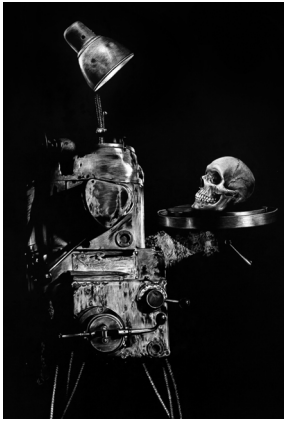


MIHÁLYCSA ERIKA

ISTEN ÉS EMBER, TÖMÉRDEK SORSCSAPÁS

Samuel Beckett



...a Beckett-
stúdiómban is egyre
inkább a végesség,
a testi és tárgyi világ
fogyatékosságának
írása és a kontextuális,
politikai értelmezések
válnak fontossá.

■ „Egyik sem”, volt Samuel Barclay Beckett válasza a kérdésre, „vajon keresztény, zsidó, vagy ateista-e”. Első ránézésre egyike a jellegzetesen beckett-i válaszoknak az identitását firtató kérdésekre – lásd a híres *au contraire* a kérdésre, angol-e. A kontextus viszont semlegesnek épp nem volt mondható: Beckett koronatanú volt egy rágalmazási perben, amelyet 1937-ben kevéssel korábban elhunyt nagybátyja, a műkereskedő, William Sinclair jóhírének védelmében indított a család Oliver St. John Gogarty volt szenátor ellen, aki memoárjában (*As I Was Going Down Sackville Street*) az elhunytat és ikertestvérét durva antiszemita sztereotípiákkal ábrázolta, és hogy teljes legyen a karaktergyilkosság, belengette a pedofília vádját. A perben, amelyről az írországi sajtó a vádlott Gogarty (amúgy Buck Mulligan modellje Joyce *Ulysses*ében) ismertsége okán részletesen tudósított, a védelem próbálta a tanút következetesen idegenszívű elemként beállítani: nemcsak Beckettnek írországi tiltólistára került első prózakötete (*More Pricks Than Kicks*, 1934) lett megszellőztetve, de hosszútanulmánya is Marcel Proustról, aki, *horribile dictu*, erkölcstelen, zsidó és homoszexuális volt. A hangnem penetráns antiszemitizmusa jól illusztrálja azt a közeget, amelyben a fiatal Beckett írói ún. karrierje indult az Ír Szabadállam ultrakatolikus-nacionalista közegeben, melyről sommás véleményét egy vitriolos cenzúraellenes pamfletben fejtette ki: „a szellem sterilizálása és az alom apoteózisa jól passzol egymáshoz.”¹

Az eset nemcsak kuriózumértéke miatt érdemel említést, de azért is, mert – Beckett sok más, írásaiban vagy magánlevelezésében tett állásfoglalásához hasonlóan – nagyon is konkrét történelmi-politikai kontextusokra, elsötétülő időkre adott válaszként (is) olvasható. Nem véletlen, hogy az archívum előtérbe kerülésével a kortárs Beckett-kritika egyre inkább eltávolodik a nyolcvanas-kilencvenes évek blanchot-i, részben deleuze-i és lyotard-i ihletésű, a kiismerhetetlenség, az énen és nyelven túli, befejezhetetlenül tovább-beszélő irodalom testetlenített, absztrakt trópusaiból építkező, lényegileg elméleti és apolitikus Beckett-konstrukciójától: ahogy a kilencvenes éveknek a piacgazdaságban és a liberális demokrácia győzelmében bízó hurraóptimizmusa átadja a helyét a rossz közérzetnek a kultúrában, amit a globális fasizálódás és a szemünk előtt zajló környezeti katasztrófa kelt, a Beckett-stúdiumokban is egyre inkább a végesség, a testi és tárgyi világ fogyatékoságának írása és a kontextuális, politikai értelmezések válnak fontossá.² Azok az olvasatok tehát, amelyek nem időtől-tértől függetlenül, hanem saját történelmi idejükbe ágyazva olvassák „vissza” a Beckett-szövegeket, felfejtve azok nagyon is meghatározott utaláshálóját és emlékeztetve arra, hogy ezek többnyire átpolitizált orgánumokban és kiadóknál jelentek meg, amelyek kulcs szerepet játszottak a vichy-i rezsim népiértésben játszott felelősségének és kollaboracionizmusának, később pedig a francia államnak az algériai háborúban elkövetett háborús és emberiségellenes bűncselekményeinek a feltárásában.

A Gogarty-Sinclair per csupán egyike volt (a nem zsidó) Beckett találkozása-inak a harmincas évek antiszemitizmusával, amely átítatta az irodalmi establishment diskurzusát, még olyan írókét is, mint a Nobel-díjas nemzeti költő William Butler Yeats. Példaértékű könyvében Emilie Morin egyenesen azt valószínűsíti, hogy Beckett – mára elveszett – csípős recenziója Yeats 1936-as, *Oxford Book of Modern Poetry* c. költészeti antológiájáról érzékeny politikai kódokat sértett meg, ami elvezetett az ír irodalmi életben történt elszigetelődéséhez, és fontos szerepet játszott döntésében, hogy végképp Párizsba költözzön.³ Erre mutat rá az a mód, ahogyan az ír sajtóban megjelent reakciókban és recenziókban a kor irodalmi hivatalosságai Beckettről következetesen mint gyökértelen modernistáról írnak; hogy ez milyen közel állt az antiszemitizmus kódolt nyelvéhez, azt egy 1937-es Yeats-levél illusztrálja leginkább, ahol a költő bizalmasan közli Dorothy Wellesley-vel, hogy az ő tyúkszemére lépő fiatal „ricsajozó” Beckett, akárcsak „csirkemészáros” – azaz liliomtipró – nagybátyja, „zsidó”.⁴ Ez a – meglehet, elterjedt – vélemény más fénytörésbe helyezi Beckett ironikus önmeghatározását mint az *Eleutheria* kipellengérezett szerzőjét, „*Juif groenlandais matiné d’Auvergnat*” (kb. auvergne-i paraszttal pancsolt grönlandi zsidó),⁵ lévén, hogy a lezsidózás a harmincas évek Európájában sokfelé az intellektuális ellenfél megsemmisítésének bevett módja volt.

Ugyanakkor a szerzőnek bevitt játékos metaszínházi horog nem csupán, buta szóval, „szövegirodalom”. Köztudott, hogy Beckett tagja volt az Ellenállás „MS Gloria” nevű – Francis Picabia festő lánya által szervezett – sejtjének, amelybe barátja és fordítótársa, a később Mauthausenbe deportált és ott elpusztult Alfred Péron közvetítésével lép be, saját bevallása szerint a zsidóüldözés miatti felháborodása miatt. Miután egy katolikus pap árulása révén a Gestapo lecsap a szervezetre, Beckett és élettársa, Suzanne Dechevaux-Dumesnil 1942 augusztusában a dél-franciaországi Roussillonba menekül, ahol Beckett 1944 végéig egy szőlősgazda földjén dolgozik; ilyen körülmények közt írja 1941–45 közt második regényét, a *Wattot*, amelyben elsőként valósul meg a karteziánus

én dekonstruálásának írói programja. Az antifasizmus már írói indulásától, a húszas évek végétől összekapcsolódik a szövegeivel, amelyek rendre nagyon is átpolitizált fórumokon, orgánumban jönnek ki. Francia irodalmi körökben elsősorban a francia szürrealizmus fordítójaként vált ismertté (ami később segítette „francia” írói indulását a negyvenes években)⁶; legtöbb fordítása egy, az anti-rasszista, antikolonialista mozgalmak történetében mérföldkőnek számító antológiában, a nemes egyszerűséggel *Negro: An Anthology* (1934) címet viselő, monumentális kötetben jelent meg – köztük az 1932-es, *Gyilkos humanitarizmus* címet viselő szürrealista kiáltvány, valamint René Crevelnek *A néger nő a bordélyban* c., kíméletlen szövege. Az antológia szellemi szerzője és szerkesztője Nancy Cunard volt – Beckett korai pártfogója, haláláig közeli barátja: mai kifejezéssel emberjogi aktivista, nagy formátumú értelmiségi, örökös nő, egy, a nemzetközi baloldal szellemi műhelyei közt előkelő helyet elfoglaló kiadó alapítója, a faji megkülönböztetés és fasizmus elleni küzdelem elkötelezett élharcosa, aki előkelő helyen szerepelt a Gestapo halállistáján; mellesleg divat- és szépségikön, Aldous Huxley *Pont és ellenpont* c. regényében Lucy Tantamount modellje.⁷ A *Negro* számára készített fordítások, bár Beckett néha lekezelően ír róluk, kifejezetten kreatív, elmélyült, már-már kisajátító fordítások, amelyek megágyaznak a későbbi önfordítások beavatkozó gyakorlatának is.⁸ Ugyanakkor kapcsolódik be Beckett a nemzetközi szolidaritás olyan, Cunard által kezdeményezett megmozdulásaiba, mint a petíció a „Scottsborói fiúkért” (kilenc alabamai fekete kamaszfiú, akiket hamisan vádoltak meg két fehér nő elleni nemi erőszakkal, 1931), illetve a műfajteremtő 1937-es, a kor meghatározó szerzőinek állásfoglalását összegyűjtő kötet a spanyol polgárháborúról, a világháború előjátékáról (*Authors Take Sides on the Spanish War*). A Beckett-kritika magát sokáig tartó egyik mítosza az „apolitikus” Beckettről az volt, hogy életében egyetlen petíciót írt alá – a franciaországi vágóhidak működésének ellenőrzéséről; a valóságban több tucat petíciót, nyílt levelet írt alá, mindig írói vagy fordítói minőségben, a harmincas évektől 1989-ig, amikor sok író társával együtt a Salman Rushdie-ra kimondott fatva ellen tiltakozik. Emilie Morin rámutat, hogy távirati stílusú, *I UPTHEREPUBLIC!* (kb. *IÉLJENAKÖZTÁRSASÁG!*) hozzájárulása a spanyol polgárháborúról született – túlnyomórészt tiltakozó és köztársaságpárti – állásfoglalásokhoz nemcsak hogy nem gúnyirat, de – azáltal, hogy egymásra játszatja a „spanyol” felkiáltójeleket és az ír republikánusok egyik jelmondatát, az ír, spanyol és nemzetközi köztársaságpárti, antifasiszta és birodalomellenes politikai pozíciókból szó sűrű utaláshálót.⁹

Már-már kritikai klisészámba megy Beckett szövegvilágában kimutatni a modernségnek a II. világháború és a holokauszt utáni krízisére adott válaszként a stílus nélküli írást, az írás etikus zéró fokát, a humanizmussal való szakítást – beleértve az egzisztencializmus által képviselt, a szabadságon mint az egyén elidegeníthetetlen tulajdonán alapuló humanizmusfelfogást is. Ez utóbbival szemben Beckett – akinek a negyvenes évek második felében ugyanabban a *Transition* c. lapban jelennek meg írásai és fordításai, amely a sartré-i egzisztencializmus és az új francia irodalom első számú angol nyelvű közvetítője¹⁰ – már a náci Németországban 1936–37-ben tett hat hónapos utazásától datálhatóan kialakít egy olyan esztétikát, amely elsősorban mindig etika, és etikai élel rendelkezik – az alacsony, alantas, a fél nem értékelt, a viszony nélküliség és az értéknélküliség etikája, amely következetesen szemben áll mindazzal, amit Beckett művészeti írásaiban antroposzudomorfizmusnak nevez.

Ez az etikai írásmodell a *Watt*ban mutatkozik meg először a maga teljességében: a folytonosság hiányát, a narratíva értelmezhetetlenségét performálják az üres, kitöltetlen és betölthetetlen helyek, a szöveget kérdőjelek, lekottázott nonszensz-versek szabdalják. A regény Függeléke a reziduumnak, szemétnak azt az ökonómiáját példázza, amelyet a Mr. Knott étkének maradványait megenni hivatott, a kiéheztetés optimális állapotában tartott, matematikai haladványként egymás (élőhalott) létét feltételező kutyák is; szövegfölslegek, amelyeket a regény a „kimerültség és undor” miatt nem foglal magába (miközben járulékosan mégis a szöveg részei, lévén, hogy függelékként hozzátartoznak). A megidézett európai kulturális hagyomány, amely T.S. Eliotnak az előképül szolgáló *The Waste Land* (magyarul *A puszta ország*, illetve *Átokföldje*) c. poémájában még mitopoetikus rendszerbe tagolódik, mint az „anarchia és hiáavalóság” kortárs panorámájának ellenképe, Beckett-nél kíméletlenül semmilyen rendbe nem illeszthető hulladék – éppúgy, mint az a halom, amelybe temetve az *Ó, azok a szép napok!* Winnie-je csicsereg édesbúsan. A *Watt* poszthumanista esztétikai programjához negatív teológiai modellként az általa nagyra tartott Sade műveit használja: „De különösen a patak partján élő patkányokat kedveltük. Nagyok voltak, és feketék. Étkezéseinkből mindenféle csemegét hoztunk nekik, sajtthéjakat, porcogódarabokat, és hoztunk nekik madártojásokat is, meg persze fiókákat. A patkányok meghálálták a figyelmességet, amint közelükbe értünk, a szeretet és bizalom jeleit mutatva körénk gyűltek, felszaladtak a nadrágszárunkon, és a mellkasunkon csüggtek. És aztán közéjük ültünk, és kézzel etettük őket, kaptak egy-egy szép kövér békát vagy rigófiókát. Vagy hirtelen felkaptunk egy-egy kövér, fiatal patkányt, amely jóllakottan a keblünkön pihent, aztán megetettük anyjával, vagy apjával, vagy a bátyjaival, vagy a nővéreivel, vagy más kevésbé szerencsés rokonaival. Miután eszmét cseréltünk a kérdésről, egyetértettünk abban, hogy ezen alkalmakkor kerültünk legközelebb Istenhez.”¹¹

Jean-Michel Rabaté a Beckett-életmű sarkalatos kérdésének a *better worse*, jobb rosszabb szó keresését tekinti, amely egyedül lenne képes megjeleníteni a *mal vu mal dit / ill seen ill said*, rosszul látott rosszul mondott életet az emberi határán, ott, ahol az érintkezik minden élő test mulandóságával, végességével.¹² Ez az írás a *cogito ergo sum* romjain történik, legjobb példa rá a „disznó” Lucky mutatványa a *Godot*-ból. Rabaté pontosan megmutatja, hol nő össze és hol válik szét Beckett és (a rá hatással levő, illetve később a saját filozófiáját, akárcsak Blanchot, részben Beckett szövegein keresztül továbbgondoló) Georges Bataille írása a negyvenes évek második felében, amikor mindketten szembesülnek a háború előtti avantgárd esztétikájának kiüresedésével, csődjével (amit már a militaritás, hódításra utaló név is mutat): míg Bataille a háború előtti avantgárd és szürrealizmus, illetve a háború utáni, Breton-féle és sarte-i egzisztencialista humanizmussal szemben az alacsony, alantas, az állati és az obszcén test esztétikáját és filozófiáját – az iszonyú és a gyönyör egybeesését – szegezi szembe, Nietzsche hatására kidolgozva „heterológiáját”, Beckett a maga részéről az elszegényítés, a hiány, a kép-telenség esztétikáját, az etika zéró fokát alakítja ki magának, amely leválik az avantgárd maszkulin kompetenciaétoszárról és megköveteli a felhalmozott tudás aktív elfelejtését.

Az utóbbi néhány évben megjelent Beckett-dokumentumok és feldolgozásaiak talán legnagyobb hozadéka annak a bemutatása, hogyan kapcsolódnak Beckettnek a negyvenes-ötvenes években született szövegei a Soá tapasztalatához (amelyben közeli barátait veszítette el, és amelynek több, haláláig közeli ba-

rátja, pl. a festő és grafikus Avigdor Arikha, a túlélője), valamint a '45 utáni Európában (és Franciaországban) általános amnéziához és szelektív emlékezethez – ahhoz a módhoz, ahogyan a népirtást elhallgatták a második világháború normatív emlékezetében, amelynek „hősei” az ellenállók lettek, a zsidók legfeljebb „faji” alhalmazként és passzív áldozatokként jelentek meg a hadifoglyok közt (romák szinte egyáltalán nem). Újra Emilie Morin az, aki szoros olvasatok sorával megmutatja, hogyan idézik meg Beckett francia nyelvű szövegei – a *Godot*-tól a *Trilógián* át a *Mercier és Camier*-ig – a vichy-i Franciaország (és persze a náci Németország) hivatalos zsargonját és a genocídium nyelvét és topográfiáját –, és hogy az angol nyelvű szövegekben ezek hogyan váltak láthatatlanná és megjeleníthetlenné, mivel a Franciaországban '45 után elindult, a kollaborációról és – érintőlegesen – a Soáról szóló közéleti vitáknak nem született angol megfelelője. A szövegek keletkezéstörténete viszont azt is felfedi, hogy Beckett esetenként hogyan törölte a politikailag kódolt utalásháló és szókészlet egyes elemeit a francia szövegekből is: az régóta tudható, hogy a *Godot* Estragon/Gogóját eredetileg Levynek hívták, a *Mercier et Camier* (angol változatában nemcsak átformált, de erősen meg is húzott) szövegében viszont szinte oldalanként van példa hasonló átírásokra, húzásokra. Ezek a változtatások érzékenyen mutatják azt az alapvető problémát, amellyel a Beckett-szövegek birkóznak: tudniillik, hogy megjelenésük idején beleíródtak a koncentrációs táborokról születő tanúvallomás-irodalom formáiba – miközben ez olyasmi, amiről Beckett első kézből nem tanúskodhatott; nagyobb vonalakban pedig azt, hogy hogyan érnek össze Beckett szövegei, többek közt, Hannah Arendtnek a totalitarizmusról írt tanulmányaival, azzal a tanulsággal, hogy ezek a rezsimek az eufemizált nyelv segítségével hogyan személytelenítik és infantilizálják alattvalóikat, hogy együttműködésre és/vagy passzivitásra bírják őket. Beckett már a háború előtt is jól ismerte a totalitárius rendszerek működését: 1936–37-ben hat hónapos utazást tesz a náci Németországban; németországi naplója, illetve innen írott levelei dokumentálják érdeklődését a náci politikai retorika iránt – ez a nyelvi tapasztalat pedig később fontos szerepet játszik a művek felforgató fekete humorában és a humanista írás- és látásmód felszámolásában.

Beckettnek a háború utáni szövegei egy olyan időszakban íródtak, amikor Franciaország – és a kontinentális Európa jó része – próbált, sok zökkenővel, szembenézni saját fasizálódásával és a Soával; ezek rendre az ellenállás szellemi műhelyeiként ismertté vált kiadóknál jöttek ki – elsősorban a *Les Éditions Minuit*-nél, amelynek a kortárs irodalom mellett (Robbe-Grillet is házi szerzőjük volt) fő profiljává vált a koncentrációs táborokról szóló dokumentumok és memoárok megjelentetése (ott jelent meg Elie Wieseltől a *La Nuit*). A két katalógust, így Beckett kötetét és az utóbbi halmazt a véletlennél jóval több kapcsolta össze. (Amikor 1969-ben neki ítélék a Nobel-díjat, Beckett a díjátadásra maga helyett kiadóját, Jérôme Lindont delegálja, és ebben a gesztusban a nyilvánosságtól való menekülésen kívül kétségtelenül ott van az elismerés is Lindonnak, a Minuit dokumentumkatalógusa, majd a hatvanas években, az algériai háború idején a francia hadsereg által elkövetett tömeges kínzásokat és kivégzéseket dokumentáló tanúvallomások értelmi szerzőjének, aki nemcsak vagyónát, de életét is kockáztatta az OAS bombamerényletei idején.) A negyvenes években franciául írt rövidprózában, az *Eleutheria* c. (életében meg nem jelent) színműben, valamint a *Trilógia* szövegeiben a légerek topográfiája mellett felbukkan mind az Ellenállás zsargonja, mind a francia nácizmus fajvédő diskurzusa – sze-

replők és narrátorok rendre összekeverik a kétféle kódot, a közömbösség és elfe-
 dés baljós megjelenítésében: „És arra gondoltam, hogy ijedségre semmi okom,
 inkább én ijesztenék rá valakire, ha látna. Délelőtt kell rejtőzködni. Az emberek
 frissen, pihenten ébrednek, rendre, szépségre, igazságra szomjazva, és a jussu-
 kat követelik. Igen, ez a legveszélyesebb időszak, reggel nyolc-kilenc-től délig.
 Aztán déltájban rendbe jönnek a dolgok, a legvérszomjasabbak is lecsendesed-
 nek, hazatérnek, nem minden tökéletes, de azért jó munkát végeztek, akadtak
 ugyan néhányan, akik megúszták, de ezek nem veszélyesek, csak a töküket va-
 karják. Kora délután viszont kezdődhet előlről az egész, a díszebéd, ünnepség,
 jó kívánságok meg szónoklatok után, de ez már semmi a délelőttihez képest, ez
 már csak gyerekjáték. Négy-öt óra körül persze az éjszakai brigád, a sok éber fiú
 kezd mozgolódní. De ez már a nap vége, megnyúlnak az árnyak, sokasodnak
 a falak, az emberek a falhoz lapulva járnak, behúzott nyakkal, alázatoskodva, ta-
 kargatnivalójuk semmi, csak félelemből rejtőzködnék, nem néznek se jobbra, se
 balra, rejtőzködnék, de csak annyira, hogy ne ébresszenek dühöt másokban, ha
 kell, egy pillanat alatt készek előbújni, mosolyogni, hallgatni, csúszni-mászni,
 ha épp arra van szükség, undorítóak, de nem dögletesek, inkább varangyok,
 mint patkányok. Majd következik az igazi éjszaka, ami szintén veszélyes, de
 kedvező annak, aki ismeri, aki tud kinyílni, mint virág a napon, és aki maga az
 éjszaka, a nappal és az éj. Nem, nem valami biztonságos az éjszaka se, bár a nap-
 palokhoz képest biztonságos, a délelőttől képest meg vitathatatlanul biztonsá-
 gos. Mert az éjszakai tiszogatást többnyire szakemberek végzik. Nekik nincs
 más dolguk, a lakosság nem is vesz részt ebben, inkább alszik, ha jól meggondo-
 lom. Az alvás szent, ezért nappal lincselnek, különösen délelőtt, reggeli és ebéd
 között.”¹³

A kéziratot hagyatékából tudható, hogy a *Malone Meurt / Malone meghal* eredeti címe *L’Absent* volt – egy politikailag terhelt szó, amely Vichy-Franciaországban a németországi munkaszolgálatra vitt franciákat, a felszabadulás után pedig a koncentrációs táborok túlélőit és áldozatait, a „megnevezhetelen” halottait jelentette.¹⁴ Az írás problémája itt vetül rá a kor meghatározó szellemi, erkölcsi kihívására: Beckett helyzete ugyanis – barátai elvesztése, akikről a ’45-től megjelent emlékezésekben is olvasható, saját menekülése – kizárta őt a tulajdonképpeni tanúságtétel lehetőségéből, ugyanakkor nem mentette fel a tanúsokadás erkölcsi parancsa alól. Ez az apória pedig más fénytörésbe helyezi a ’49-ben megjelent, a beckett-i eszt/etika egyik kulcsszövegének tekinthető *Három párbeszéd* tételmondatát – „kifejezni, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs kifejezőerő, nincs kifejezési vágy, csak a kifejezés kötelezettsége”.¹⁵ Beckett poszthumanista szövegei itt ugyanis egymásra játszatják a detektívregény műfaji konvencióit és a genocídium elhallgatásának (szándékos) „rosszul lát, rosszul mond” beszédmódját, illetve a lágerirodalomnak néhány, a francia emlékezetpolitikában meghatározóvá vált énelbeszélői modelljét. (A detektívregény konvencióinak felhasználása egyike a számos kapcsolódási pontnak Beckett és Kertész radikális szövegei közt.) Ennek megértéséhez különös jelentőséggel bír az az indoklás, amellyel a Seuil 1947-ben visszadobta a *Molloy* kéziratát, a tanúvallomás beszédmódjával szabadon kísérletező szöveget hamis tanúvallomásként vagy, ami még rosszabb, kacsának elkönyvelve egy olyan időszakban, amikor a francia szellemi életben élénk vita folyt a koncentrációs táborokról született fikciós szövegek etikájáról.¹⁶ A vita egyik meghatározó szereplője, Jean Cayrol számos ilyen szöveget lényegében KZ-románcnak minősített, amelyekkel szemben

„littérature d’empêchement-re” – a gátoltatás irodalmára – volna szükség, olyan irodalomra, amelyben a racionális rend szándékosan ki lesz üresítve, és szorongatóan kiismerhetetlenné válik.¹⁷ Történetesen olyan irodalomra, amelyet akkoriban Beckett írt; nem véletlen egybeesés, hogy az *empêchement* 1945-től Beckett művészeti tárgyú, ún. kritikai szövegeinek kulcsszava.¹⁸ Ahogyan Beckett saját írásaira is sokszorosan érvényes az, amit 1966-ban közeli barátja, Avigdor Arikha rajzairól, valóságlenyomatairól ír: tudniillik, hogy megmutatják „a nyomait annak, mit jelent lenni és szemtől szemben lenni”.¹⁹

A Beckett-szövegek persze nemcsak annak a nyomait rögzítik, mit jelent szemtől szemben lenni a Soá – már-már konszenzuális – elhallgatásával, de annak is, milyen sebeket ejt valós testeken a valahol mindig zajló gyilkolás-eufemizmusokba burkolása – innen a képességük arra, hogy térben-időben bármilyen számkivetettségre, a nem emberi határára kilöketésre „bevetetők” legyenek. Emilie Morin könyvének egyik nagy hozadéka az is, hogy az apolitikus Beckett mítoszát felülírva, a *Színműtöredék II. Hangjátéktöredék II.* és az, *Comment c’est / Így megyen ez* genezisében rendre kimutatja azokat az – adott időben pontosan kiolvasható – nyelvi és kulturális kódokat, amelyek megidéznek az algériai háború, a francia hadsereg reguláris alakulatai által elkövetett tömeges – és gyakran a Gestapo módszereivel történő – kínzásokat és ezek franciaországi agyonhallgatását.²⁰ Így például az ötvenes évek végén írt *Színműtöredék II.* alaphelyzete – a detektívnek/pszichiáternek/smasszernek egyaránt olvasható A és B, akik a némán jelen levő C sorsáról döntenek – különös fénytörésbe kerül, ha tudjuk, hogy mindjárt a mű legelején megszülető döntésük, hogy C „ugorjon” a hatodikról, felidézi a pacifista algériai ügyvéd, Ali Boumendjel, az FLN politikusanak megrendezett öngyilkosságát 1957-ben – kínvallatás közben „kiugrott” a hatodik emeletről:

„A: Tehát azt mondtuk... mit is mondtunk... hogy ugorjon. Zárszavunk tehát?

B: Munka, család, harmadik haza, pinák, pénzügyek, művészet és természet, szív és lelkiismeret, egészség, lakásviszonyok, Isten és ember, tömérdek sorscsapás.”²¹

Ahogy Vladimir mondja a *Godot* végén: „A szokás azonban hatékony hangfogó.”

■ JEGYZETEK

1. *Censorship in the Saorstát* [1935]. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Szerk. Ruby Cohn. Grove Press, New York, 1984. 87. A pamflet másik célpontja a kirívóan merev ír népszerűpolitika, amely a terhegységmegszakítás és családtervezés minden formáját szigorúan tiltotta.

2. Az archívum kutatásának legfontosabb állomásai James Knowlson életrajza (*Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Grove, New York, 1996) és a Beckett-levelezés négykötetes kiadása (*The Letters of Samuel Beckett* I-IV, Szerk. Martha Dow Fehsenfeld, Lois Overbeck, Dan Gunn, George Craig. Cambridge University Press, Cambridge, 2009–2016), a Beckett-könyvtár feltárása és digitalizálása, valamint Beckett németországi útinaplójának szerkesztett kiadása (Mark Nixon: *Samuel Beckett’s German Diaries 1936–37*. Continuum, London – New York, 2011). A végesség beckett-i írásának legfontosabb értelmezése Steven Connor: *Beckett, Modernism, and the Material Imagination* (Cambridge University Press, Cambridge, 2014) – magyarul lásd Steven Connor: *Ezen és ezen a napon... ebben a világban: Beckett radikális végessége*. Ford. Mihálycsa Erika. 2000 2013/12. 55–65. A politikai értelmezések közt a legátfogóbb és legfontosabb Emilie Morin könyve, *Beckett’s Political Imagination* (Cambridge University Press, Cambridge, 2017); lásd még Andrew Gibson: *Samuel Beckett* (Reaction, London, 2010); Joseph Anderton: *Beckett’s Creatures: Art of Failure after the Holocaust* (Methuen, London, 2016); James McNaughton: *Samuel Beckett and the Politics of Aftermath* (Oxford University Press, Oxford, 2018).

3. Morin: i.m. 77–78.

4. Uo. 77.

5. „Néző: Csakugyan, ki szerezte ezt a siralmas tákolmányt? (Programfüzet) Beckett (úgy ejti: „Béquet”) Samuel, Béquet, Béquet, ez valami zsidó-grönlandi pancs lehet.” *Eleutheria*. Ford. Báthori Csaba. *Samuel Beckett összes drámái*. Európa, Bp., 2006. 674.

6. Beckett és a szürrealizmus kapcsolatához lásd Alan Warren Friedman: *Surreal Beckett: Samuel Beckett, James Joyce, and Surrealism*. Routledge, London – New York, 2018.

7. Az antológiában politikai esszék, kiáltványok és pamfletek jelentek meg a faji megkülönböztetés európai, észak-amerikai, karibi és dél-afrikai gyakorlatáról, francia szürrealista és a Négritude-mozgalomhoz köthető, valamint a Harlem Renaissance költőinek versei. Cunard munkájához lásd Lois Gordon: *Nancy Cunard: Heiress, Muse, Political Idealist*. Columbia University Press, New York, 2007.

8. Lásd Morin: i.m. 80.

9. Uo. 107.

10. Peter Fifiield könyvéből tudható, hogy Beckett 1946-tól megjelent írásai hány ponton kapcsolódnak Lévinasnak azoktól az évektől, ugyancsak a *Transition*ben megjelenő racionalizmus- és ontológikritikájához; mindketten szembehelyezkednek a sartré-i egzisztencializmussal, amely a szabadságot az egyén és egyben a művészet adottságának tekinti: *Late Modernist Style in Samuel Beckett and Emmanuel Lévinas*, Palgrave Macmillan, London, 2013.

11. Samuel Beckett: *Watt*. Ford. Dragomán György. Palatinus, Bp., 2005. 162.

12. *Think, Pig! Beckett at the Limit of the Human*. Fordham University Press, New York, 2016.

13. Samuel Beckett: *Molloy*. Ford. Romhányi Török Gábor. *Molloy – Malone meghal – A megnevezhetetlen*. Európa, Bp., 2006. 91–92.

14. Morin: i.m. 133.

15. Samuel Beckett: *Three Dialogues with Georges Duthuit* [1949]. *Disjecta* 138–147: 139. Romhányi Török Gábor – meglátásom szerint torzító – fordításában: „Kifejezni, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, nincs kifejezőerő, nincs kifejezési vágy, még ha van is valamilyen kifejezési késztetés.” *Három párbeszéd három festőről*. Nagyvilág 1991/9. 1303-1309.

16. Morin: i.m. 180.

17. Jean Cayrol: *Les rêves concentrationnaires*. Les Temps Modernes 1948/575. Lásd Morin: i.m. 181–182.

18. Lásd *La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon* [1945], *Disjecta* 118–131; *Peintres de l'Empêchement* [1948], *Disjecta* 133–137.

19. *For Avigdor Arikha*. *Disjecta* 152.

20. Morin: i.m. 184–238.

21. *Színműtörödek II*. Ford. Romhányi Török Gábor. In: *Samuel Beckett összes drámái*. i.m. 276.

