

# A „nem” kétségtelenül nyugodt nyelve

„Igazán nem vágyom arra, hogy a művészet vagy bármi más felszabadítson, vagy segítsen rajtam. Fiatalok azt mondták nekem nemrég az *Eleutheria* elolvasása után: de hiszen elbátortalanít, úgy enged utunkra. Felőlem szedjenek aszpirint vagy sétáljanak nagyokat reggeli előtt. Számomra soha, semmi nem lehet eléggé *ellenében*, még a fájdalom sem, nincs is rá különösebb szükségem, azt hiszem.” Beckett ezt 1948-ban írja: ebben az évben fejezi be a „Trilógia” második darabját, a *Malone meurt*-t (*Malone meghal*) és kezdi írni a *Godot*-t. Szembeszökő a radikalizmus, amellyel elutasít mindenfajta ragaszkodást egy felszabadító, terapeutikus művészet illúziójához; az irány, amelybe a jelek szerint elindul, úgy írható le, mint a hasonló elvárások és ígéreték alóli emancipáció művészete – és etikája, és maradéktalan elkötelezettség a radikális negativitás poétikája mellett. 42 éves ekkor: elég idős, hogy „fiatalokról” beszéljen, de elég fiatal ahhoz, hogy belevágjon egy olyan alkotói programba, amelyet élete végéig követni fog.

Samuel Beckett válogatott levelezésének második kötete,<sup>1</sup> amelynek elején áll ez a kiáltványszerűen is olvasható néhány sor, azt a másfél évtizedet öleli fel, amelynek az irodalom „Beckettet” köszönheti: 1947 és 1956 között született az életmű legismertebb része – *En attendant Godot* (1949), a „Trilógia” (1947-50, angolul 1953-55), *Fin de partie* (*A játék vége*: 1956). Az ötvenes évek közepétől új formákkal kísérletezik: pantomimmel (*Némajáték I, II*), hangjátékkal (*Minden elesendők*, 1956), és fokozatosan visszatér az angol nyelvű íráshoz. Írói pályájának legmeghatározóbb időszaka ez, amelyhez emblematisz megnyilatkozások köthetők, írásaiban éppúgy, mint a most publikált levelekben. Ekkor válik egy szűk, avantgárd angolszász értelmiségi körben ismert szerzőből nemzetközileg elismert dráma- és regényíróvá, nem utolsósorban a század egyik nagy francia nyelvű stílusreményévé. Az életkörülményeiben beálló változás is hasonló léptékű: a Dublin, London és Párizs közt ingázó vágáns intellektüel-léttől eljut a végleges párizsi letelepedésig a Rue des Favorites 6 alatti szűk bérlakásban – és, sok Beckett-olvasónak meglepő adalék, épített egy spártai kis házat a Párizstól mintegy 30 mérföldnyire fekvő Ussy-sur-Marne faluban, ide vonul vissza mind gyakrabban írni és kertészkedni: a Beckett-nél rendkívül ritka birtokos névmás a levelekben leginkább fáival kapcsolatban bukkan fel. Párizsi letelepedése részben válasz a harmincas éveket végigkísérő egzisztenciális örlődé-

sekre is: miután 1932-ben feladja respektábilis egyetemi oktatói állását a dublini Trinity College-nál, évekig a vékonyan csordogáló családi apanázból él, időnként meggyőződés nélkül és leginkább keménykezű anyjának megfelelni igyekezvén próbál valami civil foglalkozás után nézni (így a dél-afrikai Fokváros egyetemére is pályázik neolatin nyelveket oktatni, 1936-ban pedig Szergej Eisenstein moszkvai Filmakadémiájára jelentkezik, sikertelenül). Bár élete végéig elkíséri a bűntudat, amiért szüleinek csalódást okozott, a háború után a megélhetési fordításokat leszámítva „teljesállású” író lesz, akinek elsősorban az írással van dolga.

1950 és 54 közt Beckett elveszti két legközelebbi hozzátartozóját. Anyja halála egy feszültséggel és konfliktusokkal teli, szenvedélyes anya-fiú kapcsolatot zár le; 1954 nyarán tüdőrákos bátyját ápolja több hónapig, végigkísérve gyötrelmes haldoklását – betegágya mellől írja: „Az életem, itt - semmi; jobb nem beszélni róla. Vége lesz, mint mindennek, és újra szabad lesz az út, amely az egyetlen végcél felé tart, ami számít”. Kettejük halálával eloldódik minden kötelék, ami az írószázi „otthonhoz” fűzte. Döntését, hogy Párizst tegye meg otthonának, már 1939-ben meghozta: akkor írja legközelebbi bizalmasának, Tom McGreevy költőnek, hogy ha, mint valószínű, kitör a háború, „ennek az országnak [Franciaországnak] a rendelkezésére bocsátom magam”.

Ha egyetlen meghatározó élettapasztalatot keresünk ebben az időszakban, az nyilvánvalóan a második világháború, amely még inkább a betegség, elesettség, magány és halál felé irányította Beckett érdeklődését, és elővetíti az én dekonstruálásának programját. Köztudott, hogy Beckett kockára tette az életét a francia Ellenállás „MS Gloria” nevű – Francis Picabia festő lánya által szervezett – sejtjében; miután egy katolikus pap árulása révén a Gestapo lecsap a szervezetre, Beckett és élettársa, Suzanne Deschevaux-Dumesnil 1942 augusztusában a dél-franciaországi Roussillonba menekül, ahol Beckett 1944 végéig egy szőlősgazda földjén dolgozik. Második regénye, a *Watt* ilyen körülmények közt íródik 1941-45 közt – a szerző bevallása szerint azért írta, hogy ne örüljön meg. Bár a háború és bujkálás éveiből természetesen alig maradt fenn Beckett-levél vagy távirat, és az életrajzban is sok a fehér folt (Deirdre Bair például egy teljes idegösszeroppanást valószínűsít az első, Roussillonban töltött hónapokban, bár James Knowlson ezt nem tartja valószínűnek), a később lavinaszerűen beinduló írás és a levelek sok ponton megvilágítják azt, hogyan erősítette fel a háború traumája a veszteség közösségének érzetét, annak tudatát, hogy áldozat és elkövető szerepei felcserélhetőek. Ahogy Hélène Cixous írja *Le Voisin de Zéro* című értelmezési kísérletében,<sup>2</sup> a „hontalanított, elveszejtett” (*épeuplé/dépeuplé*), a holokauszt közvetett érintettjének tekinthető Beckett szövegei mindenki másénál pontosabban tudják, hogy az írásnak egyszerre van dolga a vadással és a prédával, a termelővel és a hulladékkal – hogy az írás egyszerre macska és egér, sirály és szemét. Olyasvalakihez képest, aki már a harmincas évektől következetesen náciellenes, amint ez az 1936-37-es németországi naplóból kiolvasható, és aki közeli barátait veszítette el a koncentrációs táborokban (Paul Léont, illetve Alfred Péront, egykori kollégáját az École Normale Supérieure-ön, akivel közösen fordították franciára Joyce *Work-in-Progress*-ének *Anna Livia Plurabelle* részét, és Beckett első regényét, a *Murphy*-t), esetleges viszolygása azoktól, akik a vichy-i Franciaországban kollaboránsként igyekeztek túlélni, sosem jelenik meg a levelekben. Ha lehet, növekvő empátiával fordul egykori hallgatójához és barátjához, Georges Pelorsonhoz, aki a háború után Belmont-ra változtatja nevét: bátorítja barátja irodalmi próbálkozásait és megosztja vele a saját írásával kapcsolatos kételyeit. A „romokban fekvő emberiség” látványa, amelyet 1946-ban ír Vörös kereszt önkéntesként a normandiai Saint-Lô-ban szolgálva első kézből megismert, és amelyről *A romok fővárosa* című, az ír rádióknak készült beszédében vall,<sup>3</sup> valószínűleg döntő hatással volt arra, hogy a negyvenes évektől a korábbi narcizmustól sem mentes levelek tónusa annyira megváltozik. A harmincas évek öntudatosan irodalmias(kodó), a szerző elképesztő tudásanyagát és olvasottságát már-már hivalkodóan nehezen megfeythető, többnyelvű szójátékokba csomagoló prózája és levelei után megdöbbenő az én tudatos háttérbe szorítása – mintha Beckett szégyenkezne másokat a saját szellemi, lelki és testi öröklődéseivel, nyűgjeivel terhelni. Ugyanakkor, ahogy a kötet egyik szerkesztője, Dan Gunn írja nagyszerű előszavában, a háború utáni Beckett-levelek minden korábbinál mélyebben irodal-

miak, bár irodalmiságuk csak annak fényében ismerhető fel, hogy szerzőjük radikálisan megváltoztatta az *irodalmiról* alkotott elképzeléseinket (lxvi).

A levelek többsége viszonylag kevés címzetthez íródott: köztük elsőként a jeles műkritikus Georges Duthuit-t kell megemlíteni, Matisse vejét, aki ezekben az években a kiépülő Beckett-szövegvilág és -poétika szellemi bábája. Dialógusuk nagyrészt az avantgárd, a mimézistől elforduló festészet lehetőségei körül mozog; közös barátjuk, Bram van Velde, a holland absztrakt festő műveiről folytatott vitájukból születik meg a *Három dialógus Georges Duthuit-vel* (1949), amelyet a kritika régóta Beckett poétikájaként kezel. A Beckett-szövegek genézisének, a beckett-i önértelmezésnek elsődleges forrásai közé tartozik levelezése három, francia, illetve angol nyelvű kiadójával: Jérôme Lindonnal (Éditions de Minuit – aki több évtizeden keresztül nemcsak példásan képviseli a szerző jogait, de tehermentesíti is őt mindenfajta közszerepléstől; Beckett őt delegálja majd a Nobel-díjat átvenni), Barney Rossettel (New York, Grove Press) és Alexander Trocchival (a párizsi, angol nyelvű Merlin Press igazgatójával). Színházi elképzeléseit leginkább párizsi, ill. amerikai rendezőivel, Roger Blinnel és Alan Schneiderrel váltott leveleiből lehet felfejteni. És ott vannak a közeli barátok: Bram van Velde, akinek a képei több Beckett-írás ürügyei; Alfred Péron özvegye, az orosz származású Mania, aki 1942-ben táviratban értesítette Beckettet és Suzanne-t férje elfogásáról, neki köszönhetően tudtak megszökni Párizsból – őt rendszeresen kíséri angoltanári munkájában, cserébe Mania lesz a francia nyelvű Beckett-szövegek első nyelvi szerkesztője, az ő tanácsára nyesi vissza Beckett a francia „Trilógia” szövegében az ír utalásrendszer szarkazmusát, amit később, az angol nyelvű változatban maradéktalanul kiaknáz. És akihez a leginkább „irodalmi” levelek íródtak, a fiatal amerikai Pamela Mitchell, akit Beckett 1953-ban ismer meg, és aki ’54-ben az ő kedvéért költözik egy időre Párizsba: rövid, de annál intenzívebb románcuk megszakad, amikor májusban Beckett Dublinba utazik, hogy haldokló bátyját ápolja, az ’54 nyarán és Mitchell elutazása után írott levelek viszont sokszor már-már az *Utolsó tekercs* szövegvilágát vetítik előre. Az életrajz iróniájához tartozik, hogy az, ami mégiscsak Beckett életének legfontosabb kapcsolata – élet-szövetségük Suzanne Duschevaux-Dumesnil-lel, mely Suzanne haláláig tart, akit Beckett csupán hat hónappal élt túl – teljesen reprezentálatlan és így megfoghatatlan, mivel hozzá nem íródtak levelek.

## El nem felejtett sorok

A háború utáni Beckett-levelezés egyik nagy meglepetése az olvasó Beckett háttérbe szorulása: a tanulóéveknek tekinthető első alkotó periódusból (1929-39) kirajzolódó bimbózó művészet- és irodalomtudós, kritikus, író profiljához képest, aki szinte másról sem számol be, mint olvasmányairól, képekről és zenéről, a negyvenes-ötvenes évek leveleiben sokkal ritkábbak az ilyen megnyilatkozások – ugyanakkor látványosan megritkulnak a korai Beckett-re jellemző vitriolos megjegyzések, mikor szívének kevésbé kedves klasszikus vagy kortárs kerül szóba. Pedig éppolyan mohón olvas, és éppolyan eklektikusan: egyforma élvezettel falja Faulkner (angolul és franciául), Agatha Christie-t vagy Verne-t. A kevés kortárs közt, akit barátainak és kiadóinak egyformán ajánl, Ionesco, Adamov, Camus, Cioran *La Tentation d’Exister*-je mellett Salinger mellett találjuk: a *Zabhegyező* „minden másnál jobban tetszik, nagyon hosszú ideje” (419). Még meglepőbb lelkesedése Racine *Andromaque*-jáért, amelyben visszaigazolván látja a saját szűkös eszközeire korlátozó színház eszményét: „a korábbinál nagyobb csodálattal” olvassa újra „és, azt hiszem, több megértéssel, legalábbis ami a színház jelenlegi esélyeit illeti” (624). A könyv, amelyhez időről időre visszatér, az *Effi Briest*, „ez a végtelenül megindító és szép regény... negyedszerre is elolvastam a napokban, ugyanazokkal a régi könnyekkel ugyanazokon a helyeken” (621). Fontane könyve iránti lelkesedését csak Schubert *Winterreise* dalciklusa szárnyalja túl, Fischer-Dieskau előadásában, amelyet Ussy-ben gyakran hallgatnak lemezről Suzanne-nal; hasonló élményt Bartók 1951-ben rádión hallott *Zenéje* nyújt húros-, ütőhangszerekre és cselesztára.

És bár ezekre az évekre régen maga mögött hagyta az egyetemi világot, Beckett még mindig elsőrangú ítéző és kritikus, elképesztő vizuális és szövegmemóriával: egy-két évtized távolából nemcsak obskúrus idézeteket, irodalmi utalásokat képes játszva megfejteni, de szinte tünetyszerű, ahogy kedvenc klasszikusainak fel-felbukkanó idézeteibe csomagolja állandó elégedetlenségét a saját írásával kapcsolatban. 1955-ben, röviddel a *Nouvelles et textes pour rien* (*Semmi-szövegek*) megjelenése előtt, amikor minden területen zsákutcában érzi magát („Legfőbb ideje, hogy gyökeresen megváltoztassam az életmódomat, de nem hiszem, hogy lesz rá energiám”), egy Milton-sor zakatol a fejében: „*Insuperable height of loftiest shade*” (Jánosy István fordításában: „elérhetetlen/magasra nő a cédrus és fenyő,/árnyékot terít”: 565). Írói válságát (elírt) Leopardi-idézettel illusztrálja: *Non che la speme il desiderio è morto* (509 - Rába György fordításában: „ma bennem/édes reményeinknek/nemcsak reménye, de vágya se rebben”); a ténybe, hogy az *è spento* ígét másokra cseréli, belejátszhat az is, hogy a (több címzettnek is elküldött) önvallomás bátyja haladoklása idején született. Amikor a még ifjú titán David Hayman – később a Joyce-kutatás egyik doyenje – elküldi neki doktori disszertációját Mallarmé Joyce-ra gyakorolt hatásáról, Beckett udvariasan, de finom hallással jelzi, hogy talán túldimenzionálja a francia szimbolista költő szerepét, és Giordano Bruno, Giambattista Vico, illetve a *Divina Commediának* a joyce-i életmű egészét átható jelenlétére hívja fel a figyelmét.

1954 februárjában a német fordító és szerkesztő, Hans Naumann – aki elsőként hívta fel a Suhrkamp kiadó figyelmét a Beckett-szövegekre – levélben érdeklődik önkéntes száműzetésének és nyelvváltásának okairól, az őt ért jelentős irodalmi hatásokról, Joyce szerepéről. A hatás kérdésre Beckett válasza: „Világéletemben rossz olvasó voltam, gyógyíthatatlanul felületes, aki folyton valami másholt keres... legmeghatározóbb olvasmányélményeim azok voltak, amelyek leghatékonyabban küldtek afelé a máshol felé.” Jelzi azt is, hogy ezek nem a kézenfekvő nevek – Proust és Kafka, Naumann várakozásainak megfelelően. Proustról írt rövid kommentárja könnyen a kérdés enervált lerázásának tűnhet, tekintve, hogy első komoly, nagyszabású exegézisét az *À la recherche*-ről írta: „[Proust] elképeszt és irritál. Nehezen viselem rögeszmés próbálkozását többek közt arra, hogy mindent visszavezessen valamiféle törvényszerűségekre. Azt hiszem, nagyon rosszul ítélem meg”. Ennél is érdekesebb Kafka esete, akinek *A kastély*-át Beckett németül olvasta, s így saját bevallása szerint sok árnyalatot elveszített: „Otthon éreztem magam, túlságosan is – talán ezért van, hogy nem olvastam tovább... Emlékszem, mennyire megzavart megközelítésmódjának zavartalansága. Bizalmatlan vagyok minden olyan katasztrófával szemben, amely hagyja magát valamiféle kimutatásként, számvetésként lejegyezni” (464-65). A – minden bizonnyal a közösség, kongenialitás érzése által táplált – ellenállásnak ez a sokatmondó nyilatkozata mintha előrevetítene egy másik vallomást: Derridáét, aki egy interjúban mondja el, Becketthez túlságosan közel érezte magát ahhoz, hogy írni tudjon róla. Ugyanakkor megjelenik szövegpoétikájuk döntő elkülönböződésének a tudata is – azé, amit Hélène Cixous úgy írt le, mint a beckett-i kreatúrák és írás megkínzottsága, ahol az írás mint megtöretés alól semmi sem vonhatja ki magát, a számvetés sem. Amikor 1956 elején a Trinity College friss végzőse, Alec Reid – az egyik első írországi egyetemi oktató, aki kötetet szentelt Beckettnek – elküldi neki egy cikkét, amelyben Beckett prózáját Kafkáéval hasonlítja össze, és amelynek végszava az: „minél ingatagabb, veszélyeztetettebb a forma, minél közelebb kerül a felbomláshoz, annál igazabb az érzelmi töltet”, Beckett pár szóba sűrített poétikában válaszol, amely élesen megvilágítja a kettejük közti különbségeket: „Az én kis világgal az a baj, hogy nem létezik a *rajta kívül*. Esztétikai értelemben a kudarcot vallott forma kalandja ez (a létezés képtelenségének a megvalósított állítása nélkül)” (596).

## A valamiről írás vége

Ha „azok a sorok számítanak igazán, amelyeket elfelejtünk”, ahogy Beckett írja egy Baudelaire-sort idézve az öregedés fájdalmas költészetéről, akkor a Beckett-szövegvilágból és

a levelekből kicsengő legfontosabb *el nem felejtett* sor „a Purgatóriumban levők közös sikolya: *Io fui*” (92). A mindig fenyegetett, rombadőlt és elfojtott létezés utáni csillapíthatatlan vágy és nosztalgia, a halál közelségének tudata, amelyet Beckett Danténál talált meg – talán Joyce nyomán, aki ezt a sort és nem a Paradicsom utáni vágyakozást tartotta a *Divina Commedia* lényegének<sup>4</sup> – szólal meg 1948 augusztusában Duthuit-nek címzett levelében is, amelyben kijelöli saját írásának irányát: ezt az irányt, „mint már mindent, az örökké lárvaszerűben kell keresni, nem is, ez más, a nem-létezés tökéletlenségének bátorságában, amelyben időnként megostromol a kísértés: lenni még, egy kicsit, és a dicsőség, hogy voltunk, egy kicsit, egy feledhetetlen ég alatt. Igen, annak a lehetetlenségében kell keresni, hogy valaha is eléggé tévedjünk, hogy valaha is elég nevetségesek és védtelenek legyünk” (102-3). A beckett *réveil mortel* legemlékezetesebb vallomása alig egy héttel ez előtt a levél előtt született, Dublinban, ahol Beckett időszedő, Parkinsonnal küszködő anyját, May Beckettet hordozza végig gyermekkorá színhelyein:

Szép idő van, járom a régi ösvényeimet, nézem, egyre nézem anyám szeméit, sosem voltak még ilyen kékek, ilyen megrökönyödöttek, ilyen szívszorítóak, az örök gyermekkor szeméi, az öregségé. Hadd érjünk oda hamarabb inkább, mint később, amíg van még, amit visszautasítanunk. Azt hiszem, ezek az első szemek, amelyeket látok. Nem is kívánok más szemeket látni, ott van minden a szeretéshez és a síráshoz, most már tudom, mi fog lezárulni, és megnyílni bennem, de anélkül, hogy bármit is látnék, nincs már látás... Talán tehetünk valamit azáltal, hogy megtagadjuk a harcot. Végére is, ez egy elég elterjedt képesség. Az általános verekedésben persze, mint a közlegények legközlegényebbje, egy jottányival sem feljebb, közömbösen minden ügy iránt, a kezdetektől egy másik háborúval elfoglalva a kimenő vagy fegyverszünet legkisebb reménye nélkül, egyaránt kitagadva a nyereségekből és a veszteségekből, de anélkül, hogy belezuhannánk az újtestamentumba. (92)

Ennek az elképesztő levélnek a címzettje a Beckett-nél másfél évtizeddel idősebb Georges Duthuit, a bizánci és keleti művészet, az avantgárd és különösen a fauvizmus szakértője, 1945-től az újraindított angol nyelvű *transition* folyóirat főszerkesztője (amelybe Beckett rendszeresen fordít), aki a negyvenes évek végétől Beckett első számú szellemi partnere lesz. A Duthuit fia által „volcanique”-ként jellemzett barátságukról írja Beckett: „ebbe a barátságba, úgy érzem, régóta belefolyt minden, ami a legjobb bennem.”

Beckett első „rendes” levelét 1948 júliusában írja *mon cher vieux*-jének, amikor a nyarat anyjával tölti Dublinban, mindentől és mindenkitől elszigetelten, írásra képtelenül, és általában nyomorultul érzi magát: megköszöni barátja „hangját egy másik világból”, hiszen ő egy olyan országban és városban időz, ahol „nehéz elhinni, hogy egyáltalán létezhet az önemésztő, önmarcangoló gondolat költészete”. Személyes vallomások is felbukkannak: „Matisse-szal álmodtam – azt mondta, dublini lingóban, hogy ki van merülve ('I'm bet'). Apám a halála előtti végső kómában azt ismételte: Küzdj küzdj küzdj” (84). Nemsokára aztán közös barátjuk, Bram van Velde festészetében megtalálják azt a termékeny alapot, amelyen burjánzani kezd a levélváltás; Bram és bátyja, Geer festészete Beckettet már korán elkezdte foglalkoztatni – alighogy 1944 végén visszatérhet Párizsba, ír egy kritikai igényű értelmezést kettejük művészetéről *La Peinture des van Velde ou le monde et le pantalon* (*A Van Velde fivérek festészete, avagy a világ és a nadrág*) címmel, mely 1946-ban, franciául írt szövegei közül az elsők közt jelenik meg, ezt követi a *Peintres de l'empêchement* (*Az akadályoztatás festői*, 1948). Van Veldéről folytatott vitájukból kristályosodik ki Beckettnek a forma és az anyag uralásának ellenében vallott esztétikája, amelynek előfeltétele a felmérhetetlen kulturális felszerelésből való *kitanulás*: le-emelni a mindentudás, mindenhatóság irodalmának terhét ahhoz, hogy eljuthasson a „tudatlanság, tehetetlenség”, irodalmához, a „nem-szó” (*Unwort*) gyakorlásán keresztül egy idegen nyelven, amely a tanuló státuszát osztja rá. Ezekben a levelekben használja Beckett először az *empêchement* (akadályoztatás), később *coincement* (kb. „sarokbaszorítottság”) festészetének a toposzát. Van Velde képeit nagy valószínűséggel saját céljaira használva, kimagyarázva, Beckett a festőt nevezi ki saját negatív esztétikájának, a kifejezés megtagadásának főfő zászlóhordozójává: ahogy magának van Veldének írja '49-ben, „keresem egy módját a kapitulációnak, anélkül, hogy feladnám a megszólalást – teljesen”. Az 1948-

49-es, Duthuit-nek írt levelek majdhogynem számarvezetőként szolgálnak saját szövegeihez és a *Három dialógushoz*: türelmetlenül elveti azt a szerinte olcsó megoldást, amellyel az absztrakt művészet a mimetikus hagyomány külső, ábrázolandó „tárgyát” lecserélte a belső „kifejezendő” tartományra, és olyan művészet lehetőségét keresi, amely egyszerre adná fel az uralás, a bírás kényszerét és indíttatását. Beckett-nek a németországi múzeumokba, galériákba tett látogatásait dokumentáló '36-37-es naplóiban visszatérő téma volt az enervált elfordulás „a művészet Tarquiniusaitól” – az anyagukat és technikájukat maradéktalanul uraló, ezért végül tudásuk rabszolgájává váló festőktől, vagyis Tizianótól Rembrandtig a régi mesterek javától. Így nem meglepő talán, hogy Duthuit-hez írt levelében a fölfelé törekvést elutasító, Dante Purgatóriumából ismert gesztust nevezi meg, mint az általa követendőnek tekintett művészet emblémáját:

Hosszú ideig vártunk egy olyan művészre, aki elég bátor... felfogni, hogy a külső világgal való szakítás magában hordozza a belső világgal való szakítást is, és hogy nincsenek a naiv viszonyokat helyettesítő pótlék-viszonyok, hogy amit külsőnek és belsőnek nevezünk, az egy és ugyanaz ... [Bram] festészete, ha úgy tetszik, a [viszony] megújításának a lehetetlensége. Ott van, ha úgy tetszik, az elutasítás és az elutasítás elfogadásának elutasítása... Ami engem érdekel, a *gran rifiuto*<sup>5</sup>, nem pedig a hősies izgés-mozgás, aminek ezt a gyönyörű valamit köszönhetjük. (136)

Két kulcsfontosságú, 1948 augusztusában született levélben írja: „Te mindazokról a zárt, megvalósított világokról beszélsz, amelyekből magányok, gögök csikorgása hallatszik. Ugyanakkor meg a létezés lehetséges teljességéről. Számomra a Titánok, a Herkulesek mind egy követ fűjnek, akármilyen természetű is a munkájuk”, mivel az ő hibájuk, „vagy legalábbis gyengeségük talán az, hogy tudni akarják, mi az, amiről szó van”. A saját maga elé tűzött irány ezzel szemben: „hogy ne kelljen kifejezni magunkat, ne keveredjünk bele semmilyen maximumba a saját, szám nélküli, érték nélküli, megvalósítás nélküli világunkban: ez egy olyan játék, amit kipróbálhatnánk, olyan szükség, amit kipróbálhatnánk, és ami sosem fog sikerülni, ha sikerül” (100-101). Ahelyett, hogy hagyná magát visszarángatni „gyűlöletes kritériumokba” és az „utálatos ütközetbe”, Beckett a maga *via negativa*-ját követné, amelynek innentől állandó jelzője a nyugalom: „kiáltozni kell, mormolni, ujjongani, esztelenül, mindaddig, amíg megtaláljuk a minden további nélküli „nem” kétségtelenül nyugodt nyelvét, mely alkalmatlan, vagy a lehető legkevésbé alkalmas”. Sőt, továbbmegy: teljes kivonulást kér a hódításból és ütközetből, „az orphikus és absztrakt művészet szintiszta maszturbációjából”. Egyik legkimerítőbb, 1949 márciusában írt levele végén felteszi a kérdést: „És mi lenne, ha egyszerűen felhagynánk az erekióval? Mint az életben. Már így is épp elég sperma úszkál a világban” (128).

Az 1949 márciusa és júniusa közt Duthuit-nek írt levelek a *Három dialógus* közvetlen *avant-texte*-jének, szövegelőzményének tekinthetők; a szöveget júniusban kezdi írni, de nagyon nehezen halad vele, amit részben annak tud be, hogy hosszú idő után angolul próbál írni: „Rémes nyelv, amit még mindig túl jól tudok” (168). A levelekből kirajzolódik annak a kényelmetlen tudata, hogy amikor Beckett a viszony elutasításáról ír, azzal éppenséggel visszkapcsolja van Velde művészetét egy viszonyba a viszony *hiányával*: ti. egy viszonyba a festészet teljes lehetetlenségével. A tény, hogy az író *Három dialógus* – amely, mint ismert, a követendő művészetet úgy definiálja, mint „annak kifejezése, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, plusz a kifejezés feltétlen kötelessége”, és azzal zárul, hogy a „B” beszélő „melegen” beismeri, hogy tévedett – egyetlen részlete, amelyet egyik levelével elküld Duthuit-nek, egyben a szöveg legsebezhetőbb pontja, amellyel kapcsolatban mind Beckettnek, mind a szöveg „B”-jének kétségei vannak (ti. a kijelentés, hogy van Velde festészete „kifejezés nélküli”: *inexpressive*), jelzi, hogy Beckett viszonya a saját teorémáihoz végig erősen ambivalens. Ezt a levelekben gyakran jelzi is: „Egyáltalán nem kívánok bármit bebizonyítani, és a vízhatlan teóriák semmivel sem kedvesebbek a szívemnek, mint azok, amelyek áteresztek a jó öreg igazságot” (137). Ennek ellenére az idézett levélben a korábbiaknál is ingerültebben reagál arra, amit ő csupán a régi, a megvalósítást istenítő csatakiáltás-esztétika meghosszabbításának tart:

Számomra a kérdés csak attól a ponttól kezdve válik érdekessé, mihelyt azt nézzük, mi van a két attitűd mögött – vagyis egyfelől, a megvalósítható iránti szenvedély mögött, amelyben a leg-nemesebb törekvéseket eltorzítja a kényszerűség, a korlátokat kiterjeszteni, másfelől pedig, nos, talán, a tisztelet mögött a lehetetlen iránt, ami vagyunk, lehetetlen élő teremtmények, lehetetlenül élők, akiknek sem testi ideje, sem térbeli kiterjedése nem érdemel több figyelmet, mint az est árnyai vagy a szeretett arc, és megfestve egész egyszerűen a festést mint sorsot ott, ahol nincs mit festeni, nincs mivel festeni, nem tudunk festeni, és nem akarunk festeni, és mind-azt úgy, hogy valami kijöjjön belőle, ha már egyáltalán. Na, tessék, máris túl messzire mentem, mindíg túl messzire megyek, és sosem elég messzire. (153)

Az, hogy teóriája a teória-gyártás elutasításáról olyan apória közepébe pottyantja, amelyből nem látszik a kijárat, az egyre gyakoribb retorikai beismerésekből nyilvánvaló: „Létezik-e, létezhet-e egyáltalán, vagy nem, olyan festészet, amely szegény, leplezetlenül haszontalan, bármiféle képre képtelen, olyan festészet, amely nem érzi feltétlen kötelességének, hogy önmagát próbálja igazolni? Az a tény, hogy én beleláltam oda, ahol igazából nem történik más, mint a viszony, a lakoma példátlan megújítása, nem számít. Többé már sosem ismerhetek el semmit, csupán a remény nélküli cselekvést, mely kárhozottságában is nyugodt” (165). Sokatmondó a március 9-i levél zárata: „Mostanra képtelen vagyok kitaróbban írni Bramról vagy bármiről. Képtelen vagyok írni *valamiről* (écrire sur)... De ne feledd, hogy én, aki magamról szinte soha nem beszélek, alig beszélek másról” (137-38).

## A nyomorultság védelmében

A Beckett-levelezés egyik visszatérő témája a mélyen átértzett felelősségérzet a létrehozott szövegvilág iránt. Amikor Hans Naumann kérdésére válaszolva Joyce-szal való kapcsolatairól ír, meglepő módon nem az irodalmi, hanem a morális örökséget emeli ki: „[Joyce] nagyon erős erkölcsi hatással volt rám. Anélkül, hogy erre a legkevésbé is törekedett volna, rálátást nyújtott nekem arra, mit jelentenek ezek a szavak: 'művésznek lenni'” (463-64). Hogy Beckett jó Joyce-tanítványnak bizonyult a meg nem alkuvó művészi integritás tekintetében is, azt nemcsak a harmincas években írt megsemmisítő ítélete bizonyítja az ultrakatolikus, ultrakonzervatív Ír Szabadállam cenzúrájáról, amelyet jól kiegészített a fogamzágátlás minden formájának betiltása – hiszen, mint írja, „a gondolkodás sterilizálása és az alom apoteózisa primán összeillik”<sup>66</sup> –, de egész életét végigkísérő következetes cenzúraellenes és antitotalitárius kiállásai is. Az írországi cenzúrával nemcsak a harmincas években gyűlik meg a baja: mikor 1958-ban a *Minden elesendők* bemutatója készül a dublini nemzetközi színházfesztiválon, Beckett tudomást szerez róla, hogy Dublin érseke betiltotta O'Casey egyik darabjának és egy *Ulysses*-adaptációnak a színrevitelét, azonnal visszavonja darabját és megtiltja bármely szövegének írországi előadását, amíg a cenzúra intézménye fennáll. Még a publikálás vagy előadás veszélyeztetésének árán sem volt hajlandó hozzájárulni bizonyos szövegmódosításokhoz, amelyeket kiadói vagy rendezői sürgettek. Amikor 1953-ban megkeresi a New York-i Grove Press szerkesztője, Barney Rosset az ajánlattal, hogy kiadnák angolul a *Godot*-t és a „Trilógiát”, Beckett világosan megírja, hogy nem hajlandó az obszcénnek minősülő szövegrészeket sem meghúzni, sem eufemizálni:

Ami általában a munkámat illeti, remélem, tisztában van vele, mire vállalkozik. Ezalatt nem a dolog lényegét értem, ami nem valószínű, hogy bárkit is zavarna, hanem bizonyos obszcénitásokat, amelyek talán franciául nem voltak olyan feltűnőek, mint angolul lesznek, és amelyeket, hogy őszinte legyek (jobb, ha előre tudja, mielőtt még belevágna a dologba) egyáltalán nem áll szándékomban tompítani. (385)

Amikor az *NNRF* (az új *Nouveau Revue Française*) *A megnevezhetetlen* egy, Beckett által – nyilván a cenzúrárt provokáló céllal is – választott részletét úgy közli, hogy jelölet-

lenül kivág egy Mahood-passzust a pénisz megduzzadásáról, Beckett „szó szerint rosszul van” és csakis kiadója, Lindon diplomatikus közbenjárásának köszönhető, hogy végül nem pereli be a lapot. Ismervén krónikus viszolygását mindenfajta publikus szerepléstől, különösen azóta, hogy 1937-ben Dublinban a nagybátyja, „Boss” Sinclair által Oliver St. John Gogarty ellen indított rágalmazási per koronatanújaként, egy Írországban szeméremértésért és blaszfémiáért tiltólistára került könyvvel súlyosbított *curriculum vitae* birtokában saját bőrén tanulja meg, mit jelent a karaktergyilkosság, fogalmat alkothatunk felháborodásáról. A lapszerkesztő mentegetőzése, hogy az inkriminált részlet közlése veszélybe sodorta volna a lapot, és a körülmény, hogy az egyik vezető francia irodalmi lap összes szerkesztője, köztük André Malraux is, áldását adta a húzásra, nem sokat lendített az ügyön.

Van azonban egy fontos változás a módban, ahogy Beckett a háború előtt és után kiállt a művészi alkotás szabadságáért. Míg korább a hangsúly az elvi intellektualizmuson van, a háború után leginkább a saját „teremtményei” megóvásáért vállalja az összeütöközést a cenzúrával és a cenzúraközeli szerkesztői gyakorlattal; a szövegekben *életre* hívott „lepusztultság és elfojtottság és szemérmertlenség” (688) iránt érzett felelősség a levelezés egyik trópusa. Az alábbi két eset jól illusztrálja ezt a hangsúlyeltolódást. Miatán több kiadó elutasította a *Murphy* kéziratát, 1936 novemberében a bostoni Houghton Mifflin hajlandó lenne a regényt publikálni azzal a feltétellel, hogy Beckett nagyon szigorúan meghúzza, különösen a hatodik fejezetet – a főhős elméjének felépítését taglaló leibnizi-karteziánus paródiát. Beckett az öt ügynökként képviselő barátjának, George Reaveynek írt válaszában határozottan elutasítja, hogy bárhol is belenyúljon a szövegbe, sőt kioktatja Reaveyt az alkotói szabadság etikájából, nem kifejezetten gyakorlatias terminusokban: „Légy döbrent, határozott, és bizonyos mértékig udvariasan rugalmas, ha lehet, mindezt egyszerre. Hát nem értik, hogy ha a könyv kicsit homályos, ez azért van, mert össze van sűrítve, és hogy további sűrítéssel csak még homályosabbá tehető?... Egy ilyen könyvben nincs sem hely, sem idő a *puszta* könnyítésre. A könnyítésnek is meg kell dolgoznia és vissza kell igazolnia azt, amit megkönnyít. És persze, hogy az elbeszélést nehéz követni, és persze, hogy ez szándékos. Vajon ... tele kellene raknom az utolsó fejezetet osztrigacsókokkal és Murillo-pulyákkal?” (I, 380-81). 1946-ban Sartre és Simone de Beauvoir nagypresztízsű irodalmi-kritikai lapja, a *Les Temps Modernes* elfogadja publikálásra Beckett „Suite” című (befejezetlen) novelláját, így először jelenhet meg franciául írott Beckett-próza. Az első rész a júliusi számban jön ki; amikor július 2-án a második részt is beküldi, Beauvoir, aki az előzőt abban a hitben fogadta el, hogy befejezett egész és a beküldött szöveg egy másik rövidpróza, elutasítja. Beckett - akinek a tapasztalatlansága nyilván hozzájárult a félreértéshez - ír Beauvoirnak; anélkül, hogy egyetlen pillanatra kioktatná a francia irodalom *grande dame*-ját etikai alapelvekből, sebezhetőségét felvállalva azzal indít, hogy „egy szereplője iránti felelősségérzetből” tartotta szükségesnek megszólítani őt: „Bocsássa meg ezeket a nagy szavakat. Ha félnék a nevetségességtől, csendben maradtam volna”:

Ön lapja hírnevét tartja szem előtt. Ez természetes. Én a „Suite” szereplőjére gondolok, akitől megtagadták a nyugalmat. Ez is természetes, azt hiszem. Nehéz az Ön szerepébe helyezkednem, mivel semmit sem tudok a lapszerkesztésről. De olvastam a könyveit és tudom, hogy Ön bele tud helyezkedni az én szerepembe... Ön megadja nekem a lehetőséget, hogy megszólaljak, hogy aztán vissza is vonja, még mielőtt a szavaknak ideje lett volna valamit jelenteni. Mozdulatlanságra ítél egy életet abban a pillanatban, amikor épp elnyerné végleges formáját. Van ebben valami rémálomszerű. Nehezen tudom elhinni, hogy a lap külső megjelenésével kapcsolatos megfontolások igazolhatnak, a *L'Invitée* szerzőjének szemében, egy ilyen csonkítást... Egyszerűen létezik egy nyomorultság, amelyet a végsőkig meg kell védeni, a munkánkban és azon kívül. (40-41)

Mélyen átértett felelőssége az általa életre keltett „nyomorultság” iránt és „tisztelete a lehetetlen iránt, ami vagyunk, lehetetlen élő teremtmények, lehetetlenül élők”, a kiadóinak és rendezőinek írt levelek egyik állandója. Akár publikálásról vagy önfordításról van szó, akár a végtelenül precíz színházi utasításokról, szünetekről, hangsúlyokról, in-

tonációról, mozdulatokról (amelyeket, ha kikéri a véleményét, mindig azt hangsúlyozva ad, hogy a szerzői olvasat nem feltétlenül helyes), Beckett körömszakadtáig ragaszkodik minden egyes vesszőhöz. De bármennyire határozottan lépjen is fel kiadójának vagy a rövidebb írásait közlő lapoknál minden, szerzőileg jóvá nem hagyott szerkesztői módosítás ellen, a művek maguk sok átdolgozáson mennek át, sokszor még az írás késői szakaszaiban is. A *Fin de partie* például csak azután nyeri el végleges formáját franciául – mely aztán az angol változat, az *Endgame* kiindulópontjául szolgált –, miután Beckett látta és hallotta a szöveget színpadra állítva: ’56-ban a szöveget sürgető Fischer Verlag szerkesztőjének írja, „a végleges szöveget nem tudom rögzíteni, csak bizonyos számú próba után” (668), valamivel korábban, Pamela Mitchellnek pedig, „mindenfélét gondoltam már és gondolok róla, a legjobbtól a legrosszabbig. Igazából nem tudom egészen addig, amíg el nem kezdem hallgatni és nézni – persze még akkor sem” (657). Mintha az írásnak életre kellene kelnie, mielőtt rögzíteni lehetne abban a formában, amelyben megjelenjen, a munka során végzett javítások, mint freskókon a *pentimenti*, csak annyira eldolgozva, hogy áttűnjenek a felszínen. Miután angolra ültette, Beckett eljátszadozik a gondolattal, hogy a címet kötőjellel elválassza („End-game”: „Vég-játék”), így lebegtetve a „vég” szót, amellyel nehezen békült meg. Első levelében a festő-grafikus Avigdor Arikhának, élete végéig egyik legközelebbi barátjának, akinek első közt mutatta meg a darab kéziratát, ’56 szeptemberében még bizonytalanságáról vall: „Az az érzésem, el kell kerülnöm azt a szót: ’vég’” (650).

Figyelembe véve felelősségérzetét a nyelv iránt, amelyen ír, vagy amelyre fordít, különös, hogy a mások szövegeit fordító Beckett – aki szinte soha nem adta az aláírását a *transition* hasábjain megjelent fordításaihoz – jobban körülbástyázza saját kézjegyét, mint az önfordító Beckett. 1956-ban például, egy évekig elfektetett mexikói költészeti antológia tervezett megjelenése előtt válaszút elé állítja a szerkesztőt: vagy a Beckett által véglegesnek tekintett formában közli az általa fordított verseket, vagy pedig (bármilyen apró szerkesztői, kontrollfordítói beavatkozás esetén) nevét ne tüntessék fel az érintett szövegek fordítói közt, és hajlandó a sokkal korábbi kifizetett honoráriumot is megtéríteni. Ugyanakkor, ha a saját szövegeiről van szó, a kezdetekben legalábbis sokkal inkább hajlandó más fordítóval együttműködni. 1952-53 folyamán ellenőrzi Elmar Tophoven német *Godot*- és Patrick Bowles angol *Molloy*-fordítását. Bár az elején kétkedve fogadja az ötletet, hogy másvalaki fordítsa angolra a szövegeit, legalább annyira ózdkodik attól is, hogy maga fogjon a fordításhoz, előre látva, ami bekövetkezett: hogy a fordítás feladata menet közben teljes átírássá alakul át a másik nyelvén. ’53 februárjában még azt írja Trocchinak, a párizsi Merlin Press igazgatójának: „Gondolkoztam az angol *Molloy* lehetőségén és úgy érzem, most legalábbis jobb lenne a tervet halasztani. Nem megy át angolra. Nem tudom, miért. Teljesen újra kellene gondolni és újraírni, az pedig olyan munka, amit, attól félek, nekem kell elvégezniem, de most egyszerűen nem tudom felvállalni”. Hozzáteszi azt is: „az én angolságom fura” (356). Négy hónap múlva már megbarátkozott a gondolattal, hogy valaki másnak a fordítását átdolgozza, és próbafordításokat kér a kandidátusok angol szövegeiből: „Ami a regényeket illeti, az álláspontom az, hogy szeretném nem magamra vállalni a munkát, fenntartom viszont a jogot, hogy átdolgozzam a fordítást, ami végül elkészül... Mindenesetre ez olyan feladat, amihez hivatásos íróra van szükség, olyanra, aki kész a maga módján írni, de az én írásmódom korlátain belül, ha ugyan van ennek bármi értelme, sőt azokon túl is, ha szükséges” (385). Amikor 1954-ben Erich Franzen német *Molloy*-ának szövegét ellenőrzi, amely „olyan irritálóan megszo-kottra cseréli a szokatlant, hogy úgy tűnjön, nem is fordítást olvas az ember” (456), megérlelődik benne az elhatározás, hogy maga vegye kézbe a szövegei fordítását még akkor is, ha végtelenül kimerítőnek érzi a babrálást „a fura angollal, amit a fura franciám megérdemel” (592). Franzennek küldött utasításai a német *Molloy*-ban használt egyes szavak kapcsán egyedülálló betekintést nyújtanak Beckett fordítói gyakorlatába és etikájába, az általa kívánatosnak tartott fordítói szabadság mértékébe. Kimerültsége miatt sokáig halogatja a „Trilógia” fordítását, ahogyan később a *Fin de partie*-ét is: „Momentán nagyon is úgy érzem, meghagynám franciául legalább egy évig, annyira kifárasztott a *Godot* és minden félreértés” (628).

## „többé nem teljesen sötét minden”

A Beckett-levelezés második kötete által felölelt másfél évtizedet elsősorban az 1948 októbere és '49 januárja között írt, franciául '52-ben megjelent és a párizsi Théâtre de Babylone-ban 1953. január 5-én bemutatott *En attendant Godot* növekvő nemzetközi elismertsége határozza meg. Bár Beckett pályáját végigkísérte viszolygása minden kéréstől, hogy írásaihoz magyarázatot fűzzön, néha olyan fricskákkal intézve el az újságírókat vagy éppenséggel színházi szakembereket, hogy „Semmi gondolatom nincs a színházról” (316), saját darabjai rendezőjeként vagy a rendező tanácsadójaként hírhedten maximalista volt és szigorú, szövegeit majdhogynem zenei partitúraként kezelte, amelynek ütemét metronóm-pontossággal kellett visszaadni. Bármennyire rühellte is az obligát kéréseket, hogy megsúgja Pozzo „lakcímét, curriculum vitae-jét” és a színházi megmondóemberek nyaggatását, hogy ismerje be, Godot annyit tesz-e, mint *God*, Isten (nem véletlen, hogy a második felvonásban a legsúlyosabb inzultus, amit Gogo és Didi egymás fejéhez vág, a „Krrritikuss!”), Beckett nagyon is szívesen nyújtott segédkezet minden olyan rendezőnek, akiről úgy érezte, „az a fajta ember, akinek a magamfajta kéz nyújtható” (569). A zárkózott szerző sztereotípiáját lerombolják levelei, amelyeket néhány kiválasztott levélpártnak írt – a *Godot* amerikai bemutatóját rendező Alan Schneiderhez, kiadóihoz: Lindonhoz és Rossethez, valamint néhány közeli barátához –, amelyekben fáradtságot nem kímélve nyújtja „magafajta kezét” és általában a szöveg általánosíthatatlan partikularitásaira, groteszk humorára, a szövegmondás kívánt ritmusára figyelmeztet.

1951 januárjában, még mindig a „Godot” és a franciásabb „Godeau” nevek között vacillálva, a tervezett, meg nem valósult párizsi bemutató kapcsán ír Duthuit-nek saját szegény színház-eszményéről, mely egyszerre megy szembe a szimbolizmussal és az esztéticizmussal. A színház „nem lehet a hely látványossága”, írja:

[A rendező] az egész dolgot egy festő szemével látja. Számomra ez esztéticizmus. A balett- és színházi díszletet kinevezték a festészet egyik oldalhajtásának és ezzel mindegyikben nagyon sok kárt tettek, azt hiszem. Ez wagnerizmus. Nem hiszek a művészetek közötti együttműködésben, olyan színházat akarok, amely a saját eszközeire hagyatkozik, a beszédre és a játékra, festészet nélkül, zene nélkül, díszítmények nélkül... A díszletnek a szövegből kell következnie, anélkül, hogy valamit is hozzáadna... A *Godot*-ban olyan ég van, amely csak nevében ég, egy fa, amely elgondolkoztatja őket, fa-e egyáltalán, olyan apró és töpörödött. Legjobb lenne, ha egész egyszerűen felállítanák, rohadtul mindegy, hogyan, viszolyogtatóan absztraktnak, amilyen a természet az Estragonoknak és Vladimireknek, egy bűdös és halszállkás kálvária, ahol nagy néha kínó egy répa, vagy megnyílik egy árok. Semmit, semmit nem fejez ki, olyan átlátszatlan, amire régóta nem kérdez már rá senki. Minden formai sajátosság lehetetlenné válik. Hogyha mindenképp fontos megtudni, hol vannak (és szerintem a szövegből ez elég világosan kiderül), hagyjuk ezt rá a szavakra... (218-19)

A *Gesamtkunstwerk*kel szembeni ellenségesség nem újdonság Beckett-nél: amikor George Reavey kis Europa Pressénél 1935-ben megjelent első verseskötete, az *Echo's Bones*, Beckett nem egyezik bele, hogy illusztrálják, mint a sorozat korábbi versesköteteit. Amikor 1954-ben Edouard Coester zeneszerző a hozzájárulását kéri, hogy megzenésítse a *Godot*-t, Beckett hallani sem akar színpadi zenéről, de bátorítja Coester-t, szerezzon olyan „tisztá zenét”, mely nem a szöveg pusztá illusztrációja: „Hogy őszinte legyek, nem hiszek abban, hogy a *Godot* szövege elbírná azt a hozzátoldást, amit bármilyen zenei feldolgozás óhatatlanul jelentene... Mert az egész a beszéd körül forog, melynek a funkciója nem annyira az, hogy jelentsen valamit, hanem inkább, hogy próbáljon küzdeni, ellenállni, reményeim szerint gyatrán, a csendnek, és végül visszavezessen a csendhez. Nem tudok úgy gondolni rá, mint egy hang-világ szerves részére. De ezt a drámát, amelyet a jelek szerint olyan intenzíven átértzett, hogyha érdemesnek tartaná lefordítani, bármilyen szabadon, tisztá zenére, az nagyon is érdekelne, és nagy örömmel töltene el. És végül mit szólna a csendhez, vajon az nem vár még mindig a zeneszerzőjére?” (475-76). Egy-két évtized múlva Beckett megenyhül, és már nem zárkózik el a színpadi zenétől: hozzájárul, hogy közeli barátja, a román származású zeneszerző, Marcel Mihailovici több szövegét felhasznál-

nálja zenéjében, és *Az utolsó tekercs* szövegrészleteire operát írjon, később több hangjátékában és pantomimjében felhasználja rokona, John Beckett zenéjét.

Beckett kevés dologtól ódzkodik annyira, mint a szimbolikus értelmezéstől: színházi tárgyú leveleiben folyamatosan figyelmeztet a metafizikai leegyszerűsítések veszélyeire. Barátainak gyakran kifakad a *Godot* által generált tudálékos értelmezések kapcsán: „Hogy hogyan lehet elkomplikálni valamit, ami olyan pofonegyszerű, fel nem foghatom. Komolyan mondom, olyanok az emberek, mint valami kölykök, akik hernyók után túrják a tengerparti homokot” (544). A szimbolikus közhelyek helyett makacsul szövege sajátosságait és kisajátíthatatlan végességét hangsúlyozza, azt, hogy szereplői élő teremtmények: „A szereplők élő lények, talán pusztán csak élők, nem emblémák ... Arra biztatlán, ne valamiféle absztrakcióra törekvés eredményeit lássa bennük, ilyesmire jóformán képtelen vagyok, inkább annak az elutasítását, hogy mindent letompítsak, ami bennük egyszerre komplex és amorf” (389). Ezek a komplex és amorf sajátosságok legtisztábban az Alan Schneidernek írt levelekben jelennek meg, aki a „magafajta kéztől” a legtöbb segítséget kapta. A *Godot* Schneider-rendezte amerikai ősbemutatóját (Miami, 1956. január) a showbizhez szokott közönség és kritikusok úgy temették el, mint „két földrészt sosem látott röhejét”; a fergeges bukás után Beckett siet biztosítani Schneidert megingatlan bizalmáról és támogatásáról, finoman kicsinyítve saját koncepciójának szerepét Schneider előadásában:

A nyilvános siker és kudarc sosem jelentett sokat nekem, tulajdonképpen sokkal otthonosabban érzem magam a másodikonban, mivel az elmúlt pár évet leszámítva egész írói életemben mélyen beszívtam éltető légét. És azt kell éreznem, hogy a Godot sikere nagyrészt félreértésnek köszönhető, vagy többféle félreértésnek, és hogy neked valószínűleg mindenki másnál jobban sikerült kinyilatkoztatnod az igazi természetét... Ezzel nem azt akarom mondani, hogy túlságosan mindannak a hatása alatt álltal volna, amit én mondtam, és hogy rendezésed elsősorban nem a tied lenne és senki másé, de hogy a beszélgetéseink valószínűleg megerősítettek viszolygásodban a félmegoldásoktól és affektálásoktól, vagyis pontosan azoktól a dolgoktól, amit a színházlátogatók 90%-a akar. (594)

Bár Beckett és Schneider levelezése a kutatóknak régóta hozzáférhető, Schneider pedig memoárjában (*Entrances*, 1986) részletesen leírja együttműködésüket, párbeszédük más fénytörésbe kerül a Beckett-levelezés kontextusában. A szerző hírhedten aggályos pontosságát saját szövege olvasatánál legjobban az a hosszú korrekciós lista illusztrálja, melyet hetekkel a bemutató előtt küld Schneidernek, és ahol minden egyes megjegyzés kijelöli a realizmus, elbizonytalanítás, konnotáció és eldöntetlenség kívánt mértékét. Pozzo monológjához a második felvonásban a nehéz szülésről, lovagló ülésben a sír fölött, ezt az utasítást fűzi: „sokkal líraibban” – a szó szinte anatómia a beckett-i szövegvilágban. Ugyanabban a jelenetben még egy fontos javítást is tesz: „Nem A levegőt betölti a jajgatás, hanem A levegőt betölti a jajgatásunk” – a többes szám első személy felerősíti a közös halandóságot. Az első felvonásban Didi kérdéseire (Melyik szombatot mondta? stb.) fűzi hozzá: „Sokkal lassabban és megtörtebben. Minden kérdés egy banderilla. Minden napnak be kell találnia, mielőtt továbbmegyünk a következőhöz.” Ragaszkodik hozzá, hogy a Didi és Gogo idegenes akcentussal ejtse az *adieu*-t (*adioo*), ugyanakkor bohócszerűen eltúlozzák az angol akcentust: „Az angolok ezt úgy mondanák: njugalom”, egyaránt elidegenítve őket a franciától és angoltól abban a darabban, amelynek angol változatában saját bevallása szerint „próbáltam, amennyire lehet, megtartani a francia atmoszférát” (398). A *Godot* nyelvi-térbeli elidegenítésének, elbizonytalanításának nyilvánvaló szándékába rést üt viszont a mód, ahogy a fiú szólítja a két csavargót: a „sir”-t Beckett „mister”-re javítja, ami jellegzetesen dublini megszólításmód. Ragaszkodik ahhoz, hogy a darabjai realiztikus magját ne absztrahálják. Amikor első hangjátéka, a *Minden el-esendők* előkészítésében segít Donald McWhinnie-nek a BBC-től, ellenzi a hangzó anyag elvalótlanítását: „Nem értem, miért legyenek az állati hangok emberhangok... Az ötlet talán az, hogy ugyanolyan valótlanok legyenek, mint az összes többi hang. De ennek, és ebben már megegyeztünk, egy realiztikus magból kell következnie. Azt hiszem, az ab-

szurd ürügyek, amelyekre megszólalnak, és a rövidségük, épp elég ahhoz, hogy valószínűtlenné változtassa őket” (688).

A *Godot* és később a *Végjáték* kapcsán tett megjegyzések rávilágítanak arra, hogyan gondolkozott Beckett a darabjairól. Ismerve ellenérzését az Ír Szabadállam kultúrpolitikája és általában államideológiája iránt, őt magát is meglepő örömmel üdvözli Cyril Cusack dublini, ír-gael nyelvű *Godot*-előadásának tervét, melynek helyszíne „a legsötétebb Connemara” lenne – bár kifogásolja, hogy az eredeti ötlet szerint angol és ír nyelven játszanák, elég szájbarágósan lefordítva angol földesúr – ír béres viszonyra a darab nyugtalanítóan ambivalens úr-szolga viszonyát. Az 1956-ban megvalósult „csupa-néger” New York-i előadás ötlete, benne egy „két méter magas Luckyval” még jobban lelkesíti, bár végül mégsem utazik el a tengerentúlra megnézni. Habár egyre szívesebben és hosszabb időre vonul vissza az ussy-i házba írni, komolyan készül elutazni, hogy egy bizonyos *Godot*-előadást megnézzen, amelyet a Wuppertal melletti Lüttringhausen fegyházában egy rab fordított le és rendezett meg rabtársaival, és amelyet 1953 novembere és ’54 Húsvétja közt többször is előadnak (néhány hónappal megelőzve a „hivatalos” német ősbemutatót). Beckett, aki erről az „elképesztő lüttringhauseni afférról” a német lapokból is értesült, ’54 októberében kap két, franciául írott levelet, amelyben meghívják, hogy nézze meg a börtönben újra játszott előadást. Az egyik levélíró Ludwig Manker börtönkaplán, az ő sekrestyéjében áll az előadásban használt fa, amely már az ő „életfája” lett; levelet a darabot idézve zárja, „Aludtam volna, mialatt mások szenvedtek?” A másik levélíró Karl-Franz Lembke, „un Prisonnier”, aki, ahogy Beckett válaszában áll, „ketrecében elolvasta, lefordította, és megrendezte a darabomat” (506), és aki lelkendezve írja: „Votre Godot ce fut ’Notre’ Godot, à nous! bien à nous!” Mintha a német színházat uraló szimbolizmus, amelytől Beckett annyira ózdkodott, diadalmaskodna rajta: Peter Schippel lelkész beszámolója szerint az 1954-es előadások egyikén „a falak átlátszóvá váltak. A végén az egész börtön egy ’Godotra várva’ volt. Bizonyos értelemben az volt az egész világ, ahová visszatértünk” (504-5). Beckett „Mon cher Prisonnier”-nek címzett válasza messze legmegindítóbb, egyben vállveregetés- és pátoszmentes példája a szerző szolidaritásának a „romokban fekvő emberiséggel”:

Egész magánemberi és írói életemben semmi ehhez fogható nem történt velem. Aki olyan megindult, mint én, annak könnyen jönnek a szavak, de egy érzelgős beszédmódból, mely egyáltalán nem az Ön stílusa, mivel én sem vagyok az, aki voltam, és soha többé nem lehetek már az, aki voltam azok után, amit értem tett, amit mindnyájan tettem értem. Azon a helyen, ahol mindig is találtam magam, és ahol mindig is találni fogom magam, ide-oda jöve és menve, újra és újra felkelve, többé nem teljesen sötét és nem teljesen néma minden.

Hogy ilyen vizsgálatást nyújtott nekem, az egyetlen vigasz, amit Önnek nyújthatok. Én, aki úgymond szabad vagyok jönni-menni, megtönni a bendőm, szeretkezni, nem leszek olyan kelettelen elbizakodott, hogy holmi életbölcseket intézzek Önhöz. Ahhoz, amit a darabom esetleg adott Önnek, bármi legyen is, csak ezt tudom hozzátenni: a hatalmas ajándékot, amit azzal adott, hogy elfogadta. (505-6)

Bár nem látja az előadást, amelyet Lembke társulata, a Spielschar der Landstrasse Wuppertal 1956 augusztusában a frankfurti Német Evangélikus Egyháznapiakon is előadott, Beckett közbenjáró német kiadója, a Fischer Verlag drámaszerkesztőjénél, hogy az őt illető honoráriumából 200 márkát elküldjenek Lembkének a fiatal társulat támogatására, ugyanakkor pedig a verseiből kötetet megjelentetni tervező Limes Verlaghoz próbálja fordítónak beajánlani az akkor még börtönbüntetését töltő Lembkét. Ez a terve azon bukik meg, hogy 1956 szeptemberében kiderül, Lembke elsikkasztotta társulata pénzét és így egy tervezett wuppertali előadást le kellett mondani. Nem kizárt az sem, hogy Beckettet részben büntudat vezérli: amikor 1954 telén Párizsban, a Théâtre de Babylone öltözőjében megjelent egy vékonyan öltözött, összefagyott Lembke azzal, hogy Beckettet szeretné látni, a szerző megkérte Blint, a párizsi *Godot* rendezőjét és Pozzóját, szállásolja el, etesse meg, adjon neki pénzt és meleg ruhát, de visszahőkölt a találkozástól, így néhány nap múlva Lembke eltűnt, csak egy cédulát hagyva hátra, hogy délre ment, ahol reméli, melegebb van.

A realiztikus mag megőrzése mellett Beckett leginkább azt igyekszik elérni, hogy az előadások a darab groteszk *grand guignol*-elemeit ne finomítsák nemlétbe. Rendezőit biztatja, bátran aknázzák ki a darab komikus potenciálját: „Feltétlenül hagyjuk az embereket nevetni, majd emlékeztessük őket, hogy ez nem nevetnivaló” (617). Amikor elküldi a *Fin de partie* még nem végleges („HAAM” munkacímen futó) változatát fiatal szerzőnek, Robert Pinget-nek, akinek *La Manivelle* című darabját később átdolgozza *A régi nóta* című hangjátékká, nagy megkönnyebbüléssel fogadja, hogy a darab, amelyet többeknek úgy harangozott be, mint „tintánál feketébb” „egyfelvonásos üvöltést”, barátjának „örömet okozott és mindenekfölött, megnevettetett” (653). A Théâtre de Babylone-féle *Godot*-nak (amelyet a londoni előadásnál jobban szeret, mert „gonoszabb”) egy elemére tér vissza legtöbbször: a befejezés előtti pillanatra, amikor Estragon nadrágja lecsúszik. A bemutató után – amelyre maga helyett Suzanne-t delegálta, ahogy később szokása lesz – küld egy gratuláló lapot Blin-nek és kitér erre a számára „létfonosságú” részletre:

Egy dolog zavar: Estragon nadrágja. Természetesen megkérdeztem Suzanne-t, hogy rendesen lecsúszik-e. Azt mondta, hogy félúton megtartja. Ezt semmiképp sem szabad tennie – teljesen oda nem illő. Eszébe sem szabad jutnia abban a pillanatban – észre se veszi, hogy lecsúszott. Ami a röhögést illeti, amivel a nadrág lecsúszását fogadnák a megindító záró kép rovására, erről csak azt tudom mondani, hogy semmi kifogásom nincs ellene... A darab szelleme, ha van ilyen, az, hogy a tragikusnál nincs semmi groteszkebb, és ez végig kell, hogy vonuljon az előadáson, különösen a végén. (349-50)

Hogy ez a kozmetikázás mennyire felbőszítette Beckettet, arról egy későbbi, Pamela Mitchellnek írt levele is tanúskodik: „Mikor legutóbb elmentem [a *Godot*-ra], a szék alatt végeztem, jajgatva. A nadrág a végén nem csúszott le. Ez kinyírt” (444).

## per lungo silenzio pareo fioco<sup>7</sup>

Amikor *A megnevezhetetlen* úton volt a nyomdába 1952 januárjában, Beckett azt írja a fiatal író pályatársnak, Aidan Higgins-nek, a könyv

számomra nagyjából a kiruccanás vége, hiszen nem maradt senki, aki beszéljen, és ettől függetlenül talán, de mindenképp fölöslegesen, semmi, amiről beszélni lehetne... Régebben úgy gondoltam, ez az egész munka erőfeszítés volt, nyilván gyengécske, a semmi kifejezésére. De most inkább utazásnak látszik, visszafordíthatatlannak, a tárgytalanság (*thinglessness*) összeszedésére, afelé... És a probléma megmarad a maga egészében, a felmerülés legalábbis véget ér. (319)

A levélben, úgy tűnik, a korábbi regényekre annyira jellemző hitvallást a csend és a semmi felé gravitáló irodalomban felülírja a kényszerű, de lehetetlen „tovább sehogyan” út tudata a tárgy-talanság, a nyelv ijesztő lecsupaszítása felé, mely mindig a vágyott bevezetésen innen marad: Blanchot kifejezésével, *le pas au-delà* („túl nem lépés”). Ennek a kettős lehetetlenségnek a tudata *A megnevezhetetlen* megírásával csúcson sodik ki. Már 1948-ban – amikor épp csak hozzákezdett a *Malone meghal* megírásához – úgy gondol regényeire, mint egymásból következő sorozatra: ebben az évben írja MacGreevynék: „a *Molloy* hosszú könyv, az utolsóelőtti abban a sorozatban, ami a *Murphy*vel kezdődik – már hogyan sorozatnak lehet nevezni. Az utolsónak [*Malone meghal*] nekikezdttem és aztán remélem, többet nem hallok róla” (71). Amikor 1954-ben a Suhrkamp egy kötetben tervezi kiadni a „Trilógia” három darabját, Beckett a regények mögötti hajtóerőről írja, „jobban belegondolva, ez csak annyiban egységes egész, amennyiben adottnak tekintjük a folytatás lehetetlenségét” (442).

Hogy a folytatás mennyire lehetetlen, azt Beckett mind kínzóbban érzi, mihelyt nekifog angolra fordítani a *Godot*-t és a „Trilógiát” és ezzel egy időben az írásra való képtelensége miatt mély depresszióba esik, ami a három év alatt rohamtempóban megírt főmű-

vek utáni fizikai, szellemi, lelki kimerültség helyébe lép. A harmincas években írt levelek tüntető öngúnyját és alkalmi önsajnálát egyre inkább felváltja a befejezett művek teljes elutasításáig menő, ingerült fáradtság. 1954 nyarán Dublinból Pamela Mitchellnek írt leveleiben a vággyal kevert rezignáltság hangnemébe esetenként heves önutálat vegyül: „Soha nem éreztem még ilyen erősen, bár érzem évek óta, hogy nem tudom magam rávenni az írásra, és sosem háborított fel még ennyire, ha az elkészült munkára gondolok. Érzem néha, legjobb volna hagyni, hogy beszippantson ez a páratlan posvány”, majd hozzáteszi: „a régi ír mondás: Dögölj meg Írországbán. Veszélyes hely, ha az ember bármi más céllal jön vissza” (487). Bowles *Molloy*-fordításának javítgatása közben „lelkem belefullad az okádékba” (514); *A megnevezhetetlen* megírásával „végem lett, vagy kifejezi a kivégzett-ségemet” (497). Mintegy korábbi sorainak margóján, hogy az ő kis világán nincsen kívül, bevallja Mitchellnek: „abszurd és bárgyú módon a saját könyveim teremtménye vagyok, és *A megnevezhetetlen* nagyobb része van a jelenlegi állapotomban, mint az összes többi nyomós oknak együttvéve” (514). Barney Rossetnek pedig, aki friss műveket vár tőle és – akármilyen baráti együttérzéssel is – a „Trilógia” fordítását sürgeti, azt írja:

gondoltam, megpróbálom újra angolul, de ez is csak a dolog megkerülése, mint minden egyéb, amivel próbálkozom. Nehéz úgy folytatni, hogy mindent utálsz és megtagadsz, alighogy megfogalmaztad, és megfogalmazás közben is, és megfogalmazás előtt is. Nemsokára összerakok egy fura kis könyvet Lindonnak, három hosszúkas novella, a legelső írásaim franciául és legalább az egyik, úgy érzem, rendben van, meg a tizenhárom vagy tizennégy nagyon rövid, meddő szöveg (*Textes pour rien: Semmi-szövegek*), amelyek kifejezik kudarcomat, hogy megvalósítsam *A megnevezhetetlen* utolsó szavait: „*il faut continuer, je vais continuer*” („folytatni kell, folytatom”)... Borzalmasan fáradt és megrökönyödött vagyok, de még nem elég fáradt és nem elég megrökönyödött. Az írás lehetetlen, de még mindig nem elég lehetetlen. Így bolondozom mostanában. (456-57)

Az idejét felemészítő társasági kötelezettségektől való majdnem teljes visszavonulásra, az írásra, illetve az írásképtelenség miatt beálló, mind gyakoribb depresszív periódusokra Beckett ugyanazt a megoldást működteti: elbarikádozza magát az ussy-i kis házban, tizesével ássa a gödröket, amelyekbe szilvafák, szikomor, libanoni cédrus, zöld juhar kerülnek, és szarkasztikusan kommentálja kertészkedésének gyümölcseit. Nem kis meglepetés olvasni, ahogy „minden látható ok nélkül” rohan megszállottan ásni két bekezdés közt; apró kikapcsolódásainak leírása éppúgy visszhangzik az olvasó fejében, mint a keretező esztétikai fejtegetések: „Foglyok látogatnak naponta mostanában, dél körül. Fura madarak. Szökdécselnek, fülelnek, szökdécselnek, fülelnek, mintha nem ennének soha. Nyomorult levél, bocsáss meg” (531). Hogy életvitelének és temperamentumának mennyire megfelelt a legszükségesebbeken kívül csak könyveivel, lemezjátszóval, sakktáblájával felszerelt kis ház és a kert, azt egy ’51 áprilisában Duthuit-nek írt levél is bizonyítja:

Érzem, hogy közeledik cseppet sem ünnepélyes visszavonulásom, vajon mitől, és hogy most kezdem az inaskodásomat. Tizenöt, húsz év magány, amit csak a kertészkedés és a mind rövidebb séták dobjanak fel, ma este úgy érzem, ez illene hozzám és a lehető legkevésbé rosszul. Szemmel követem a kolorádóbogarak szerelmi életét és teszek ellene, sikeresen, de emberségesen, vagyis a szülőgyedeket áthajítom a szomszéd kertjébe és elégetem a petéket. Bárcsak valaki értem is megtette volna ezt. (232)

Bármennyire „melankóliaőrültnek” érzi is magát, a levelek sűrűsödő komorságát lépten-nyomon vitriolos humor színezi. Miközben próbálja meggyőzni Mitchellt, tegyen pontot a kapcsolatokra, hogy ne neki kelljen ilyen fájdalmat okoznia, időnként emlékezteti: „Itt ülök a Marne völgyében egy halom kijavítani való szöveggel, a fejemben nincs semmi, csak műfogak” (420). Mikor a *Fin de partie* 1956-os párizsi bemutatójához keres Nagget és Nellit, „egy kicsi öregembert és egy kicsi öregasszonyt a szemétkukákba... ha lehet, fogatlant”, és nem túl tapintatosan felveti, hogy Marthe Arnaud (Bram van Velde élettársa) ugorjon be a szerepbe, hozzáteszi: „Ez aztán az élet, mikor ez a legtöbb, amiben reménykedik az ember” (686). A groteszk kis apróságok sosem kerülnek el a fi-

gyelmét: Mania Péronnak kimásol egy újsághirdetést: „Életben csalódott fekete bárány házasságra lépne bűnbakkal” (394). A *Godot* 1956-os párizsi felújításának próbáiról írja le Barney Rossetnek ezt a kis anekdotát: „Már a harmadik Pozzónál tartunk és a második fiúnál, akire hosszú nadrágot kellett húzni, olyan karikalábú. Ahányszor csak belesül a szövegbe, alkoholista apja beront a színpalak mögül, rásóz az üveggel és azt üvöltözi: Schweinhund!” (643). Mivel a Fiú biztosítja Vladimirt, hogy Godot nem szokta őt verni, csak a testvérét, a dührohamát a színpadon kitomboló részeg apafigura iróniája alig lehetne szembeszökőbb.

A kötet által lefedett periódus végén Beckett az ötvenet tölti be; felerősödik benne az érzés, hogy *A megnevezhetetlen* után neki mint írónak „vége”; bátyja, majd kevés később festő barátja, Jack B. Yeats halála fájdalmasan közel hozza saját mulandóságának tudatát. A tény, hogy azokban a hónapokban, míg bátyját ápolja, Mitchellnek is világosan tudtára kell adnia, nem folytathatják viszonyukat, felmérhetetlen lelki teherként jelentett. A kötetben kevés „irodalmibb” levél van azoknál, amelyeket ebben az időszakban és a következő két évben írt Mitchellnek – amint ezek az 1954 augusztusában Dublinból küldött sorok is bizonyítják:

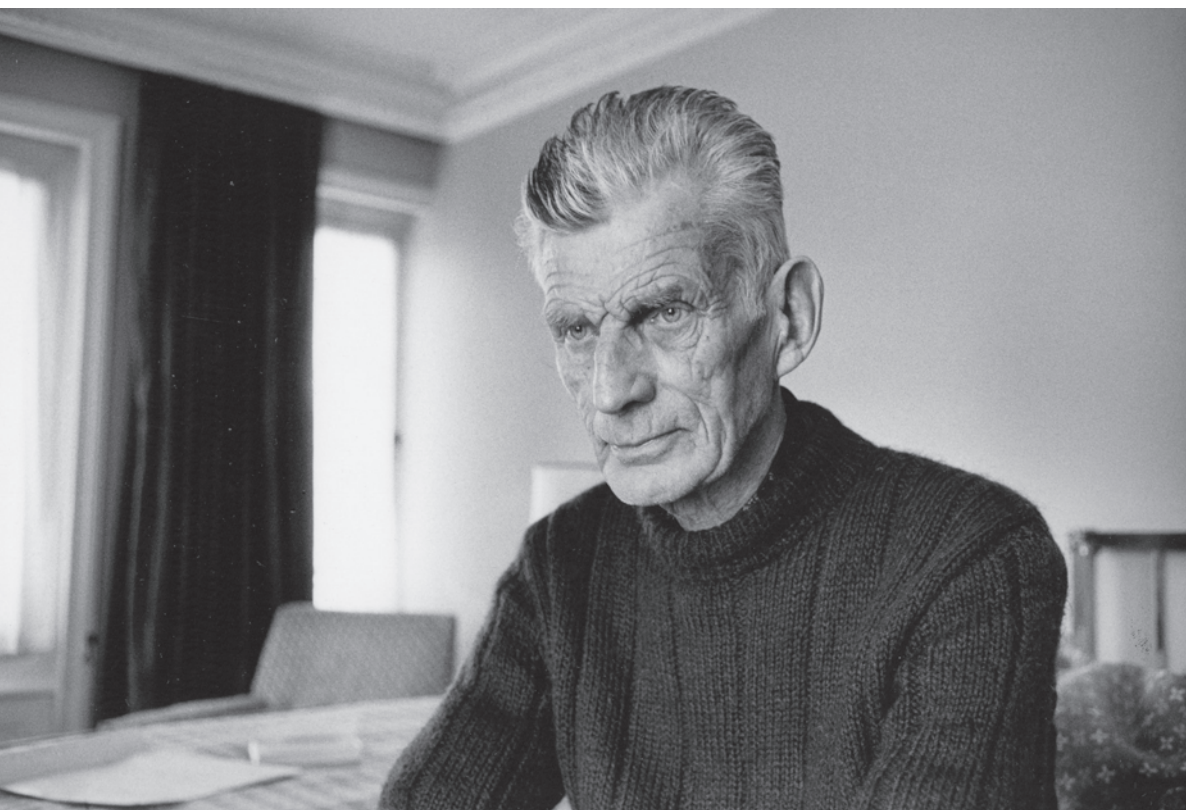
És legtöbb este a séta a tengerparton, vagy fel a dombok közé a hegyi kilátóig, de ma este nem. Egész jó komornyik lett volna belőlem, nem is, az túl nagy felelősség, de egy magasabb rangú háziszolga, fő-háziszolga, nem is, csak közönséges háziszolga. Mindjárt sárgulni kezdenek a levelek, tél lesz, mire hazakerülök, és akkor? Nagyon egyszerű lesz, bárminek is kell lennie, nem bírok szembenézni egy újabb nehézséggel és nem bírom elviselni a gondolatot, hogy még több fájdalmat okozzak. (493-94)

Még ha kevés lenne is ezeknek a leveleknek a közvetlen relevanciája az életműre (tekintünk el egy pillanatra attól, mennyire problémás ennek az eldöntése), a helyenként csupán töredékesen közölt üzenetek nemcsak a beckett *understatement* megindító példái, de elővetítik a későbbi színművek rezignált, elégikus hangnemét is, és megvilágítják Beckett személyiségének nehezen hozzáférhető, lényeges oldalait. Későbbi, Mitchellnek címzett levelei az önzetlenség különös lenyomatai: „Nem akarom, hogy elfelejts, de azt hiszem, neked ez lenne a legjobb. Nekem már végem, ez olyan biztos, mintha máris mérnének bele a koporsóba. Szeretném, ha boldog lennél, megvan minden adottságod a boldogsághoz, úgy látom. Mindaz az örült dolog, amit szeretnék – és mindaz a szomorú dolog, amit tudok. Jópofa egy levelezőpartner vagyok” (658). Egyik-másik mintha *Az utolsó tekercs* modorában szólalna meg, mint ez az 1956 márciusában íródott levél:

Édes Istenem, mennyire gyűlölöm a munkámat. Nekifogtam a lehetetlen feladatnak, hogy lefordítsam *A megnevezhetlent* és egyik nap undorral feladtam. Egy hónap múlva ötven (50) lesz és nagyon is el tudom hinni. 18.000 nap, és mit tudok felmutatni. Jobb, ha befejezem, még mielőtt belekezdenék. Amúgy sincs semmi újdonság. Csak döcögök tovább, a nap 24 órájából 15-ben hátam közepén fekvő. Sokszor gondolok a rövid időnkre együtt. Sovány vigasz. Bocsáss meg a nyomorult levélért. De legalább egy életjel. (607)

Könnyű utólag azt mondani, hogy a tartós depresszió ellenére számos „életjel” következett még: *Az utolsó tekercs*, a késői darabok előzmény nélküli zenei szövete, a rövidpróza radikális kísérlete a nyelv és narratíva redukálására „semmivé sohasem csökkenthető legkevesebbre” vagy „megsemmisíthetetlen legkevesebbre”, ahogy a *Worstward Ho (Előre vaknyugatnak)* szövegében áll. A Beckett-levelezésnek a negyvenes évektől 1956-ig terjedő időszakot felölelő szelete – amelyre az életmű javának megírása esik – vitán felül bizonyítja, hogy hosszú útja után *valahonnan* (ahogy 1936-37-es, hat hónapos németországi utazását összefoglalja), a „tovább-sehogy” specialistáját a világirodalom nagy levélírói között éppolyan kitüntetett hely illeti meg, mint a regény- és drámaírók közt. Mert írjon bármiről ez az énjét a műveiből szinte egyedülálló módon kilúgozó, legendásan visszahúzó szerző: ő, aki magáról szinte sosem ír, alig ír másról. ■ ■ ■

- 1 A Beckett-levelezés négykötetesre tervezett, válogatott kiadása a Cambridge University Press-nél jelenik meg 2009 és 2015 között, példaszzerű jegyzetapparátussal, a franciául, ill. németül írt levelek angol fordítása mellett az eredetiek közlésével; Beckett kikötésének értelmében csak azok a levelei publikálhatók, amelyek az életműre nézve relevánsak. Jelen írásban az eddig megjelent első és második kötet szövegeiből idézek: *The Letters of Samuel Beckett*. Volume I: 1929–1940. Volume II: 1941–1956. Eds. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck. Cambridge University Press, 2009, 2011. Az 1929–1940 közt íródott leveleket közreadó első kötetről ld. „Út valahonnan. Samuel Beckett levelei, 1929–1940” című írást (Látó, 2010/1, 67–79); ugyanabban a lapszámban, Romhányi Török Gábor fordításában megjelent Beckett 1937-ban Axel Kaunnak írt német levele (64–66). Beckett 1936–37-es németországi naplójáról magyarul Mark Nixon *Samuel Beckett's German Diaries, 1936–1937* (London – New York: Continuum, 2011) c. könyvének bevezetése jelent meg, ugyancsak Romhányi Török Gábor fordításában (Nagyvilág 2013/5, 522–531).
- 2 Hélène Cixous, *Zero's Neighbour*. Trans. Laurent Milesi (Cambridge: Polity Press, 2010).
- 3 Magyarul Romhányi Török Gábor fordításában és bevezetőjével, *Vigilia* (214.), 684–87.
- 4 James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett* (New York: Grove Press, 1996), 638. Az életrajzi vonatkozások forrása Knowlson Beckett-biográfiája.
- 5 *Utalás a Pokol III. énekére, Babits Mihály fordításában: „nagy Lemondás”*
- 6 *Censorship in the Saorstát* (kb. „Cenzúra a Szabadállamban”: a cím a hírhedtén züllött ótestamentumi Saor vagy Zoár földjére utal). In: *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ed. Ruby Cohn (New York: Grove Press, 1984), 87. Az 1935-ben született írás kéziratban maradt, mivel a *Bookman* c. lap, amelybe Beckett eredetileg szánta, időközben megszűnt, a – háború előtti – *transition* pedig nem hozta le.
- 7 *Dante, Isteni Színjáték, Pokol I*, Babits Mihály fordításában: „rekedtnek tünt fel hosszú némaságtól”. („...olyanná tön engem e nyugtalan vad,/ mely újra elúzott a magasságtól/ ama vidékre, ahol a nap hallgat./ És míg így én, távol a napvilágtól/ tépődtem: im valakit mintha látnék:/ rekedtnek tünt fel hosszú némaságtól”, l. 58–61).



BECKETT