak. Talán arcátlanság megkockáztatnom az állítást, hogy nem is akar mást. Rendkívül értelmes észrevételei a térről a birtoklás ugyanazon tudatát árasztják, mint Leonardo feljegyzései, aki a *diszfazionéről* (rombolásról) szólva tudja jól, hogy számára egyetlen részlet sem megy veszendőbe. Ezért bocsássa meg, hogy most is, csakúgy mint amikor az egészen más Tal Coatról beszélünk, visszatérek ahhoz az álmaimban élő művészethez, *amely a lebírhatalatlan szegénységet vallja magáénak, és büszkesége tiltja a közlés és befogadás bohóctréfiáját.*”³⁹ A Bram van Velde festészetét elemző párbeszédben a szöveg visszatér az ábrázolás, a kifejezés paradoxonához. „S. B.: A tehetetlenségre kárhozott ember helyzete, aki képtelen cselekedni, esetünkben festeni, mivel kénytelen festeni. A tehetetlenségre kárhozott ember cselekedése, aki képtelen cselekedni, de cselekszik, esetünkben fest, mert kénytelen festeni. G. D.: Miért kénytelen festeni? S. B.: Nem tudom. G. D.: Miért képtelen festeni? S. B.: Mert nincs mit festeni, és nincs mivel [...] Van Velde elsőnek szállt szembe ezzel az esztétizált automatizmussal [...] ő az első, aki elfogadja, hogy művésznek lenni annyit tesz, mint kudarcot vallani, vagyis a művész világa a kudarc, és ha ettől megfutamodik, akkor áruló lesz, vagyis mesterember, javakkal sáfárkodó iparos. [...] És tudom, hogy e szörnyűség elfogadható konklúziójához már csak az hiányzik, hogy ebből az új szolgaságból, az előbbieket elfogadásából, *a kudarchoz való hűségéből*, új tárgyat csináljunk, a reláció, a cselekvés új elemét alkossuk meg, a cselekvésképtelen cselekvést, amely kénytelen cselekedni és ekképp kifejező cselekvést hajt végre, még ha önmaga lehetetlenségét, a kénytelenített képtelenséget fejezi is ki.”⁴⁰

A szegénységet magáénak valló és a „kudarchoz való hűség”-et megtapasztaló művészet az, amelyet a realizmus politikái közül különösen relevánsnak tekintek, s amely nem jelent mást, mint azokat a választásokat, amelyek a rendezett hozzáférés, megszólas,

³⁶ Jean Paul Sartre: *Mi az irodalom?*, ford. Nagy Géza, Budapest, Gondolat, 1969, 73–75.

³⁷ Emmanuel Lévinas: A valóság és árnyéka, ford. Babarczy Eszter, *Nappali Ház*, 1992/2, 12.

³⁸ Jean-Michel Rabaté: Beckett's Masson: From Abstraction to Non-Relation, in: *The Edinburgh Companion*, i. k., 131–152. Rabaté tanulmányából világosan kiderül, hogy a háború utáni Párizsban milyen sűrű volt az a háló, amelyben az avantgárd, az absztrakt festészet és a kortárs politika találkozott, együttműködött. Beckett marginális kívánt maradni, távol a közegtől, s valóban: még pár évig marginális is maradt, míg aztán meg nem teremtette a saját terét.

³⁹ Három párbeszéd három festőről, i. k., 1305. (Kiemelés tőlem – Gy. P.)

⁴⁰ Uo., 1307–1309.

elhallgatás és elhallgattatás, némaság és elnémítottság, a kiválasztottság és kiválóság, a hatalom újraosztása, s a folyamatosan újratermelő katasztrófa között húzódnak meg. Ennek a politikának, illetve esztétikai politikának vannak direkt válaszai Franz Fanontól Guy Debord-on át Peter Weissig, Bretontól Sartre-ig, illetve Ulrike Meinhofig – az ellenállás formáinak és normáinak cselekvésre szólító kultúrájától a nagy elbeszélések regisztrációjáig. S ott vannak az ábrázolás normáinak visszautasítására tett kísérletek a normák vezérelte, normatívitást teremtő narrativitás esztétikai kritikáiig, amelyek mindig megtérnek a valósághoz, amely nem művük tárgya, hanem amely a művük maga; amely nem művük célja, hanem amelynek művük az anyaga, a kiismerhetetlen, elviselhetetlen lét, a szegénység, a kiszolgáltatottsággal való azonosság. Ahogy Celan 1958-ban, Brémában elmondott beszédében olvassuk: „A veszteségek közepette csupán egy dolog maradt elérhető, közeli és élő: a nyelv. Igen, a nyelv élő maradt, mindenek ellenére. De át kellett mennie saját válasznélküliségén, át kellett mennie a szörnyű elnémuláson, át kellett mennie halált hozó beszédek ezer sötétjén. És átment mindezen, de nem volt szava arra, ami történt; de átment a törtéteken. Átment, és azután »földúsulva« újra napvilágra léphetett.”⁴¹ *Ami a realitás maga*, ugyanaz a nyelv által teremtett, ha tetszik, ajándékozott idegenség, amiről Beckett írt Alex Kaunnak, s mindössze az élettörténetek kérdése, hogy Celan az egyik *saját* anyanyelvéhez tért vissza, ha van ennek a kifejezésnek itt bármi értelme. S még abban az évben hozzátett valamit a brémai beszédhez a nyelv elháríthatatlan többértelműségéről és pontosságáról.⁴² Akár Beckett is írhatta volna.

A realizmus politikái óhatatlanul a szakadozott, fragmentális, mindig újrakezdődő valóság felismerésének eltérő útjaihoz, lehetőségeihez vezetnek, s nem sok kínosabb esztétikai normarendszert ismernek, mint a metakonstrukciók megállíthatatlan áradatát, a túl- és agyonbeszéltség ellenőrizhetetlenségét, azaz a valóság szerkesztettségének, retorikájának, sosem-volt mivoltának, a végtelen tükörfolyosók metaforájának szó szerint vételét.

Van az elveszettség, a hontalanított és elveszejtett élet, a végeesség és a végtelenség közti kiismerhetetlen; a felismerés, hogy az nem Isten szabad ege, hanem az üres végtelen, a folyamatosságát veszített tapasztalati tér riasztó üressége és közelsége, a mindenkinek

⁴¹ Paul Celan: Beszéd Bréma szabad hanzaváros irodalmi díjának átvétele alkalmából 1958-ban, ford. Schein Gábor, *Műhely*, 1993/4, vö. Talmud Hagiga 14b. „...a szent tekercek megfejtésének kertjébe léptek az írástudók. Közülük egy meghalt, a másik megőrült; a harmadik, nevezetesen Ahér (tulajdonképp 'Másik', az állítólag a kereszténységre áttért tanaita, Elisa ben Abuja gúnyneve) »tépdetni kezdte a fiatal hajtságokat« (tudniillik hitehagyottá vált, és tévpatokat terjesztett). Rabbi Akiba volt az egyetlen, aki bement épségben és kijött épségben.” Ruzsacz István: Egy hasonlat, *Különbség*, 2004/1, 79–108: 99, lásd http://acta.bibl.u-szeged.hu/8473/1/kulonbseg_2004_001_079-108.pdf (letöltve 2017. november 21.).

⁴² Paul Celan: Válasz a párizsi Librairie Flinter körkérdésére (1958), in: Uő: *Collected Prose*, New York, The Sheep-Meadow Press Riverdal-on-Hudson, 1986, 15.: „Önök szívélyesen érdeklődnek a jelenlegi munkáimról és a terveimről. Ám ezzel egy olyan szerzőhöz intézik kérdésüket, akinek eddigi publikációi három verseskötetre szorítkoznak. Ha tehát a tényekhez valamelyest hű akarok maradni, csakis költőként igyekezhetem választ adni. A német költészet, úgy gondolom, más utakon jár, mint a francia. Bármennyire is jelenvalóak a hagyományai, amelyekben benne áll, komorabb emlékezettel, kétségesebb horizonttal nem is beszélhetné a nyelvet, amelyet néhány csökönyös fül, úgy tűnik, még mindig vár tőle. Nyelve józanabb, tárgyyszerűbb lett, nem bízik a »szépben«, megpróbál igaz lenni. [...] Ebben a nyelvben, a kifejezés elháríthatatlan többértelműségét is számításba véve, a pontosság válik fontossá. Ez a nyelv nem változtat át semmit, nem »poetizál«, megnevez és kimond, megpróbálja kimérni az adott és lehetséges dolgok terét. Természetesen sohasem maga a nyelv, a pusztán nyelv működik, hanem mindig csak egy létének sajátos hajlásszöge alatt beszélő én, amely körvonalait keresi és a tájékozódás lehetőségét. De vajon nem távolodtam-e el túlságosan a kérdésüktől? Ezek a költők! Végül is mit kívánhatnánk nekik egyebet, mint hogy egy napon végre képesek legyenek papírra vetni egy rendes regényt.” (Schein Gábor fordítása – köszönet érte.)