

BECKETT

A semmivé válás mitológiája

OTO BIHALJI-MIRIN

SZÍNVALÁS AZ ABSZURD MELLETT

Két lyuk, s én középtűt, rosszul ledugaszolva. Vagy csak egy nyílás ez, bejárat és kijárat, melyen át szavak tolaakszanak, mint siető, közönyös hangyák, nem hoznak és nem visznek semmit, túl gyengék a fúrásra . . .

A megnevezhetetlen

Beckett a humanista illúziók tagadásának kései, utolsó hírnökeként érkezett. Voltaképpen Joyce és Kafka mellé tartozik, mint a késő-polgári kiüttlanság, s talán egy kicsit az összemberi kiüttlanság képzetének megfogalmazója. Regényeinek és színműveinek szereplői nemcsak hogy nem hősök többé, hanem egyedi létük is alig érzékelhető. Állapotokat testesítenek meg, különböző viselkedésmódokat képviselnek, s a nevük határozatlan és ideiglenes.

Bármilyen erős és sajátlagos művészi egyéniség is Beckett, nem az egyetlen képviselője az idő tagadásának. Az ő szkeptikus, irodalom- és pszichológiaellenes tagadása része annak az általános művészeti hangulatnak, amelyet először Kafka szólaltatott meg, amikor a húszas években megnyitotta a maga európai „saison en enfer”-jét. A félelem lidérce nehezedik az egzisztencialisták irodalmára, ez tölti ki Sartre és Camus regényeit, ez mozgatja a szürrealisták festészetét és költészetét, s alakítja a dac és kétségbeesés szobrászatát.

Beckett a félelmet a lét anyagává változtatta. Olyasmi ez, amit nem kell leírni, amiről fölösleges tárgyalni; még csak nem is a művész lélektani vagy filozófiai motívuma. Egyszerűen adva van, egzisztens, ható, mozdulatlan és — semmis.

Beckett egyre keresi a képletet, amellyel megfejtethné a civilizáció és kultúra néven ismert játék végét: „Az életet könnyek nélkül, amikor elsírtuk . . .” Az egzisztencializmus didaktikus célkitűzéseivel ellentétben, Beckett semmit sem akar bizonyítani, semmire sem tanít. Csak azt akarja megmutatni, ahogy az ember lélegzik, él és megszűnik élni.

Műveinek racionális tolmácsolása eleve kudarcra van ítélve, hisz legmélyebb értelmük az értelmetlenség megtestesülése. Undor és bánat kormányozza fáradt kísérletét, hogy átvánszorogjon a lét tapasztalati világán. A természettől elidegenült, tárgyiasult világban az ember számára csak az marad hátra, hogy várja önmön, saját kezüleg időzített

végét. Ezt a drámaiság és keserűség nélkül, esetleg csak némi megvetéssel fogadott világvégét.

Beckett utalásait és jelképeit az ír-angolszász nevelés hozta magával. Akár Joyce, ő is arra törekszik, hogy teljesen felbontsa a nyelvet, s hogy a benne rejlő erőforrásokkal a még ki nem mondott valóságokig hatoljon el. Kafkával a lelki szituáltság köti össze; Beckett és Kafka alakjai, ezek az emberek, akik várnak, kutatnak és sehova sem érnek el — édestestvérek.

Beckett nem írja le a tapasztalati valóságot, sem a konkrét történéseket, még csak a belső kalandok feszültségét sem. Maga a leírás, a beszédmód, az ember és a tárgyak lényegébe való behatolás módja a kaland.

A szürrealizmus már bevitte a köztudatba az ellenművészet jelszavait. Beckett művének központjában is a dokumentum áll, s kerül mindent, ami pusztán irodalmi. Az irodalom önmegsemmisítése, a tárgyak felbontása lehetővé tette az egzisztencialistáknak, hogy ki-méletlenül megvilágítsák a lét kísérteties üreit. Ez az atomizálás Beckett-nél a legkisebb mértékegységig, a bemutathatóság, kifejezhetőség végső határáig terjed. A következő lépés már nemcsak az irodalmiaságot semmisítené meg, hanem magát az irodalmat mint műfajt is.

A művészet Beckett számára egyfajta lélekürítés, önkorbácsolás, önmegsemmisítés, vezeklés az ember megmagyarázhatatlan vétkeért. Az abszolút utáni sóvárgás a civilizáció vívmányainak elvetését eredményezi. A tudományellenes és antihumanista elvek bizonyos középkori felfogáshoz vezetnek a költőt. Az ember fogoly az idő és a tér hálójában. Minden, ami jó, csak díszítésre, a rossz igazolására szolgál. Úgy szólván skolasztikus ez a világkép, de alázat és hit nélkül. És isten nélkül. Beckett, az atomkor Hamletje, a nemlét mellett döntött. Az önkéntes mozdulatlanság eszményévé és céljává válik. Mint ahogyan mozdulatlanok a növények, a hegyek, a sziklák is.

KÍSÉRLETEK

„Hova megyünk, tata?, kérdezte. Hányszor mondtam már, hogy ne kérdezzen. Tulajdonképpen hova is megyünk?”

Molloy

Megkínzott homlok. Szemöldökei közt mély árok, akár egy sebhely. Beckett arca keskeny, áttetsző, szenzibilis. Orra előreugrik a szigorú ajkák fölé. Ironikus vonás? Csupa ellentmondás és határozottság. Tekintete éles. Egy óriás madár szeme és arcéle. Brassai fényképfelvételén az egyik szem árnyékban marad. Vajon utalás ez Joyce-ra, a tanítóra és barátira, aki fél szemére megvakult?

Azt mondják, Beckett az emberekkel való érintkezésben csupa gátlás. Az üldözött ember gátlása ez. Már-már félénk. De minél félénkebb a hétköznapi, konvencionális világban, annál merészebb és élesebb az írásban. Kegyetlen is olykor. Botránkoztató, fajtalan szavakkal töri át a megengedett korlátokat. Megfigyelő, aki a legapróbb részleteket is előkotorja. A gonoszság, félelmetesség, rosszindulat homokszemcséit.

Hogyan alakult ki e költő egyénisége? Segítségünkre lehet-e származásának és életútjának ismerete alkotótevékenységének megértésében?

1906-ban Dublinban született. Gyermekkorát a polgári biztonság légköre övezte. Apjától, aki egy bankban kalkulátor volt, a precíz fogalmak iránti hajlamát öröklte. Jó tanuló, és kitűnő rögbijátékos. Katolikus városban nő fel, de anglikán vallású; ott él az angol társadalmi előítéletek és az angolelleses lázadások metszőpontján, de nem érintik környezetének áramlatai és indulatai. A kötelmeket és kötelezettségeket már kora ifjúságában terhesnek tartja. Elnézi a csavargókat és koldusokat az ulsteri gimnázium kapujában. Talán már akkor leköti a figyelmét az a jellegzetes arckifejezés, amelyre kitörölhetetlenül rávésődnek a csavargó élet barázdái. Az embert mint olyant látja bennük, s egy egész életre kísérőivé szegődnek.

Sok évvel később történt, hogy valami csavargó egy sötét párizsi utcában kést döfött a költő hátába. Közvetlenül a főútóér közelében. Az embert letartóztatták. Beckett kigyógyult. Amikor elhagyta a kórházat, felkereste támadóját a börtönben. Fancsali arc, nyugtalanul ugráló szemek: — Miért akart megölni? — Az ember sokáig bámult rá, majd tompa hangon így felelt: — Nem tudom. — Nem volt ez üres kifogás, sem hazugság. A nyomorult csakugyan nem tudta. Az emberi tettek indítékainak és értelmének ez a tökéletes felfoghatatlansága Beckett műveinek egyik alapvető rugója.

Amikor Beckett a dublini Trinity College-ben tanulmányait folytatta, Synge és Yeats dicsősége tetőfokán állt. A lázadásból fakadó ír kritikai szellem még nem vesztett gyűjtő hatásából. Joyce már túljutott a szülőföld radikalizmusán, nem volt többé elegendő számára. A mélyreható korfordulatot a nyelv és az irodalom síkjára vitte át. S épp ebben lelt tanítványra és követőre Beckett személyében.

Akárcsak Joyce, Beckett is ehagyta Írországot, és Párizsba költözött. Ellenállhatatlanul vonzotta a kontinens tágabb látóhatára. Poggyászában magával vitte az ír fekete humort és a kegyetlen-groteszk iránti hajlamot. A művészet egyetemessége után kutatva úgy döntött, hogy anyanyelvét is maga mögött hagyja, s idegenben, más nyelvi közegben próbál elhelyezkedni. Kevés író képes arra, hogy két nyelven alkoss. Beckettnek sikerült. Szakítás és szintézis ez egyidejűleg. Legmélyebb alapjaiban: lemondás a származás gyökereiről.

Két éven át adott elő angol irodalomtörténetet az École Normale Supérieure-ön, ahol Jean-Paul Sartre is működött. Kapcsolatai Gertrude Steinnel, James Joyce-szal és Eugène Jolasszal, a *Transition* című folyóirat szerkesztőjével, döntő módon befolyásolták sorsát. „Whoroscope” című versét 1929-ben lírai díjjal tüntették ki.

Beckett két évre visszatért Írországba. Leteszi a magiszteri vizsgát filozófiából, s francia és olasz nyelvet ad elő a Trinity College-on. Tanítója stílusában tanulmányt ír Joyce *Finnegan's Wake*-jéről. Ezt követi a Proust-tanulmány. Vajon mi fűzte ehhez az emlékéradathoz? Talán a tragikus alaptónus: „Egyedül csak a szenvedés teszi lehetővé számunkra, hogy felismerjük és elemeire bontsuk belső mechanizmusunkat. Szenvedés nélkül ezt nem tehetnénk meg.” (Proust)

1933-ban meghalt az apja, s az örökség lehetővé teszi Beckett számára, hogy visszatérjen a kontinensre. A halál, mint a sors keze, mindig jelen van Beckett életében és művében. Az élet — út a sem-

mibe: „A semmi egy hosszú, bizonytalan visszatérés”, mondatja majd később Murphyjával.

A tehetség sok mindent jelenthet, de egy valamit feltétlenül: tántoríthatatlanságot a taps és az erkölcsi rosszsallás közepette. Kevés művész valószínűleg ezt a szellemi függetlenséget olyan mértékben, mint Beckett.

Öt éven át keresi Angliában, Németországban és Franciaországban, hogy hol telepedjék le. Párizst választja. Ebben a városban az egész világot látja, minden faj, minden bűn és káromlás gyűjtőhelyét. 1934-ben megjelenik első novelláskötete *More Pricke than Kicks* címen, melynek történetei egy Belaqua nevű groteszk hős köré csoportosulnak. Szürrealista vers-plakettet ad ki *Echo's bones and other precipitates* címmel. Automatikus szövegek, impresszionista képek. A növekedés és keletkezés szimbólumainak összecsengése.

Beckett ebben az időben barátjának, a valamivel idősebb s már teljesen leromlott látású Joyce-nak segédkezett. Felolvasott neki, és írt helyette.

Meggyőződéses antifasiszta lévén, csatlakozott egy maquis-csoport-hoz, és tevékenyen részt veti a francia ellenállási mozgalomban. 1942 augusztusában, amikor illegális csoportjának több tagját letartóztatták, távoznia kellett Párizsból, s a nem-megszállt Vauchuse départementban, egy Avignon környéki faluban rejtőzött. Valami majorságon dolgozott, s szabad idejében *Watt* című regényét írta. A regény remete-hőse egy félreeső nyaralóba érkezik, s a hozzáférhetetlen, szeszélyes urának szolgálatába lép.

1945-ben néhány hónapig az ír Vöröskeresztnél dolgozik, majd tolmács és raktáros egy Saint-Lo-i táborig kórházban. Végleges visszatérése Párizsba irodalmi tevékenységének legtermékenyebb korszakát vezeti be.

AZ ÉLET — ÖSZTÖN ÉS HALÁL

„És végül, a hullámok fölé hajolva, torz és bús vigyorú rab, elmézem a büszke és felesleges vízbarázdát, mely nem visz távol semmilyen hazától, és nem hoz közelebb semmilyen hajótöréshez.”

Molloy

Beckett regényei lezárnak egy fejlődést, mely Prousttal kezdődött, s Joyce-on, Musilon és Brochon át vezetett. A mese már eltűnt. Az epikai távlat és az objektív áttekinthetőség elveszett. A tér korlátlan és meghatározhatatlan. A belső monológok tudatfolyama nem tart tiszteltben semmilyen idő- és tér-korlátot. A távlatok folyton változnak, az, ami elmúlt és ami keletkezik, egymásba hatol és összemosódik.

1938-ban keletkezett Beckett első regénye, a *Murphy*. Egy Murphy nevű ír Londonban él Celiával, a prostituálttal. Később elhagyja a nőt, mert az polgári tisztességtudással munkára és pénzkeresésre kényszeríti. Murphy gyűlöl minden munkát, minden tettet, minden mozgást. Mégis, döntenie kell: ápoló lesz az örültekházában. S ott hozzá közel álló, rokon lelkekre talál. Különösen az a közömbösség vonzza, mellyel az örültek e véletlen világ esetlegességei iránt viseltetnek: „Voltak itt

komor gondolataikba merülő melankolikusok, akik, specialitásuk szerint, vagy a fejüket vagy a hasukat fogták. A paranoiák lázasan rótták a papirost, egyre-másra írták a panaszokat a bánásmód ellen, vagy szó szerint jegyezték belső hangjaikat. Egy hebeephrenikus szorgalmasan verte a zongora billentyűit, egy hipomániás biliárdozni tanított egy másikat, akinek Korsakow-szindrómája volt. Egy elcsigázott szkizofréniás, a földön elterülve, azt a benyomást keltette, mintha örök élőképet kellene alakítania; szónokias pózban előrenyújtott bal kezében félig szívott s kialudt cigarettát szorongatott, reszkető jobbját pedig mereven feltartotta.”

Ebben a regényben még megvan a dialógus az író és az olvasó között. Az idő és a tér kategóriái még felismerhetők. De már elkezdődik a redukció folyamata, a bőr és a burok lehántása. A csontig hatolás. Murphy idegen ezen a földön, s menedékhelye az elmebajosok között illúzióknak mutatkozik. Egy tűzvész áldozatául esik. Hamvait a takarítónő összekotorja, és szemétre veti. Ez a könyv már érezteti velünk: az írás nem más, mint a kétségbeesés tette.

A három következő regény: a *Molloy*, a *Hogyan* és *A megnevezhetetlen*, három további lépés a belső magány és kioltódás sivatagában. Beckett alakjainak az énjük felé, az eredet és igazság felé vezető úton a születés és a halál között elterülő komor tájon kell átvergődniük. Beckett figyelmét nem az köti le, ami történik, hanem a történések visszatükröződése szereplőinek tudatában. A mese helyére a feszültséget és levertséget állítja, különválasztott, éles fénybe állított részleteket figyel meg. A fölébredt tudat görcsöve alatt a legapróbb mozzanat is óriási méretűvé nőhet. Nincsenek arányok, nincs perspektíva. Nincs előtér és háttér. A megfigyelés fénykörében a tárgyak alig észrevehető részecskéje Tanguy puszta tájainak görcsös fatörzseihez hasonló óriásnövényzetté változik át. A látható valóság redukálódik. Vele együtt az alakok is összezsugorodnak. Molloy életrajza voltaképpen e zsugorodás története.

Előttem nem kétséges, hogy Beckett tulajdonképpen jegyzőkönyvet vezet mindarról, ami abszurd. Nem erkölcsi példálózással, vagy didaktikus levezetéssel. A díztelen szöveg, a banális tények önmaguktól kínálják a következtetést. Abban, amit Beckett mond, nincs egy szemernyi vigasz, egy szemernyi kegyelem sem. Az emberi méltóság és az emberi nagyság voltaképp a hamis hivatkozások által elkoptatott látzatt kategóriái. Az, ami egyedül létezik, az ösztön indítéka. A fennkölt magyarázat csak dekoratív álcázás. Az ember szemmel láthatóan fél attól, hogy a maga burkolatlan valóságában lássa önmagát.

Az egzisztencia nyomorúsága és kíméletlensége tulajdonképpen ki-egyenlítő hatású. Eltörli az egyedi különbségeket, úgyhogy alig lehet különbséget tenni egyén és egyén között. Még azt is nehéz megállapítani, hogy mi magunk kik vagyunk. Az anyja képe is ködös bizonytalanságban lebeg Molloy szeme előtt, amikor elindul, hogy megtalálja az öregasszonyt, aki szülte. Az „én” Molloy képében jelenik meg, csavargóvá, koldussá, társadalmon kívüli lényé alakul át. Mint ahogyan Kafka is többre tartja a nevénel a „K” betűt, Beckett-nél az „M” szolgál megjelölésül. Ez a *moi*, a *man* kezdőbetűje. Az „én” és az „ember” azonosul, s a bomló kreatúrák mind egyöntetűbb ismertetőjeleit foglalja allegóriába.

Molloy útra kel — nem: pusztán csak halad —, s még ez a szó is eufemisztikus, inkább vonszolja magát valamerre, ahol anyjának lakóhelyét sejtí, de az irányt sem tudja, mert a helység nevét elfelejtette. Hason csúszva, mankóit csákyának használva vánszorog előre: „Így haladtam át az erdőn, lassan, de egyenletesen, pontosan betartva a napi tizenöt lépést, úgyhogy nem merültem ki teljesen. Még háton fekve is sikerült, mankóimat vaktában magam mögé tolvá a bozótba, s az ágak fekete egével féligzárt szememben. Mentem a mamához.”

Molloy olykor egy asszonyt emleget, aki szinte a nagyanyja lehetett volna, s aki megismertette a szerelemmel. Vele szeretkezett: „Ostoba játék, ha jól meggondolom, s azonfölül fárasztó is. De én meglehetősen adag jó szándékot vittem bele, tudván, hogy ez a szerelem, hisz ő azt mondta.”

Ez a rövid jegyzőkönyvi kivonat Molloy szerelméről. Ennek az asszonynak az alakja olykor összekeveredik az anyjával. A gyűlölet és a szerelem az anya és a szerető azonosításának freudi elve ez, gépiesen alkalmazott formában.

„Olyan öregek voltunk, ő meg én, nagyon fiatalon szült, s inkább régi jó barátokra hasonlítottunk, nemiség nélkül, rokonság nélkül, egyazon emlékekkel, ugyanazzal a gyűlölettel, ugyanazzal a várakozással. Sohasem nevezett a fiának, egyébként ezt nem is bírtam volna elviselni, hanem Dannak hívott, nem tudom, miért, engem nem hívnak Dannak. Dan talán az apám neve volt, talán az apámnak nézett. Én őt az anyámnak néztem.”

Ez a negatív ósviszony az anya elembertelenített alakja iránt, akiknek testnyílása nemcsak a fogantatás és a szülés ürege, hanem a sir torka is. Beckett a nőket az ősidők kegyetlen istennőinek képében, háрпиáknak és megéráknak látja. Picasso és Moore teremtett hasonló figurákat. Joyce Anna Livia Plurabelle személyében formálta meg a szaporodás és termékenység telhetetlen ősforrását. Beckett-nél a nőiség jelképei az önkínzás kéjes és fájdalmas projekciói, az ember vétkének kényszerképzetei.

A regény második része azzal kezdődik, hogy Gaber, a hírnök valami parancsot hoz Moran ügynöknek. Morannak a fiával útra kell kelnie, hogy megoldja Molloy esetét. Az úr és a szolga viszonya Kafka *A kastély*ából; valami láthatatlan és elérhetetlen hatóság rendeleteket és utasításokat ad ki. Ez a lapidáris stílus, ez az egyszerűség, amely mögöl elősejlik a rejtett háttér, a várakozó, egyéniségétől megfosztott ember architektúsa, Franz Kafka világát idézi fel.

Moran, a pedáns nyárspolgár, aki a fiát egy zsarnok kegyetlenségével nevelte, elhagyja otthonát, és hosszú útra indul, hogy a kapott parancs alapján fényt derítsen Molloy esetére. Molloyról egészen határozatlan, elmosódó, s ugyanakkor precíz képzete van. Létezik-e egyáltalán valami Molloy, vagy csak Moran képzetében él? Molloy aszerint változik, hogy milyen nézőpontból szemléljük: „Voltaképpen három, nem, négy Molloy volt. Az, aki a belsőmben élt, a karikatúra, amit csináltam belőle, a Gaberé, meg az a húsból és vérből való, aki várt rám valahol.”... Hosszú és keserves vándorútja során Moran olyan metamorfózisokon megy át, melyek csaknem azonosítják a Molloyról alkotott képzetével. Hóban-sárban vonszolja magát hazafelé, s otthonát elhagyottan, szinte romokban találja. Valami belső hang sugalla-

tára jelentést ír kutatóútjáról, s most már Malone-ra, Beckett következő regényének hőisére hasonlít, aki halála előtt életútját próbálja írásba foglalni.

Kafka és Beckett rokon vonása az a bensőséges viszony is, mely a halál eszközeihez és intézményeihez fúzi őket. Kafka *Álom* című elbeszélésében K. véletlenül a temetőbe vetődik, s látja, hogy egy sírelékre épp vésik a feliratot: „Itt nyugszik...” S amikor ő, valami belső parancsnak engedelmeskedve, belefekszik a sírba, hozzáteszik a felirathoz a hiányzó K-t. Beckett regényében Molloy elmegy a temetőbe, hogy gyönyörködjek a saját sírkövében: „Már teljesen készen állt. Egyszerű, fehér latin kereszt volt. Oda akartam írni a nevemet, a kötelező *itt nyugszik*-kal és születésem évével. Utána már csak a halál évét kellett volna hozzáírni. Nem engedték meg. Olykor elmosolyodtam, mintha már halott volnék.”

Minden iszonyat könnyebben elviselhető, mint a semmivé válás. A halál rejtelmességéből születtek az ősi mítoszok, melyek a síron túli élet reményével próbáltak úrrá lenni a könyörtelen végen, ami minden előre vár. A modern költészetben a halál titokzatos hangja istenkáromló kicsengést kap. Az idő és az örökkévalóság közötti szakadék tudományos megfogalmazása nem nyújt semmi vigaszt. A haldoklás iszonyata, a megsemmisülésre való puszta várakozás válik a költői feldolgozás tárgyává. Baudelaire szerint a halál: lemerülés az ismeretlenség mélyeibe. A szürrealizmus egybeköti az intellektuális kíváncsiságot a félelem rémlátásaival. Az irodalmi kirándulások a halál tájaira a költészet, a kétségbeesés és a fölény nihilista szintéziseivé válnak. Beckettnél már maga az élet sem más, mint a bomlás kezdete, fokozatos haldoklás. „Az asszonyok a sír fölött szülnek, lovaglólásban, a nap egy percig csillog, azután ismét az éjszaka következik”, mondja Pozzo a *Godot-ra várva* egyik jelenetében. Eltűnik a határ élet és haldoklás között: „Ez itt, ez a sírom, itt az anyám, épp ma este van itt, és én halott vagyok, és épp születek, anélkül, hogy befejezhettem volna, nem bírom elkezdni, ez az én életem.” (*Szövegek a semminek*).

Beckett alakjai kínos unalomban tengődve vánszorognak valami utakon, melyek sehová sem vezetnek, csak a halálba. A külső valóság, amit leír, teljes ellentétben áll az irreális cselekménnyel. Az egyéniség önmaga kioltására törekszik, vagy valami kozmikus absztrakcióban olvad fel: „Az udvari lépcsőn ülök, és nézem a fény játékát a falon. A napon voltam, és a fal is a napon volt. Én voltam a nap — nem kell talán elismételni a falat, a lépcsőt, az udvart, az évszakot és napszakot.” (*Watt*)

A *Malone halála* című regény ezekkel a szavakkal kezdődik: „Nem-sokára mégiscsak egészen halott lesznek. Talán már a jövő hónapban. Április lesz akkor vagy május.” A szoba, ahol Malone fekszik, és a világ, amit néz, a haldoklást tükrözi. Nem Malone haldoklik, hanem a világ. Épp azért, hogy magába szívja az összes adottságokat és tárgyakat, ezek a haldoklás tulajdonságaivá válnak.

Malone, még álmosan, elindult, hogy felkutassa az elveszett helyet, ahonnan származik. Sorsa szintetikusán egyesíti Molloy és Moran életét, de beleszövődik egy bizonyos Macman nevű csavargó is, a

Szent János menedékhely lakója, akinek a története azonosítható a megöregedett Malone-éval.

Az öreg Macman és öreg ápolónője, Moll, késő szerelemre lobban. A leírás sátánian undorító. Két kéjsóvár, impotens öregember, két parázna hulla szeretkezése. Abszurd metaforika. A lemeztelenítés halucináns ösztöne. A groteszk párosulás misztikus pornográfiája, az olvasó megdöbbenése céljából.

Moll fülönfüggői a keresztre feszített latrokat ábrázolják. S az egyetlen megmaradt szemfog a szájüregében szintén feszületformára van csiszolva:

„Ez a részlet erős benyomást gyakorolt Macmanre, s ettől Moll még előkelőbb helyet foglalt el a szívében. S a későbbi élvezetben, melyet akkor érzett, amikor nyelvét Moll szájába dugta és végigtapogatta vele az ínyét, ez a feszületforma csorba fog fontos szerepet játszott.”

Mire céloz a költő ezzel a Krisztussal, ezzel a feszület- és vagina-elegytéssel? Talán ebben látja az emberi illúziók széthullásának leg-sötétebb mélyét, ahol az égi és földi szerelem az állati, brutális ösztön képét ölti. A rombolás démona ez, melynek elődei a francia irodalomban Lautréamont *Chant du Maldoror*-ja és Jarry *Ubu királya*.

A szexuális szenvedély iszonyú-groteszk témája után a költő elmondja e szerelmi kapcsolat végét: „Fáradt vagyok a fáradtságomtól, utolsó fehér hold, egyetlen sajnálkozás, vagy még az se. Halottnak lenni, előlőtte, őrajta, vele együtt, és forogni, forogni, mint hulla a hullán.”

Csónakon indulnak utolsó kirándulásukra. Hova? Vajon Lemuel, a csónakot kezelő ápoló Hermész-e vagy Kharón? A szigeten, ahol a pikniket tervezték, Lemuel fejszével megöli a két kirándulót. A többiek közömbösen beszállnak a csónakba, és lassan eltávolodnak a parttól:

„Az éjszakát abszurd, abszurd fénypontok pötytyözik, csillagok, világítótoronyok, bóják, földi fények, a hegyoldalban égő rekettyebokrok gyenge lángja... Lemuelé a felelősség, égnek emeli a fejszéjét, melyen a vér sohasem szárad meg, de nem azért, hogy megöljön valakit, nem öl meg senkit, ő már nem öl meg senkit, ő már többé nem nyúl senkihez, se vele, se vele, vele, se...”

A *Malone halála* ezekkel a szavakkal fejeződik be: „Semmi több.”

A MEGNEVEZHETETLEN

Most hová? Most miért? Most mit? Nem kérdezem magam. Csak — mondom. Gondolkodás nélkül...

A megnevezhetetlen

Az ember leépítése *A megnevezhetetlen* című regényben eléri végső határát. Ennek a redukált lénynek már neve sincs. A kezetlen-lábatlan törzsön mozdulatlan fej, csak a száj beszél, és a szemek néznek. A kocsmárosné fűrészpörrel töltött dézsában tartja, ajka alig emelkedik túl az edény peremén, úgy áll ott, mint valami kaktusz a vendéglő mellett, a vágóhíddal szemközt. Ha hó esik, Madelaine ponyvával takarja le. Így él, félig eltemetve.

A torzó: emlék-rezonátor. Szavak siklanak, képek lebegnek körülötte. Az idő ködéből bontakozik ki „énje”. Abból az időből, amikor még megvolt a lába, amin botorkálhatott. Basilius, aki később a Ma-

hood névre hallgatott, Molley-Moran, Malone és Macman keveredik a Megnevezhetetlennel. Kitalált alakokra aggatja önnön sorsának elemeit, s önmagát mások élményein keresztül látja. Mélyen lenn, a tudatfolyam alatt, mely szavakká változva csobog tova, az „én” tengődik, s hasztalan próbál feltörni a homályból a felszínre. A Megnevezhetetlen le akarja dobni magáról a konvenciók álarcát, meg akarja állapítani személyazonosságát, hogy azután végleg elhallgasson:

„Ezek a szavak, amikre megtanítottak, anélkül, hogy megmagyarázták volna pontos értelmüket, így tanultam meg következtetni, szükségem van mindre, minden szóra, amit megmutattak, egész jegyzékek voltak, ó, micsoda melegség ez egyszerre, egész szójegyzékek voltak, ábrákkal oldalt, el kellett őket felejtenem, össze kellett kevernem őket, ezeket a névtelen képeket, ezeket a képtelen neveket, ezeket az ablakokat, amiket talán ajtóknak kellett volna neveznem, mindenestre másképpen, ezt a szót, hogy ember, ami talán nem is a megfelelő szó arra, amit látok, amikor hallom, de egy pillanat, egy óra, ésígytovább, hogyan is mutassam be, egy élet...”

A bűnhődés, a korlátozás, a csökevényesedés, zsugorodás útján Beckett olyan vákuumba jutott, ahol senki élő nem jut többé levegőhöz. Molloy odisszeiája és értelmetlen visszatérése még hordozott valamit az elbeszélés reális anyagából. Malone már bénultan fekszik, és utazásai csak a múlt projekciója. A Megnevezhetetlen egyetlen antennává változott. Szavakat sugároz. De — bár csak a törzse maradt meg, és inkább növényre hasonlít — még mindig látható, létező. A *Szövegek a semminek* már az alanyt is elhagyja, csak a szüntelen mormolás marad. S Beckett még ezt is fölöslegesnek tartja. A szavakat át kell fésülni, megvizsgálni a tartalmukat.

A valóság bemutatásának minden szándéka szétzúzódik a szavak elégtelenségén. Ha a tudat fénykúpját a történések egy töredékére irányítjuk, az folytonosan változik, kisiklik az ellenőrző tekintet alól. A „valami” éppoly kifürkészhetetlen, mint a „semmi”. Marad az amorf „körülbelül”, mely megy a maga ellenőrizhetetlen útján. A kutató tudatnak az átélt dolgok bozótján kell átvergődnie. De ahogy közeledni próbál a tárgyakhoz, tényleges tartalmuk viszonylagossá válik, s még a megismertet is alig lehet megfogalmazni, mert maga a nyelv is csupa csapda és útvesztő.

Ez a bizalmatlanság a nyelv iránt nem Beckett találmánya. Századunk klímája teremtette meg. Az értelmetlenség dadaista költészete, a szürrealisták logika-ellenessége, a lettristák nyelv-boncolása rokon jelenségek. A lettristák széthasogatták az ábécét, mely évszázadokig a betűskála terpeszébe velt szorítva, hogy az akusztikus, esztétikai felszabadítás által új transzcendens térségeket nyissanak meg. Joyce *Finnegan's Wake*-jétől és Sartre *Nausée*-jétől számtalan kísérlet történt arra, hogy elhatoljanak a nyelv mélyebb, tényleges tartalmáig. Beckett, a lettristák metafizikai játékaitól eltérően, reális kombinációkat teremtett. Joyce számára a belső monológ volt az a hágcso, melyen lebecsátkozott a tudat eltemetett mélyeibe, hogy felfedezze a konvenció-előtti kifejezési formákat és archaikus képeket. Az ösmotívumok és a jelenkor motívumai összeolvasztásával megpróbált túllépni az idő és tér, a külső és a belső határain. Beckett követi ebben, s arra törekszik, hogy nyelvi lázadással tágítsa a valóság kereteit. Az

irodalmi és köznyelv, a klasszikus asszociációk és a jasszkifejezések összeolvasztása nyugtalanítja és izgatja az olvasót. Beckett nem nyújt a számára semmi biztonságot. A költői bevezetés cinikusan félbeszakad, az érzés, alig csendül meg, máris kialszik, eloszlik. A parodisztikus nyelv kihangsúlyozza a világ történéseinek bizonytalanságát. A tudat levéltárában őrzött gondolatokat egytől egyig felül kell vizsgálni. Minden, ami látható, érzékelhető, hallható, gyanús; egyetlen vallomás sem hiteles, egyik sem alkalmas pillér a lét hordozására.

DRÁMÁK ÉS SZÖVEGEK

Estragon: Mindig akad valami, ami elhitheti velünk, hogy élünk.
Godot-ra várva

Vladimir és Estragon az út szélén vár valakit, akit Godot-nak hívnak, mert állítólag megígérte, hogy eljön.

A *Godot-ra várva* egyik amerikai bemutatója alkalmából megkérdezték Beckett-től, mire gondolt ezzel a Godot-val. Így felelt: Ha tudnám, megírtam volna a darabban! Mi se akarjuk jobban tudni, mint maga a szerző... Mindenesetre, van alapja annak a feltevésnek, hogy azt a valakit, akit Vladimir és Estragon vár, istennek nevezzük. Vagy talán a legtöbb szenvedő és üldözött nem az isten segítségét várja? Vagy nem tűnik-e egyszerűnek Godot-t az isten — God — szóból levezetni?

Godot várása sok mindenben emlékeztet a földmérő várakozására Kafka *A kastélyában*. Kafkánál is, Beckett-nél is Jóbhoz hasonló lények testesítik meg a láthatatlan hatalomba és elérhetetlen segítségbe vetett ósrégi hitet, s mint egy fordított teológiában, hirdetik az emberi lét reménytelenségét.

Simone Weil egyik könyvének címe: *Attente de Dieu*. Lehet, hogy Beckett ezt a címet variálta. De az is lehet, hogy Balzac egy Godeau nevű alakjára gondolt. Eric Bentley „Mi a színház” című tanulmányában felhívja a figyelmet arra a körülményre, hogy Balzac *Mercadet*-jében szüntelenül várnak egy Godeau nevű valakit. A színmű *Mercadet* következő szavaival fejeződik be: „Oly sokat emlegettem Godeau-t, hogy most már mindenképpen jogom van arra, hogy lássam is. Gyérünk Godeau elé.”

A párhuzam oly frappáns, hogy aligha lehet szó véletlenről. De hát jelent-e valamit az a tény, hogy Beckett egy anekdotából és egy névből merített ihletet? Nem ez vagy az a Godeau, hanem a várakozás maga a darab tartalma és hordozója.

Élni szemmel láthatóan nem egyéb, mint — várni. Jobb időket, barátságot, szerelmet, egy jó vacsorát vagy szálláshelyet. Várni annyi, minint túrni az időt, legrejtettebb, önpusztító mivoltában, az időt, mely minden történést átformál és feledéssel fed el.

Az ifjú hírhozó — Kafka Barnabásának változata —, aki üzenetet hozott Godot-tól, másnap este ismét megjelenik, de nem ismeri fel sem Vladimirt, sem Estragont: „Vladimir: Nem ismeresz? Fiú: Nem, uram. Vladimir: Tegnap nem voltál itt? Fiú: Nem, uram. Vladimir: Most vagy itt először? Fiú: Először, uram.”

Vladimir nem ismeri meg Pozzót és Luckyt, noha előző este együtt voltak. Pozzo sem tud a tegnapijáról, és nem ismeri fel a két vára-kozót: „Vladimir: Tegnap találkoztunk. (Csend.) Nem emlékszik? Pozzo: Nem emlékszem, hogy tegnap bárkivel találkoztam volna. És holnap nem fogok emlékezni arra, hogy ma találkoztam valakivel...”

Ez a „tegnap” az örökkévalóság relációjaként jelentkezik. Azóta Pozzo megvakult, Lucky megnémult. Vladimir kérdezősködésére, hogy mikor történt ez, Pozzo hirtelen dühbe gurul:

„Meddig akar még gyötörni az idővel, hogy ekkor így, akkor úgy! Örület! Mikor! Mikor! Hát nem elég önnek, hogy valamelyik nap történt, olyan napon, mint a többi, egy nap megvakultam, egy nap megsüketülünk, egy nap megszületünk, egy nap meghalunk, ugyanazon a napon, ugyanabban a percben, ez nem elég önnek?”...

A két főszereplő megvitatja az öngyilkosság lehetőségét is. De mint-hogy úgymint minden hiába, a siker teljesen bizonytalan, mert a kötél elszakadhat, az ág letörhet, mégsem lesznek öngyilkosok. Vagy talán azért, mert még mindig marad egy utolsó remény, hogy a „meg-mentő” — ahogy Vladimir nevezi, az útonállókról szólva — eljön és segít rajtuk.

Ez a dráma talán a szenvedést akarja igazolni, hisz a szerencsétlent, aki a csomagokat cipeli (Vagy valami vétek terhe alatt görnyed?), épp „Lucky”-nak, azaz Szerencsés Flótásnak hívják. Neki kell hordania a szenvedés legnagyobb terhét, noha ez a szenvedés is objektíve értelmetlen, akár a homok, mellyel a bőröndöt megtöltötték.

A Beckett-dráma cselekménye gyakran pantomimként hat, s szereplői bohócokra hasonlítanak. Vladimir és Estragon az angol music-hallok komikuspárjainak szimultán-alogikus párbeszédeit idézi fel. Pat és Patachon, Laurel és Hardy film-tandemjeire emlékeztetnek. A bohócok sorsszerű esetlenséjükkel, a létező és nem létező dolgok összekeverésével váltanak ki kacagást. „De ezektől a bohócoktól eltérően (ide sorolhatnánk még Chaplint is), akik a neveltségesség hajszolása közben folytonosan akcióban vannak, s épp az elvekben ütköznek össze, Beckett hősei lusta vagy paralizált bohócok. Minthogy számukra nem csak ez vagy az a tárgy, hanem a világ egésze sem létezik, egyáltalán nem is bocsátkoznak beszélgetésbe róla. Ezzel meg is határozza, milyen *fabulae personae*-k képviselhetik nála a mai emberiséget: ezek csakis clochard-ok, a világból (azaz: a polgári társadalom sémájából) kihullott egyének lehetnek, kreatúrák, akiknek nincs mit tenniük, mert nincs semmilyen dolguk többé vele.” (Günther Anders: *Sein ohne Zeit*)

A chaplini gagek a folytonosan lecsúszó nadrágokkal, a kalapcserékkel itt is alkalmazást nyernek. De aligha hatnak komikusan. Az egzisztenciális reménytelenség keretében ezek a játékok valami céltalan, fantomszerű szerepet kapnak. A bohócok — s ezt érezzük, fájdalmasan érezzük — az ember szomorú sorsát játsszák és tükrözik. Csak látszólag játszanak, s játékkal azt a képzetet akarják kelteni, mintha valóban élnének. Játsszanak, mert várniuk kell.

Az idő mintha megállt volna, a szavak elhangzanak, eltűnnek a csendben, majd újra felmerülnek. Az első felvonás után nem a második következik, hanem — az első, kissé módosítva. A nézők ezt alig veszik észre. A Beckett színpadár. életet játszó alakok, s a nézők, akik ezt az eljátszott életet szemlélik, észre sem veszik, hogy az, ami

most történik, egyszer korábban már megtörtént. Noha Vladimir és Estragon szüntelenül azt ismételteti, hogy elmennek, elválnak, elhagyják ezt a helyet, mégis együtt maradnak, és nem mozdulnak helyükről. A képtelenség kettesben könnyebben elviselhető. Végül is rá kell döbbernünk, hogy itt, a szavak lehető legkisebb mennyiségével, rólunk van szó.

Vajon az *Ó, azok a szép napok* című dráma vizsgálata alkalmat nyújt-e arra, hogy felfedezzük benne azt a fénysugárnyi optimizmust, amit egyes kritikusok látni vélnek Beckett műveiben? Ketten vannak a puszta tájon. Winnie, a feleség (egy ötven év körüli nő), az első felvonásban mellig, a másodikban már állig betemetve a homokba. Willie, a férj, alig látszik. Ott van valahol a homokdomb mögött, mely lassan felfalja a feleségét. Az asszony vigasztalódni próbál, szabadulni az élet sivatagától és a haláltól, s önmagát áztatva, különféle pipere-tárgyakat kotorász elő nagy táskájából, melyekkel mohón, gyöngéden szépítgeti magát. Agyában szüntelenül újraformálódnak, szavakká, mondatokká állnak össze korábbi életének mozzanatai, ezekkel próbálja kitölteni az ürességet maga körül, s közben várja a visszhangot férje részéről, aki csak rosszkedvű, türelmetlen félmondatokkal reagál. Amikor végül is megjelenik, mielőtt Winnie végleg elmerülne a homokban, négykézláb — de kifogástalan öltözékben — odakúszik az asszonyhoz. Winnie elbűvölő női mosollyal fogadja; a mosoly sokat ígér, de az ígéretet többé nem válthatja be. Ez a dáma két hangot szólaltat meg: a szalonok hangját, melyen konvencionális dolgokról fecseg, s a természetes kétségbeesés hangját, mellyel időnként úrrá lesz a kétségbeesésen, amellyel még harcol és szembeszegül a megsemmisüléssel, bár tudja, hogy többé semmi sem segíthet rajta. Sem a mosoly, sem a smink, sem a napernyő, s még az érzelmek, a boldog napok emléke sem.

Mit jelent itt a csengő hangja: a reggeli ébresztőóra jelképét, egy iskolai óra befejezését, vagy talán a sors jelét? Csak szüntelen beszéddel lehet még elfojtani a magányt; beszélni kell, beszélni, már nem is neki, nem is önmagának, csak beszélni, hogy ez az élő hang jelezze az értelmetlen, de magát meg nem adó bátorság utolsó visszhangját.

Hangjátéka, *Az utolsó tekercs* az öreg Krapp önmagával folytatott végtelen dialógusát mutatja be. Krapp mai „énje” beszélget valamikori „énjével”. Bekapcsolja a diktafont, s lepergeti a saját hangját tartalmazó tekercset, illetve a beszámolókat, amiket minden év végén szalagra vett. Most hallgatja élete archívumának gépies hangját. Hihetetlenül távoli reménységeket, kifakult szerelmi jeleneteket, a siker és a dicsőség hamis és banális hangjait. Az öregember mintegy tükörben szemléli önnön szavait, melyek most kínozzák, nyugtalanítják. „Nincs mit mondanom többé, még pisszennem sem lehet. És mi egy év manapság? Keserű kérődzés, kőkemény széklet.”

Beckett pantomímje, a *Játék szavak nélkül*, sivatagban játszódik. A sivatag mélyén éhező és szomjazó ember ki-kinyújtja a kezét, hogy elkapja az ismeretlen magasságokból leereszkedő, olyannyira áhított dolgokat. Többször megismételt, hiábavaló kísérlet, hogy megragadja a feje fölött lebegő vizespalackot. Nem éri el. Az ember kimerülten abbahagyja az erőlködést. Titokzatos füttyszó hívja fel a figyelmét a végzetes színpad zsinórpadrólásáról lebocsátott lépcsőkockákra. Még egy

kísérlet. Az ember felkapaszkodik a lépcsőkön, s most már egészen közel van a palackhoz. De az megint eltávolodik egy karhossznyira.

Az ember eláll a játéktól. Felőle akár az orra előtt lebeghet az a palack. A füttyök sem keltik fel többé tettekrezségét. Apatikusan bámul mozdulatlan kezére. Teljes lemondás e világ tárgyairól, melyek úrrá lesznek rajtunk, amikor már azt hittük, hogy hatalmunkban vannak. Lemondás az életről. Apátia vagy nirvána. Mindenesetre: a játszma vége.

Beckett egy infernót vetít elénk, akár Dante vagy Hieronymus Bosch. A poklot bennünk és körülöttünk. Nem a menny ellentétét, hanem minden gondolat, felismerés, az egész élet közös életterét. Túlzás-e, ha azt mondjuk, hogy mindeddig aligha tudósított bárki is ilyen végérvényes iszonyatossággal az ember magárahagyatottságáról és nyomorúságáról!

AZ APOKALIPTIKUS JÁTÉKOK VÉGE?

Ez az, a szavak áradata, szó-lavina, hogy többé ne lehessen szó semmiről, sem arról a világról, amelyet elhagyok, sem arról, amelyikbe el kellene jutnom, hogy vége legyen mindennek, mindezeknek a világoknak, személyeknek, szavaknak, nyomorúságoknak...
Szövegek a semminek

Beckett gondolatainak mozgatója: az emberi léttel való mélyesleges elégedetlenség, kételkedés az „ember” fogalmában. A szófukar beckett-i dráma, *A játszma vége* puritán, leszűkített stilizációjában apokaliptikus zárótételéhez érkezett. A vak Hamm úr, Clov, a sánta szolga, s a szemétkannákban lakó két öreg, az apa és az anya — a dráma szereplői.

Itt is várnak. Nem az imaginárius Godot-t, hanem a véget. „A vég, közeledik a vég, eljött a vég, talán már a végét járjuk...” Ezekkel a szavakkal kezdődik a dráma.

A világ kihalt. Bizonyára valami katasztrófa történt. Az életben maradtak ezen a szűk térségen húzódtak meg. A vak és béna Hamm tolokocsijában ül. Időnként meg-megemelkedik a szemétkannák fedele, s előbukkan Nell és Nagg feje. Szentimentális, gyerekes ostobaságokat fecsegnek. Clov olykor felmászik a létrán, s távcsövel fűrkézi a tájat: „Semmi sem mozdul”, jelenti a többieknek.

Az utolsó emberek... Igaz, ez sehol sincs világosan kimondva; Beckettnél, végeredményben, mindig minden többértelmű és bizonytalan. S mégis, éreznünk kell a kioltódás, az eltűnés atmoszféráját. Nem a túlélését, hanem a kihalását.

Az ember többé nemcsak itt és most egzisztens. A tegnapi és egykori katasztrófák és összeomlások is visszhangoznak benne. Sőt, talán a holnapiak is: „Visszanézek: üldöztetés és nyomorúság”, mondta Tabitul-Bel, az ősi mezopotámiai Jób. Kafka víziója az üldöztetésről és a magányról nemcsak a mai ember válságát fejezi ki, hanem magának az életnek káoszát és céltalanságát sugározza. Az apokaliptikus vég látványa Samuel Beckettnél — miután átélte a fasiszta embermészárlást, Hiroshima atom-poklát — sokkal konkrétabb megfogalmazást

nyer, mint Kafkánál. A műszakilag kifogástalan világforgatagban ott áll a magányos ember, meghasonlott lélekkel, meggyötört lelkiismerettel, állandó ellentétben az erőszak hatalmával, szüntelen rettegetésben, hogy a kínos harc, amit a hatalom intézményeivel folytat, végül is összeroppantja. Beckett nem azért tárja fel a világ és a lélek szakadékeit, hogy megfesse a bukás tragikus freskóját. Beckett-nél a játék vége, a játszma vége nem az eljövendő borzalmakat vetíti előre. A pusztulás már folyamatban van.

Th. W. Adorno „Kísérlet *A játszma vége* megértésére” című éles elméjű tanulmányában ezt írja:

„Azok a katasztrófák, melyek *A játszma végét* sugalmazták, szétzúzták, szerteszórták az egyént, aki Kierkegaard-nál, Jaspersnél, s Sartre egzisztencialista verziójában még szubsztanciális és totális egészt alkotott. Ez a verzió a gyűjtőtáborok áldozatának még biztosította a szabadságot, hogy a kínzást, amelynek alávetették, lélekben elfogadja, vagy megtagadja. 'A játszma vége' szétzúzza ezeket az illúziókat. Az egyes ember történelmi kategóriaként jelenik meg, mint az elidegenítés kapitalista folyamatának s a vele szembeszegülő dacos ellenállásnak eredménye, tehát így is, úgy is mint átmeneti valami. Az individualista álláspont, pólushént, minden egzisztencializmusnak, tehát a 'Lét és idő'-ben kifejtettnek is ontológiai magvát képezi. Beckett drámai költészete elhagyja ezt az álláspontot, mint ómódi bunkert. Az egyéni tapasztalat a maga szűkösségében és véletlenszerűségében egyáltalán nincs felhatalmazva arra, hogy önmagát tekintse a lét rejtjelének, kivéve, ha önmagában véve is a lét alapvető jegyét hordozná. De éppen ez nem áll. Az individuáció közvetlensége félrevezette az embereket; az, amit az egyes ember tapasztalata hordoz, csak közvetve szerzett, feltételes. 'A játszma vége' azt állítja, hogy az egyén nem tarthat többé igényt az önálló lésre. De a művészet, ha át is lát az individuáció börtönén, s tetten éri mint börtönt s mint látszatot — a szcenikus kép ennek az önmagára döbbenésnek az imágója —, mégsem zúzhatja szét e feldarabolt szubjektivitás bűvkörét; csak annyit tehet, hogy szemléltetően bemutatja a szocializmust.”

Beckett nem veszi szívesen, hogy az egzisztencialistákkal együtt emlegessék. Talán az nem tetszik neki, ami Sartre-nál tézisszerűen hat. Ha gondolati építménye mögött valamely egyértelmű filozófiai, vallási vagy szociális ideológia állna, műveit mindenképpen könnyebb volna megfejteni. De Beckett úgy ír, ahogyan Molloy beszél, teljesen azonosul Clovval vagy Vladimírral, az alakjaival, s akárcsak ők, jómaga sem hajlandó racionális magyarázatot adni műveinek értelméről és jelentéséről. Valószínű, hogy ő is, a tasiszta festők módjára, a tudattalanból merít; s ami tudatos nála, csak a lénye mélyéből kiásott történések tudatos megszerkesztése.

A XX. század tudatváltozásainak legpontosabb modelljét e kor irodalmában találjuk meg. Ez az irodalom híven tükrözi az öröklött érték-törvények relativizálódását, az etikai normák katasztrófális süllyedését a háború és a fasiszta ösztönezők regresszív kitérései folytán. A korszakalkotó, akár pozitív, akár negatív változások olyan alkotó érzékenységgel ruházták fel az irodalmat, amely a maga mély kétségei közepette egyszersmind az ember új értékrendjét is előkészíti. Beckett nélkül el sem képzelhető Alain Robbe-Grillet tárgy-regénye, Nathalie

Sarraute új lélekmegvilágító módszere, sem Maurice Blanchot tárgytól megfosztott prózája, melynek egyetlen és utolsó motívuma a tudat. A *Godot-ra várva* londoni bemutatóját 1955-ben úgy fogták fel, mint valóságos betörést az angol színház tekintélyének és erkölcsi reputációjának templomába. Beckett, aki most már az idősebb generációhoz tartozik, elsőnek intonálta a dühödt fiatalok hangját. Hozzájuk fűződik Beckett türelmetlen kifakadása a kultúra frázisai ellen, megvető magatartása a társadalmi képmutatással szemben, a humanizmus utópiája elleni lázadása.

Joyce-tól Kafkáiig feszül az apokaliptikus húr. Az atomerő és a kibernetika százada dehumanizálja az életet, összemorzsolja és kioltja az ember alakját. Ezt az apokaliptikus légkört Beckett mindenki másnál radikálisabban fejezi ki, megszabadítja mitologikus háttérétől, s a nyomort, a kiúttalanságot, a semmivé válást ismeri el az egyetlen létező valóságnak. De amikor *A játszma végének* végéhez ér, amikor a tagadás abszolútnak látszik, önerejének logikájával önnön tagadásába csap át. Az utolsó kép helyére új jelenet, új felvonás, új darab kerül, a ma még ismeretlen szerzők tollából.

Beckett műve, mely a megtört lelkiismeret keserűen magányos költészetéből szívja tápláló nedveit, a Krisztus kínszenvedéseit bemutató középkori passiójátékok új megfelelője: ateista passiójáték korunk kínszenvedéseiről.

Bármilyen reális Beckett világa a maga puritán póreségében, az az elképzelése, hogy ki tudja mondani a végső finálét, mégiscsak romantikus fikció marad. A negatív utópia nem kevésbé idealista, mint pozitív, optimista nővére. Nincs vég, mint ahogy kezdet sincs. Nincs végleges megérkezés, sem végleges elhallgatás.

Ács Károly fordítása