

Cseke Ákos

Az igazság bátorsága. Beckett, Foucault

■ „Azt hiszem, fontos, hogy legyen néhány olyan szerző, aki foglalkoztatja az embert, akivel az ember együtt gondolkodik, de akiről nem ír; nem lehetetlen persze, hogy egyszer majd írok is róla, de akkor sem fogok a gondolkodás eszközeként tekinteni rá” – nyilatkozta Michel Foucault 1984-ben Martin Heidegger kapcsán.¹ Jobban belegondolva, nemcsak Heidegger lehetett persze Foucault számára valamiféle

„titkos társ” a gondolkodásban – akit nem arra használt, hogy valamit bizonyítson vagy kimutasson rá hivatkozva, hanem akinek valahogy egész gondolkodás- és írásmódja volt számára egyfajta példakép, jelkép, ösztönzés, minta –, de többek között talán az a Samuel Beckett is, akiről Foucault csak a legritkábban írt és beszélt, akiről azonban egy 1983 szeptemberében készített interjúban

azt mondta: „Ahhoz a generációhoz tartozom, amelynek a tagjai egyetemista korukban egy olyan horizontba voltak bezárva, amelyre a marxizmus, a fenomenológia és az egzisztencializmus nyomta rá a bélyegét. Ezek persze irtó érdekes és ösztönző dolgok voltak, de egy bizonyos idő után úgy éreztük, hogy megfulladunk ebben a közegeben, és hogy valami egészen másra vágyunk. Ebben az időben pont olyan voltam, mint bármilyen más filozófushallgató, és ami az igazi törést jelentette, az nem volt más, mint Beckett, egészen pontosan a *Godot-ra várva*, amely lélegzetelállító hatással volt rám.”²

A Beckett műveivel való találkozás nem jelentette azt, hogy Foucault kereste volna a Beckett-tel való személyes találkozás lehetőségét: bár mindkettőn Párizsban éltek,

fizikai vagy materiális értelemben Beckett és Foucault – tudtommal – soha nem találkozott; a két szerző legnevesebb biográfusai, James Knowlson, Didier Eribon és David Macey legalábbis nem tudnak arról, hogy személyesen ismerték volna egymást.³ Kicsit hasonló a helyzet, mint Foucault és Blanchot esetében, akik soha nem találkoztak, és soha nem is keresték a találkozás lehetőségét: a különbség azonban egyrészt az, hogy Foucault Blanchot-ra sokkal többször hivatkozik, mint Beckett-re – *A kívülség gondolata* címmel külön tanulmányt is szentelt neki⁴ –, másrészt pedig az, hogy maga Blanchot is Foucault nagy tisztelője volt, aki 1986-ban egy kis könyvvel búcsúzott el Foucault-tól;⁵ ezzel szemben nincs tudomásom arról, hogy Beckett bármelyik művében akár csak utalást tett volna a francia filozófusra.

Különböző szövegeiben és interjúiban Foucault mindegyikre beszélt néhányszor Beckett-ről – ezek a nyilatkozatok azonban első pillantásra igencsak ellentmondásosnak tűnnek. Egyfelől a hatvanas években, a hazánkban talán túlságosan is jól ismert, az ember és a szerző „halálát” hirdető elmélet kapcsán idézte meg Beckettet többek között a *Mi a szerző?* című szövegében, ahol arról beszél, hogy „napjaink írása megszabadította magát a »kifejezés« szükségletétől; csak magára utal..., az írás többé nem az írás gesztusának megnyilvánulása vagy megdicsőülése, s nem is a szubjektumnak a nyelvbe való behelyezkedése. Mindenekelőtt arra szolgál, hogy teret nyisson ott, ahol az író szubjektum folytonosan eltűnik.”⁶ Beckett művészete ekkor azt illusztrálja tehát, hogy „a kritika feladata nem az, hogy feltárja a műnek a szerzőhöz fűződő viszonyát, s nem is az, hogy a szöveg alapján egy elgondolást vagy egy tapasztalatot rekonstruáljon; ellenkezőleg, a mű struktúrájával, felépítésével, belső formájával és belső viszonyainak kölcsönhatásával kell foglalkoznia.”⁷

Másfelől a nyolcvanas években, egy teljesen más kontextusban, Beckett egy ezzel egészen ellentétes értelemben bukkan fel: Foucault itt már nem a műnek a saját

szerzőjétől való autonómiája mellett érvel, hanem azt fejti ki, hogy a XVIII. század végétől „valami egészen új jelenségre figyelhetünk fel az európai kultúrában: a művészet életre. Az a gondolat, hogy a művésznak mint művésznak egyedülálló életet kell élnie, amelyet nem vezethetünk vissza a hétköznapi dimenziókra és normákra, már Vasari életrajzaiban vagy Benvenuto Cellini önéletrajzában is jelen van... A XVIII. század végén, a XIX. század elején azonban valami olyasmi jelenik meg, ami más, mint amivel a reneszánszban, Vasarinál találkozunk: az az – azt hiszem, modern – gondolat, hogy a művész életének mint életformának bizonyos értelemben tanúskodnia kell arról, hogy mi a művészet a maga igazságában. Nemcsak arról van tehát szó, hogy a művész életének eléggé egyedülállóan kell lennie ahhoz, hogy a művész egyáltalán műveket hozzon létre, hanem arról is, hogy a művész életének tanúsítani kell a maga művészetének igazságát.”⁸

Nem sokkal később aztán már nem is a művészet igazságának, hanem egyáltalán az igazság tanúsításának, kimondásának szükségességéről beszél, és a kortárs művészek közül példaként Foucault itt – többek között – kifejezetten Beckett-re utal,⁹ mint aki egyik legkiemelkedőbb példája annak, hogy miként válik napjainkban a művészet az igazság és igazmondás szinte egyedüli helyévé. Ráadásul Foucault itt már természetesen nem azt fejtegeti, hogy hogyan tűnik el a művész a saját műve mögött, hanem azt emeli ki, hogy beszéd közben és beszéde által az igazat mondó ember és művész tulajdonképpen folyamatosan „aláírja”¹⁰ a szavait, felelősséget vállalva értük és magáért. Foucault azt a „szabad bátorságot” írja le, „amely révén az ember az igazság aktusa által kapcsolatba lép önmagával”,¹¹ mintegy tudatára ébred annak, és vállalja azt, hogy akár súlyos árat is fizethet nemcsak a szavaiért, amelyek egy talán fájdalmas, nehezen elfogadható vagy provokatív igazság hordozói, hanem azért a gesztusáért is, amely révén teljes mértékben felismeri magát a saját maga által kimondott szavakban és igazságban. Ez az, amit a diskurzus dramatikájának vagy retroaktív jellegének nevez: a kimondás eseménye hatással van az alany létmódjára is; a kijelentés és a beszélő ebben az értelemben folyamatosan egymást erősíti és egymásra utal.¹² A nyolcvanas években Foucault nemcsak az irodalom és egyáltalán az emberi beszéd „lényegéről”, hanem magáról Beckettről is egy egészen új perspektívát és elméletet vázolt tehát fel.¹³

Ezt a változást vagy fordulatot akár azokból a nyilatkozatokból is megpróbálhatjuk levezetni, amelyekben Foucault saját írásművészetéről azt mondta: „Azért írok, hogy más legyenek, mint aki vagyok: az írás során az ember saját

létmódját akarja megváltoztatni.”¹⁴ Az értelmezés „elhajlását” ennyiben nem feltétlenül az igazság, hanem akár a folytonos újdonság és kísérletezés vágya vagy varázslata is befolyásolhatta. A kérdés, hogy mennyiben tekinthetjük igaznak vagy legalábbis relevánsnak Foucault ellentmondásos Beckett-értelmezését, szinte automatikusan merül tehát fel. Ami a hatvanas évek Beckett-értelmezéseit illeti, azok mindenesetre eléggé magától értetődőnek tűnnek: ismeretes, hogy maga Beckett az elképzelhető legnagyobb mértékben irtózott attól, hogy műveit életéből vagy életrajzából kiindulva próbálják megérteni, ahogy attól is, hogy írásait saját maga kommentálja és értelmezze.¹⁵ Egyike azon kevés kortárs művészeknek, akik soha semmiféle interjút nem voltak hajlandók adni – ezen a Nobel-díj odaítélése után sem változtatott –, és akik szinte minden nyilvános szereplést kategorikusan elutasítottak. Leveleiben vannak ugyan a műveire vonatkozó instrukciók és információk, ezek azonban nem általános értelmezések vagy kommentárok, hanem a legtöbbször konkrét – és hangsúlyosan privát, kifejezetten nem publikus – technikai segédletek a művek fordításához vagy akár színpadra állításához. Ahogy egyik levelében írja: „Az egyetlen dolog, amit fel tudok vagy fel akarok ajánlani a publikum számára, a műveim: ezen kívül minden más – a fényképeket is beleértve – kizárólag engem érint, a közönségnek semmi köze hozzá.”¹⁶

Különös persze éppen Beckett időközben publikált leveleit idézve érvelni amellelt, hogy mennyire nem fontosak Beckett művei kapcsán a szerző gondolatai, életrajzi adatai és nyilatkozatai. Az ellentmondás itt azonban inkább csak felszíni: Beckett műveinek olvasása közben első pillantásra meglehetősen kevés nyomát látjuk az életrajzi utalásoknak és elemeknek, ami azt is jelenti, hogy Beckett viszonylag jól megvalósította azt a művészi programot, amelyet egy 1937-es naplójegyzetében úgy fogalmazott meg: „A stílusalanságra törekszem a francia nyelvvel: a tiszta kommunikációra.”¹⁷ Bizonyos értelemben Foucault tehát keresve sem találhatott volna jobb kiindulási és hivatkozási pontot „a szerző halála” téziséhez, mint Beckettet (és persze mint Blanchot-t¹⁸), aki minden lehetséges értelemben megpróbált eltűnni az általa alkotott szövegben és szöveg mögött. Ez még akkor is igaz, ha ebben nemcsak és talán nem is elsősorban a Foucault által felrajzolt esztétikai és filozófiai érvek játszottak szerepet, hanem a művész részéről inkább a diszkréció természetes vágya, vagyis a feneketlen irtózás attól, hogy idegen emberek, felkészületlen újságírók, butácska egyetemisták vagy értetlen tudósok kutakodjanak adatok és információk után az életében és az életművében.

De mi a helyzet Beckett olyan értelmezésével, amelyben a művész az igazmondás egyfajta hőseként kerül értelmezésre? A Collège de France-ban tartott utolsó, 1984-es előadásában Foucault több fontos dologról is említést tesz a modern művészet kapcsán: egyrészt, Bahtyin nyomán a művészet karneváli formájáról, az igazság napvilágra kerülésének egyfajta ünnepi és/vagy bohóckodó formájáról beszél, amelyben a meztelen igazság éppoly fontos, mint a nevetés és a kinevetés momentuma,¹⁹ másrészt pedig arról, hogy „a művésznek olyan kapcsolatot kell kialakítania műve révén a valósággal, amely nem a díszítés és az utánzás, hanem a lemeztelenítés, a leleplezés, a kiásás és az életnek az élet elementáris összetevőire való vad redukciója formájában megy végbe”. Ez az, amit Foucault „a művészet bátorságának” nevez, és amit „a művészet barbár igazságával” hoz összefüggésbe: a modern művészet antiplatonikus (amennyiben nem bizonyos ideálokat, hanem az élet elementáris összetevőit mutatja be), antiarisztotelianus (amennyiben minden szabályra fittyet hány, hiszen éppen a szabálytalanság válik egyedüli szabályává) és kultúraellenes (amennyiben a kulturális konszenzusokkal a saját, a megegyezés felől nézve kifejezetten barbár igazságát állítja szembe). „A modern világban, ha nem is kizárólag a művészetben, de mindenekelőtt mégiscsak a művészetben koncentrálnak az igazmondás legintenzívebb formái. A művészet az, ami elsősorban veszi magának a bátorságot ahhoz, hogy az igazmondás által megsebezzen.”²⁰ A kérdés az: mennyiben illik ez a leírás Beckett műveire? Mondhatjuk-e, hogy Beckett művei „az igazság bátorságának” sajátos modern manifesztumai?

Nyilvánvalóan találhatunk olyan példákat Beckett írásaiban, amelyekkel kifejezetten jól illusztrálhatók Foucault-nak a modern művészetrel kapcsolatos tézisei, és bár nem érhetjük be azzal, hogy listászerűen megfeleltetjük Foucault leírását Beckett egy-egy írásával – mintegy kimutatva Foucault „igazságát” Beckett kapcsán –, ugyanakkor legalább futólag érdemes egy-két példát hozni a Foucault által említett szempontokra – még akkor is, ha ezek a „megfeleltetések” talán túlságosan egyszerűnek vagy evidensnek tűnnek. Ami a művészet karneváli jellegét illeti, amely során az igazság kimondása a bohóckodás és a nevetés formájában történik meg, arra jó példa Hamm megállapítása *A játszma végében* Isten kapcsán: „A piszok! Hisz nem is létezik!”, és persze Nagg reakciósa e kijelentésre: „A drasztemat!”,²¹ maga a mű bizonyos értelemben nem más, mint valami végső, „istentelen” nyomorúság karneváli bemutatása, annak nevében, amit Nell úgy mond: „Semmi sem olyan mulatságos, mint a

nyomorúság... nincs komikusabb dolog a földön. És mi kacagunk rajta, tiszta szívből kacagunk rajta – az elején.” (114.) A Foucault által említett antiplatonizmus jól látszik már a *Godot-ra várva* drámai alaphelyzetben is, amelyet a vizezési inger, a prosztataproblémák és a merevedés kérdése, az evés kínzó vágya, a cipő lehúzásának nyűge, az alvás és az álom nehézségei és az üresnek tűnő várakozás határoz meg, a kultúra- és szabályellenességre pedig példaként hozhatjuk a szintén a *Godot*-ban – de Beckett más műveiben is gyakran – kifigurázott életmentő közhelyek párbeszédé alakítását (20.), vagy akár a kései Beckett azon radikális formai újításait, amelyekkel a végsőkig leegyszerűsítette drámai műveinek nemcsak a szerkezetét és a terét, hanem az idejét is: egyszerűen nem volt hajlandó „egész estét betöltő” színházi darabokat írni, amelyek ily módon meglehetősen alkalmatlanok arra, hogy olyan, este héttől fél tízig tartó előadások váljanak belőlük, amelyek kielégítik a kultúra „fogyasztóinak” elvárásait.

Fontos felhívni azonban a figyelmet arra, amiről Foucault e megjegyzései során egyáltalán nem beszél: a forma kérdésére, egészen pontosan arra, amit Beckett Proust kapcsán úgy mond: „Proust nem osztozik abban a babonában, hogy a forma semmi, a tartalom minden, sem abban, hogy az eszményi irodalmi remekművet csak abszolút és egy szótagú tételek sorozatában lehet közölni. Proust szemében a nyelv bármilyen etikai vagy esztétikai rendszernél fontosabb. Valóban, meg sem kísérel, hogy elválassza a formát a tartalomtól. Az egyik a másik megtestesülése, egy világ megnyilatkozása.”²² A kései Foucault számára az igazság kimondása vadságot, barbárságot és brutalitást jelent: ahogy a cinikus Diogenész semmiféle szokással és formával nem törődve kimondja az igazságot a nagyhatalmú Nagy Sándor előtt, úgy a francia filozófus szerint a művésznek is mintegy bele kell vágnia a brutális igazságot olvasói vagy befogadói szemébe. Nem véletlen, hogy Foucault többször is kiemeli a parrhészia és a retorika közötti kizáró ellentétet: az igazmondás lényege szerint nem retorikai és nem formai kérdés.²³

Valójában azonban, ha ezt a – Foucault esetében talán a szürrealista művészetfelfogástól sem független – megállapítást a művészetre alkalmazzuk, akkor az igazi művész innentől fogva könnyen lehetne az, aki, mint legutóbb például Kiss Judit Ágnes a *Négyszög* című kötetében (Budapest, Magvető, 2014), a gyermekét váró nőt azért verseli meg, hogy szabadon, vadul és bátran kimondja a várandós nő állítólagos szubjektív igazságait, és aki ennek során – legalábbis könyvből úgy tűnik – azt hiszi, hogy a művész feladata vad dolgok és „igazságok” bátor kimondása a társadalmi konszenzus (a nő feladata a barátnők, a

szülők, az állam és az egyház értelmezésében) ellenében. Azt talán nem gondolja, hogy az igazmondásnak teljesen formátlannak kell lennie, de – talán mert nincs tisztában a művészi forma mibenlétével – abban a tévképzetben él, hogy a művészi forma valamiféle köntös az igazság meztelen testén: nem más, mint külsőleges elrendezése annak a nagy „igazságnak”, ami a mű feltétlen alapja és lényege. Úgy véli tehát, hogy ha szereplői versben beszélnek, és ha sikerül valamiféle oratóriumformává tagolni a tagolatlan igazságokat, akkor már művészi az alkotás – van ebben talán valami poszt-posztmodern gesztus is, hogy végre „szóljon valamiről” a műalkotás, és ne csak szóvarázslet és formabúvészet legyen. A kötetben azonban a legnagyobb probléma éppen az, hogy kétségkívül szól ugyan valamiről – hiszen vannak benne provokatív kijelentések, amelyeket adott esetben valóban lehet igazságoknak tekinteni, és valóban ki kell vagy ki lehet mondani (a nő testének olykor brutális átalakulása a várandósság során és ennek köszönhetően a tehetetlenség és az elhagyatottság érzése, a születendő gyermekkel szembeni és egyáltalán a „gyermekáldással”, a női szereppel és a házasság szentségével kapcsolatos elvárásokkal szembeni ellenérzések egy-egy nő esetében lehetnek hitelesek és igazak) –, ami hiányzik belőle, az viszont éppen a művészi forma, vagyis voltaképpen a művészet maga; legalábbis nehéz művészetet látnunk az olyan párbeszédekben, mint például: „Pap: Ez az Isten törvénye, lányom. Nő: Lányod a kurva anyád! Pap: Ne óbégass, lányom, beszakad a dobhártyám! Nő: Ó, hogy veseköveket kelljen kihugyoznod, te Isten barma, te! Pap: Édesen vetted beee. Keserűn adod ki.” Vagy akár: „Pap: Hányini jöttünk itt most össze, kedves híveim. Trallala, trallala, kedves híveim. Ki-ki eldöntheti, hogy másra vagy önmagára, trallala, trallala, kedves híveim. Hányini jöttünk ma össze itt.”²⁴

Beckettet persze nem Kiss Judit Ágnessel kell összevetni – ez részint képtelenség, részint pedig túl könnyű volna; a *Szíved alatt* kudarca inkább csak arra mutat rá vagy azt illusztrálja, hogy a kimondás bátorsága önmagában még nagyon távol áll attól, hogy megrázó alkotásként tekinthessünk egy irodalmi műre, ami nem utolsósorban azt is jelzi, hogy a kései Foucault többek között Beckett-re hivatkozó művészetkonceptiója is korrekcióra szorul. Etikailag értelemben lehetséges ugyanis, hogy a kérdés az – mint Diogenész esetében –, hogy miként lehet és talán szükséges is a maga formátlan és vad brutalitásában kimondani pedagógiai vagy pszichológiai értelemben az igazságot, esztétikailag értelemben azonban ez a bátor kimondás egyszerűen idiotizmusnak hat. De miként kerül magánál Beckettnél kimondásra a lehető legdurvább

igazság? Miként válik esztétikai formává az akár vadságával, brutalitásával és formátlanságával tüntető etikai tartalom és igazság? Nézzük meg ebből a szempontból mindenekelőtt *A játszma végét*.

A játszma vége témája vagy kontextusa nem éppen felémelő: a dráma tulajdonképpen egy család története, amelyben az unoka (Clov) lezárt szemeteskukában tartja a nagyszüleit (Nagg és Nell), vak és magatehetetlen apját (Hamm) pedig, aki feltétlenül rászorul a segítségére, éppen elhagyni készül. A szereplők, mint ismeretes, meglehetősen vad dolgokat vágnak egymás fejéhez: „Nagg: A kásámat! Hamm: Átkozott nemzöm! Nagg: A kásámat! Hamm: Ah, ezek az öregek! Zabálni, zabálni, ez az egyetlen gondolatuk! (*Sípol. Belép Clov. Megáll a karosszék mellett*). Nocsak! Azt hittem elmentél. Clov: Ó, még nem, még nem! Nagg: A kásámat! Hamm: Add oda a kását neki. Clov: Nincs több kása. Hamm (*Nagghoz*): Nincs több kása. Többé soha nem kapsz kását. Nagg: A kásámat akarom! Hamm: Adj neki egy kényszersültet. (*Clov ki-megy*). Átkozott bujálkodó! Hogy vannak a csonkjaid?” (110.) Nem sokkal később: „Hamm: Miért csináltál, szarházi? Nagg: Nem tudhattam előre. Hamm: Mit? Mit nem

tudhattál előre? Nagg: Hogy te leszel belőle.” (131.) Ami Clovot illeti, ő Hammre utalva mondja ki riasztó nyugalommal: „Ha megölhetném, nyugodtan halnék meg.” (120.), de Hamm maga is azt kéri Clovtól a darab egy pontján: „Végezz velünk.” (125.) Itt nem az anya átkozza el tehát a gyereket, gyermeke apját, a barátnőit, a szüleit és a papot, hanem az érett, magatehetetlen férfi a mostoha-nagyszüleit és a fiú az apját – mintegy feleletül a születés és az élet irtóztatós tényére. A kérdés magától adódik: mi teszi hitelessé és igazzá *A játszma vége* alaphelyzetét, káromkodásait és átkozódásait, ha az ezekhez nagyon hasonló helyzetek és átkozódások más művekben esztétikai szempontból abszolút hiteltelennek mutatkoznak?

Amit elsőként ki kell emelnünk, az az, hogy Beckett jól láthatóan egyetlen pillanatra sem azonosul egyik szereplőjével sem: senki nem lesz a szerző titkos szócsöve, aki kifejezi vagy kimondja a szerző által fontosnak tartott „igazságokat”. Beckett nem a világról alkotott aktuális vagy lehetséges nézeteit osztja meg velünk versben, oratóriumban vagy prózában, hanem egy világot vázol fel és alkot meg: nem bánatokat, sérelmeket és ezek kapcsán vagy ürügyén provokatív világnézeteket hangoztat, hanem világot teremt. Egy világnézet kifejezése és egy világ megalkotása között pedig pontosan az a különbség, hogy az utóbbi nem egy meglehetősen egyszerűen dekódolható igazságot kürtöl szét, hanem egymással adott esetben homlokegyenest ellentétes, de egymással egyenrangú igazságokat ütköztet: Hamm, Clov, Nagg és Nell igazságát. Nem igazságokat közöl tehát, amelyekkel egyesek könnyen azonosulhatnak, mások pedig könnyen felháborodhatnak rajtuk, hanem helyzeteket, jeleneteket vázol fel, amelyek valahol botrányosan és menthetetlenül igazak; s épp emiatt úgy érezzük, hogy hirtelen valami egész tárul fel előttünk, ami elnyeli a mi fájdalomainkat és igazságainkat, és amit az értelmezés során végképp nem tudunk megnyugtató kijelentésekbe és jelentésekbe rendezni – „tanúbizonyosággént az olyan művészet meghitt és kimondhatatlan természetére, amely tökéletesen érthető és tökéletesen megmagyarázhatatlan”.²⁵ A Beckett műveivel érdemben találkozó befogadó következképpen nem azt érzi, hogy az ő pillanatnyi lélekállapotának, nézeteinek, érzéseinek vagy frusztrációinak igazságát valaki itt aztán jól kimondta egy-egy vad mondatban helyette, hanem mindenekelőtt elvész, belevész a mű világába: a művész nem kimondja az igazságot, az implicit néző vagy olvasó „igazságát”, hanem egy igaz helyzet felmutatása által éppen megfosztja őt addigi igazságaitól; alig elviselhető igazságokat mond ki ugyan, de úgy, hogy a kimondás során egyben meg is óvja nézőjét vagy olvasóját attól, hogy

túl könnyen azonosulni tudjon a kimondott igazságokkal.

A forma ebben a második értelemben is távolságot teremt tehát, és éppen saját magával szemben: nem tovább erősíti a szereplőkkel kimondatott igazságot, hanem éppen tompítja hatását, ellenpontozza, árnyalja, elbizonytalanítja és nevetségessé teszi. Az ellenpontozás már *A játszma vége* első mondataiban is jól látszik, amely világossá teszi, hogy a drámát magát nem vehetjük mindenestül komolyan, hiszen nem valóságot látunk, hanem egy játékot vagy játszmat csupán, ki tudja, talán csak próbát, bohóckodást: „Hamm: ÁÁ... (*Ásítások*) Jövök. (*Szünet*) Játszani.” (106.) Ki más is volna Hamm, ha nem „király egy kezdettől fogva elveszített sakkjátszmában...”, akinek egyetlen célja az, hogy minél tovább halogassa az elkerülhetetlen véget”, és aki ily módon folyton-folyvást és mindig újra „nemet mond a semmire”?²⁶ Beckett elképzelése szerint egyébként már a darabban felhangzó első emberi hangok is, amelyeket hallunk (olvasunk) – még a párbeszédék és monológok előtt –, a „kurta nevetés” egymás után ötször felhangzó hangjai (105–106.). Beckett hol azzal töri meg a káromkodások vagy a reménytelenség erejét, hogy abszolút banális mondatok követik őket,²⁷ hol azzal, ahogy az egyes szereplők reagálnak a többiek szavaira vagy gesztusaira (Nagg például „óvatosan vihorászik”, amikor Hamm arról beszél, hogy „egy szív van a fejemben”, lásd: 114.). A szüleit és aztán majd Istent is káromló Hamm a legkevésbé sem hősies: maga is szárnalmas, nevetségessé, és saját fogadott fia, Clov által maga is átkozott és megvetett lény; ugyanakkor szenvedésében és magatehetetlenségében megejtő ember, akinek szavait éppen a dráma folyamán feltáruuló lényé hiteltelentí: színészkedése, játszmai, elesettsége, tehetetlensége, rászorultsága fiára, kényszeres vágya arra, hogy meghallgassák, hogy foglalkozzanak vele, hogy szeressék (akár úgy, ahogy Nell és Nagg szereti egymást azokban a pillanatokban, amikor ki-kiemelik a fejüket a kukákból, amelyekbe Hamm legszívesebben örökre eltemetné őket). Hamm erőszakos, kegyetlen, durva: uralkodik, utasít, megvet; ugyanakkor könnyörög, bocsánatot kér, álmodozik, töpreng, játszik, fél, szorong és kérlel. Az ábrázolás máshol sem egysíkú: Beckett az elátkozott és kukában tárolt nagyszülőket a darab egy pontján például már-már szentimentális csókjelenetben ábrázolja, amit hol abszurdnak és nevetségessé, hol megejtőnek és sírnivalónak találunk (102.); a műnek mindenestre a brutalitás, az abszurdítás és a káromlás csak az egyik, talán a legszembetűnőbb, de nem feltétlenül a legmeghatározóbb összetevője.

Ez az, amit Foucault és Bahtyin nyomán a formaadás ünnepi és karneváli jelenségének mondhatunk, és ami pontosan azért áll nagyon távol az ironiától, mert a távolságteremtés tétje és célja nem az esetlegesen kimondott igazság azonnali és játékos megkérdőjelezése vagy lebontása, hanem az állításban rejlő igazság olyan korrekciója, amely az igazságot azért oldja el a mondattól mint az állítás közegétől, hogy a kijelentés egy olyan igazságban létezhesen, amely több mint kijelentés, több mint állítás. A forma azt a hitetlenséget tükrözi, hogy az igazság egy egyszerű kijelentés formájában közölhető. Ahogy Hamm kérdezi: „De hát miről beszélhetnénk, miről lehet egyáltalán beszélni még?” (117.) Vagy ahogy Clov is megjegyzi a szavakról a dráma végén: „Ils ne savent rien dire”, ami egyszerre jelenti azt, hogy a szavak „semmit sem mondanak”, hogy „semmit sem képesek mondani” és hogy „semmi értelmük nincsen”. (149.)²⁸ Vadul mondja apjának: „A te szavaidat használom. Ha már nem jelentenek semmit, taníts másokra. Vagy hagyd, hogy hallgassak.” (128.) Ruby Cohn joggal írja *A játszma vége* kapcsán, hogy itt „a kommunikáció helyére az exkommunikáció áll”:²⁹ a szavak nem igazságokat kommunikálnak, hanem arra jók csupán, hogy a szereplők szüntelenül kiűzzék általuk a másikat, a többieket a saját világukból, vagy hogy mielőbb eltávolhassanak tőlük; közben azonban Beckett egyben arra is rámutat – és bizonyos értelemben éppen ez *A játszma vége* egyik igazsága –, hogy e kiűzés maga sem más, mint hazugság: hiszen az igazság mintha éppen az volna, hogy ezek az egymást káromló, elűző emberek milyen végtelenül egymásra vannak szorulva. A másik kiátkozásának, elűzésének, meggyilkolásának vágya nyilvánvalóan nem igaz vagy nem a teljes igazság, ráadásul a káromlás maga is pusztán egy extrém függőségi viszony lenyomata: *A játszma vége* hősei attól is szenvednek, hogy együtt kell lenniük, de voltaképpen éppen azért káromolják egymást, mert képtelenek megenni egymás nélkül.³⁰

Azt is mondhatjuk, hogy a kölcsönös káromlás egyfajta szülési fájdalom: *A játszma vége* bizonyos értelemben pontosan arról szól, hogy az egymáshoz való viszonyulás addigi, magától értetődő módjai ellehetetlenülnek.³¹ Az utolsó jelenetet, amelyben Clov felkészül a távozásra, nevezhetjük a dráma katartikus pontjának is. Ez a vég azonban maga is bizonytalan, hiszen sem azt nem tudjuk, hogy Clov képes lesz-e kilépni a család köréből, vagy végül minden marad a régiben, sem azt, hogy nem az volna-e a legemberibb gesztusa, ha képes volna együtt maradni a szenvedő és magatehetetlen apjával és nagyszüleivel, sem azt, hogy egy bizonyos pont után van-

még egyáltalán az életében – az életben – helye és értelme az emberi gesztusoknak. Az egyes szereplők által kimondott igazságokat ennyiben nem pusztán a többi szereplő igazságai ellenpontosozzák, árnyalják és gazdagítják folyamatosan, hanem maga a drámai alaphelyzet is, mely a szereplők közötti viszonyok bemutatása révén implicit módon világossá teszi, mennyire nem hihetünk a fülünknek vagy a szemünknek, mennyire nem lehet kézpénznek tekintetni a műben elhangzó vagy leírt szavakat és kijelentéseket. A művészi forma egyik titka Beckettnél éppen ez a szüntelen ellenpontosozás tehát, amelyben egyszerre igaz, hogy „a pokol, az a másik” és az, hogy „a pokol, az a másik távozása.”³² – *A játszma vége*ben Beckett ezeket az önmagukat szüntelenül lebontó és érvénytelenítő, de egyben folyton-folyvást egymást gazdagító kijelentéseket vágja a szemünkbe, egy olyan világot állítva elénk, amely pontosan attól és azért igaz, mert nemcsak a másokkal való együttlét természetes irtózatára mutat rá, hanem arra az irtózatra is, amely az ettől az irtózatától való megmeneküléssel és a másik elvesztésével jár együtt.

A forma Beckettnél mindenestre valóságos komplexitás, amely nem arra van, hogy az igazságot ne kelljen és ne lehessen kimondani a maga brutalitásában, hanem éppen arra szolgál, hogy felmutasson egy, az aktuálisan olykor éppen igaznak tűnő kijelentéseknél teljesebb világot, amelyben például a szülők és Isten káromlása is hitelesen igaz: *A játszma vége* azonban összességében egy olyan örvény, amely hol áttetsző finomság, hol durva káromkodás, hol lírai filozofálás, hol blaszfém átkozódás; hol az emberlét és a társas lét alig fokozható undora árad belőle, hol a végtelen és leplezetlen vágy a figyelemre, a szeretetre és a kötődésre. Beckett olyan meggyőző erővel mutatja be Hamm káromlását, hogy szinte egyetértünk vele, ugyanakkor egy olyan tágabb kontextusba helyezi, ami legalábbis megkérdőjelezi ezeket a szülők vagy Isten ellen fordított szavakat. „Fárasztó stílus ez, de nem az elmét fárasztja ki. A kifejezés világossága növekedő és robbanékony. Fáradtságunk a szív elfáradása, a vér elfáradása.”³³

Foucault többek között Beckettre hivatkozó tézisért ennyiben mindenképpen szükséges kiegészítenünk és pontosítanunk, és éppen Beckett nyomán: az irodalom és a művészet egyáltalán nem szimpla igazmondás, nem provokatív igazságok hangoztatása, Diogenész és a cinikus iskola igazmondása formai értelemben nem lehet minta az irodalom – legalábbis a Beckett által képviselt irodalom – számára. Ettől függetlenül mégis van igazság Foucault szavaiban: Beckett művei más formában ugyan, de összességében ugyanolyan ostorcsapásszerűen hatnak ránk, mint a cinikusok, a sivatagi atyák vagy a

keresztény remetek egy-egy igazsága vagy axiómája; talán mert hozzájuk hasonlóan Beckett is valami legvégső bátorsággal mer beszélni az élet legelső és legvégső dolgairól, jelen esetben az élet semmiségének, a halálnak, az eltűnésnek, a távozásnak a valóságáról és igazságáról. A Beckett által felvázolt forma egyszerre mindenestül kultúraellenes (mert az adott állapotokat az igazság nevében kétségkívül és szüntelenül megkérdőjelező és felforgató) és a kultúrát szinte teljes egészében újrateremtő (és éppen nem a rombolás, nem a szókimondás, hanem az igazság nevében újrateremtő), kíméletlenül és kegyetlenül precíz, ugyanakkor komplex, önmagát is szüntelenül megkérdőjelező, mégis szüntelenül építő, végső soron mindig új kérdéseket generáló, szinte lezárhatatlan és kimeríthetetlen forma. A formának ez a lezárhatatlansága tökéletesen egybecseng *A játszma vége* legfontosabb „tartalmi” elemével, a lezárás, a bevégzés, végső soron a halál, a saját halál és a másik halála kérdésével;³⁴ a szereplők kijelentései egymást oltják ki és gazdagítják, ahogy a dráma kontextusa is más dimenzióba helyezi a már sokszor egyébként is ellentmondásos kijelentéseket, végül pedig a halál árnyéka mint végső, metafizikai kontextus árnyalja tovább a kijelentéseket, a monológokat, a dialógusokat és az alaphelyzetet, az „életet”.

A játszma végét alighanem akkor értjük csak meg teljes egészében, ha belátjuk, hogy Beckett színháza a kegyetlenség színháza ugyan, de Beckett-nél a kegyetlenség elsősorban metafizikai kegyetlenséget jelent,³⁵ jelen esetben talán éppen a halál, a bevégzés kegyetlenségét; ez az, ami metafizikai távlatot ad a káromlásoknak, az egymásra utaltságnak, a szeretet és a gyűlölet kietlen váltakozásának: a halál könyörtelen és kegyetlen igazsága. Beckett hősei nem egy eszmének, egy társadalmi elvárásnak, egy osztálynak, egy nemzetnek, férfiségüknek vagy nőiségüknek, hanem „az Időnek az áldozatai; áldozatok, akárcsak az alacsonyabb rendű szervezetek, melyek pusztán két dimenziót ismernek, s aztán egyszerre szembe találják magukat a magasság misztériumával: áldozatok és börtönlakók. Nincs menekülés az órák és napok fogásából. Sem a holnapéból, sem a tegnapiéből. Nincs menekülés a tegnap elől, mert a tegnap eltorzított bennünket – vagy mi torzítottuk el a tegnapot? A hangulatnak semmi jelentősége. A torzulás már megtörtént. Nemcsak sokkal elnyűttebbek vagyunk a tegnap miatt, de mások is vagyunk, nem azok többé, akik a tegnapi szerencsétlenség előtt voltunk. Szerencsétlen nap, de nem szükségszerűen a tartalmában szerencsétlen. A tárgy jó vagy rossz diszpozíciójának sem valósága, sem jelentősége nincs.”³⁶

A döntő mozzanat Beckett drámáiban éppen ez a nem tartalmi, mint inkább „formai” szerencsétlenség, ez a nem konkrét, egyénre vagy nemzetre szabott, hanem voltaképpen minden aktuális, partikuláris és egyedi körülménytől eloldott, egyetemes öröm, szerencsétlenség, szenvedés vagy frusztráció. A szubjektív nehézségek vagy társadalmi igazságtalanságok bajok és problémák, amelyeken javítani kell, ha lehet – kifejezésük és tárgyalásuk a politikusok, szociológusok és újságírók feladata –; a művészet világa azonban Beckett szemében mindig a legvégső tragikum, ami annyiban feltétlenül egyetemes, amennyiben a bűn, amit itt egy ember elkövethet, voltaképpen a megszületés maga (vagy adott esetben éppen a megszületetlenség, a megszületés nélküli élet³⁷), az a nem etikai, hanem metafizikai értelemben vett bűnös alapállapot, ami minden egyéni és társadalmi körülménytől függetlenül a létezéssel egy.

Ez a cselekményben, a mondatokban és az alaphelyzetben is állandóan jelen levő és azt szüntelenül, de nem tolatkodó módon, sokszor inkább csak utalások formájában meghatározó metafizikai távlat természetesen nem ismeretlen a dráma történetében: *A játszma vége* sajátossága az, hogy ez a végső dimenzió, amely a legutolsó és a legnyomorultabb embernek is minden gesztusa és gondolata mögött felsejlik, nem megvált, megsegít, hanem – a létezés tapasztalatához hasonlóan – elborzaszt és zavarba ejt. „Sírunk, sírunk, minden ok nélkül, csak hogy ne kacagjunk, aztán lassan-lassan... elfog az igazi szomorúság.” (141.) Beckett szereplői nem saját megvalósíthatatlan vágyaik miatt szenvednek, nem ez vagy az az állapot, körülmény tölti őket el valami végső, metafizikai borzongással, hanem a létezés maga, minden egyes percben, függetlenül attól, hogy a látszatvilág szintjén mi minden történik vagy nem történik velük vagy másokkal: a létezés, amely a szemük láttára pusztul el bennük és azokban, akiket gyűlölnék, átkoznak vagy szeretnek. Talán azért is átkozzák és káromolják nemzöiket vagy nemzettjeiket, mert borzasztóan szeretik őket, és tudják, hogy ennek a szeretetnek ebben az időben semmi értelme nincsen: néhány évtized alatt – távolabbról nézve egy pillanat töredéke csupán – eltűnik a szeretőnek, a szeretettnek és a szeretetnek még az emléke is, mintha soha nem létezett volna egyik sem. „A játékok életté válnak, az élet sorssá, a beteljesülés fájdalommá, a fájdalom emlékké. »Úgy tűnik, a nagy lelkek kevésbé borzadnak a fájdalomtól, mint attól a tényről, hogy az sem tartós« (Camus).”³⁸ Mintha Beckett szerint ez volna minden szeretet, minden gyűlölet, minden élet elmondhatatlan nyomorúsága és igazsága, ami legalább annyira kiteljesíti, mint maga alá temeti

ennek az igazságnak a megfogalmazóját, akinek még ez a tudása is tiszta hiábavalóság a pusztulással szemben; mintha ez a kietlenség vagy tisztánlátás volna a forma igazsága és eredete, és ennek a kietlenségnek vagy tisztánlátásnak adna a művészet formát. Ahogy a Beckett által idézett Proust mondja: „Ha nem létezne olyasmi, mint a szokás, az élet szükségszerűen édesnek tünne mindazoknak, akiket minden pillanatban a halál fenyeget, azaz az egész emberiségnek.”³⁹

JEGYZETEK

- 1 *Dits et écrits II. 1976–1988*, Gallimard, Párizs, 2001, 1522.
- 2 „Archéologie d’une passion”, *Dits et écrits II.*, i. m., 1427.
- 3 Lásd: D. Macey: *The Lives of Michel Foucault*, Vintage, London, 1994, D. Eribon: *Michel Foucault (1926–1984)*, Flammarion, Párizs, 1989, ill.: J. Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Simon and Schuster, New York, 1996.
- 4 Lásd: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 99–118.
- 5 *Michel Foucault, tel que je l’imagine*, Fata Morgana, Párizs, 1986.
- 6 *Nyelv a végtelenhez*, i. m., 122.
- 7 Uo., 123.
- 8 *Le courage de la vérité. Cours au Collège de France 1984*, Gallimard/Seuil, Párizs, 2009, 172.
- 9 Uo., 174.
- 10 Lásd pl. uo., 12.
- 11 *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France 1982–1983*, Gallimard/Seuil, Párizs, 2008, 64.
- 12 Uo.
- 13 Erről részletesebben vö.: „Hazugság, igazság, irodalom: Foucault, Beckett”, *Vigilia*, 2015/6., 442–447.
- 14 „Archéologie d’une passion”, *Dits et écrits II.*, i. m., 1424.
- 15 Ehhez lásd pl.: „Samuel Beckett tíz levele”, *Holmi* 2014/8., 954–965.
- 16 *The Letters of Samuel Beckett 1957–1965*, szerk. G. Craig et al., Cambridge University Press, 2014, 92.
- 17 Idézi: J. Knowlson: *Damned to Fame*, i. m., 239.
- 18 Foucault és Blanchot, azon belül is különösen a szerző halála kapcsán lásd Popovics Zoltán: „Nyelv a végtelenhez (Foucault és Blanchot)”, *„Noli me legere”! Tanulmányok Maurice Blanchot-ról*, Pongrác, Budapest, 2013, különösen: 203.
- 19 *Le courage de la vérité*, i. m., 172.
- 20 Uo., 173–174.
- 21 *Összes drámái. Eleutheria*, Európa, Budapest, 2006, 134. A következőkben a főszövegben szereplő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.
- 22 Beckett: *Proust*, Európa, Budapest, 1988, 82–83.
- 23 *Le courage de la vérité*, i. m., 14–15.
- 24 Lásd: idézett mű, 24. és 9.
- 25 *Proust*, i. m., 87.
- 26 Lásd: R. Cohn: *Back to Beckett*, Princeton University Press, 1973, 152.
- 27 Lásd pl.: „Clouv: Ha megölném, nyugodtan halnék meg. (Szünet) Hamm: Milyen idő van? Clouv: Mint mindig.” (120.)
- 28 Kolozsvári Grandpierre Emil fordításában: „Nem tudnak mit válaszolni.”
- 29 *Back to Beckett*, i. m., 143.
- 30 Vö.: M.-Cl. Hubert: „Départ et mort dans *Fin de partie*”, *Lire Beckett. En attendant Godot et Fin de partie*, szerk. J.-Y. Debreuille és A. Didier, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1998, 49.
- 31 Lásd: L. Mucci: *Beckett, l’ultimo drammaturgo rifondatore*, Bulzoni, Róma, 2004, 106.
- 32 Vö.: M.-Cl. Hubert: „Départ et mort dans *Fin de partie*”, *Lire Beckett*, i. m., 45.
- 33 Lásd: *Proust*, i. m., 83.
- 34 Knowlson szerint az először 1957-ben bemutatott *A játszma vége* nem sokkal azután született, és bizonyos értelemben „arról (is) szól”, hogy Beckett 1954-ben három és fél hónapon át szinte megállás nélkül ápolta, őrizte, segítette bátyját, Franket, akiről megtudta, hogy élete legutolsó stádiumában van. Lásd: *Damned to Fame*, i. m., 364.
- 35 Vö.: M.-Cl. Hubert: „Départ et mort dans *Fin de partie*”, *Lire Beckett*, i. m., 49.
- 36 *Proust*, i. m., 25.
- 37 Lásd: P. Sheehan: „Births for Nothing: Beckett’s Ontology of Parturition”, *Beckett after Beckett*, szerk. S. Gontarski és A. Uhlmann, University Press of Florida, Gainesville, 2006, 177–186.
- 38 Lásd: Kertész Imre: *Gályanapló*, Magvető, Budapest, 1992, 75.
- 39 *Proust*, i. m., 25.