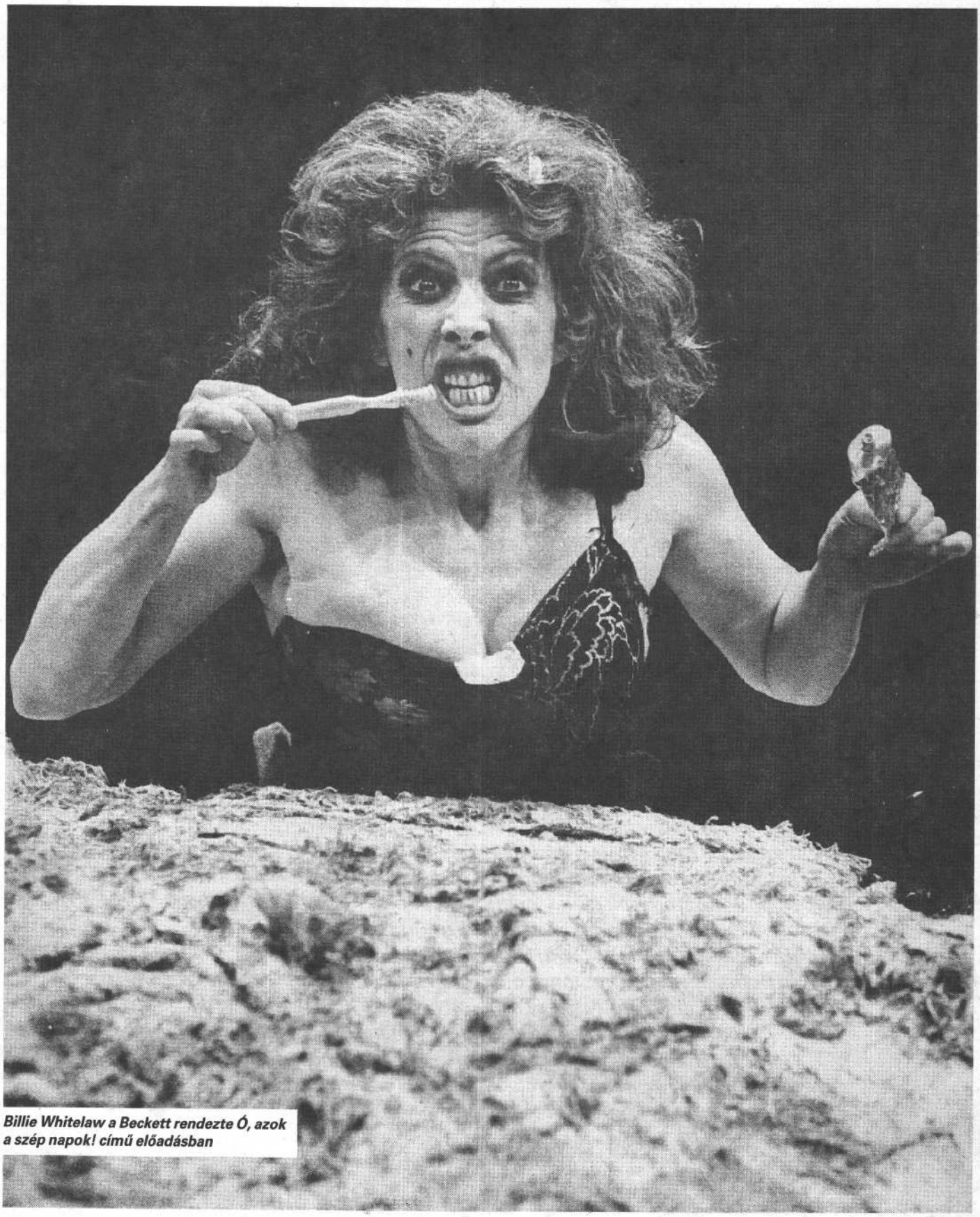
BALASSA PÉTER

MIND EL

SAMUEL BECKETT HALÁLÁRA



Billie Whitelaw a Beckett rendezte Ó, azok a szép napok! című előadásban

Nem lehet elvonatkoztatni halála napjától, mert ez a véletlen (?) egybeesés - 1989. december 22-e, a romániai diktatúra összeomlása - jelképesen összetartozóvá teszi mindörökre a modern világválság *egyik* végpontját a modern művészet *egyik* végjátékával. A modernség késői klasszikusa, aki csupán azért nevezhető valóban abszurdnak, mert következetesen, zártan, egységesen végigvitte azokat a képtelenségeket, amelyek régóta megvoltak a nyugati kultúrában és civilizációban, nos ez a nyolcvan-három éves öregember azon a napon hal meg, amikor Romániában megbukik a századvég legabszurdabb diktatúrája, amely egy erőszakos, sötét korszakot fejez ki és zár le; ráadásul az egész kelet-európai bukási folyamat csakúgy, mint az író halála a francia forradalom kitörésé-nek bicentenáriumi évére esett. Mintha csak örökhagyásról, igazi *opus posthu*mum-ról lenne szó: míg a fél világ „egyenesben" néz egy történelmi véget, miközben a vizuális nyilvánosság előtt zajlik egy, a „forradalmi" korszakot elutasító forradalom, a világ másik pontján vagy végén, tökéletes elvonultságban agonizál egy öregember. Úgy hal meg hát, ahogyan élt és akart élni: a kimondhatatlanság és az észrevétlenség örökös határvidékén, láthatatlanul, a nyilvánosság teljes kizárásával. Meghagyása szerint lényegében ismeretlen vagy legalábbis ködösített helyre kellett temetni, halálhírét csak ez után közölhették. A mű tehát olyannyira sikerült, hogy a halál körülményei mint-egy megerősítik, megjutalmazzák azt, mert lekerekítik, mert ugyanazt mondják, minta művek.

Beckett életművének, világszínházának talán az a legnagyobb paradoxona, hogy *esztétikai szempontból* zárt, kerek, következetes, egységes, szinte klasszikus, miközben mondandójával a kimondhatatlan, a megnevezhetetlen lepusztulásban, a semmi-közeli végvidéken vert tanyát. A tradícióból idézett rendkívül gazdag utalásokkal teli, mégis szegénységet és a jelentés szegénységét hordozó nyelvi univerzumból íme egy rövid, zárt, kerek, egységes művészetet felvillantó mustra: *nélkül, elég, legvégleg, játszma vége, halott a képzelet képzeld, semmi-szövegek, mozdulatlanul, hogy megint csak bevégezni, születés előtt feladtam, minden elesendők, rosszul látom, rosszul mondom, előre vaknyugatnak, némajáték, vén föld.*

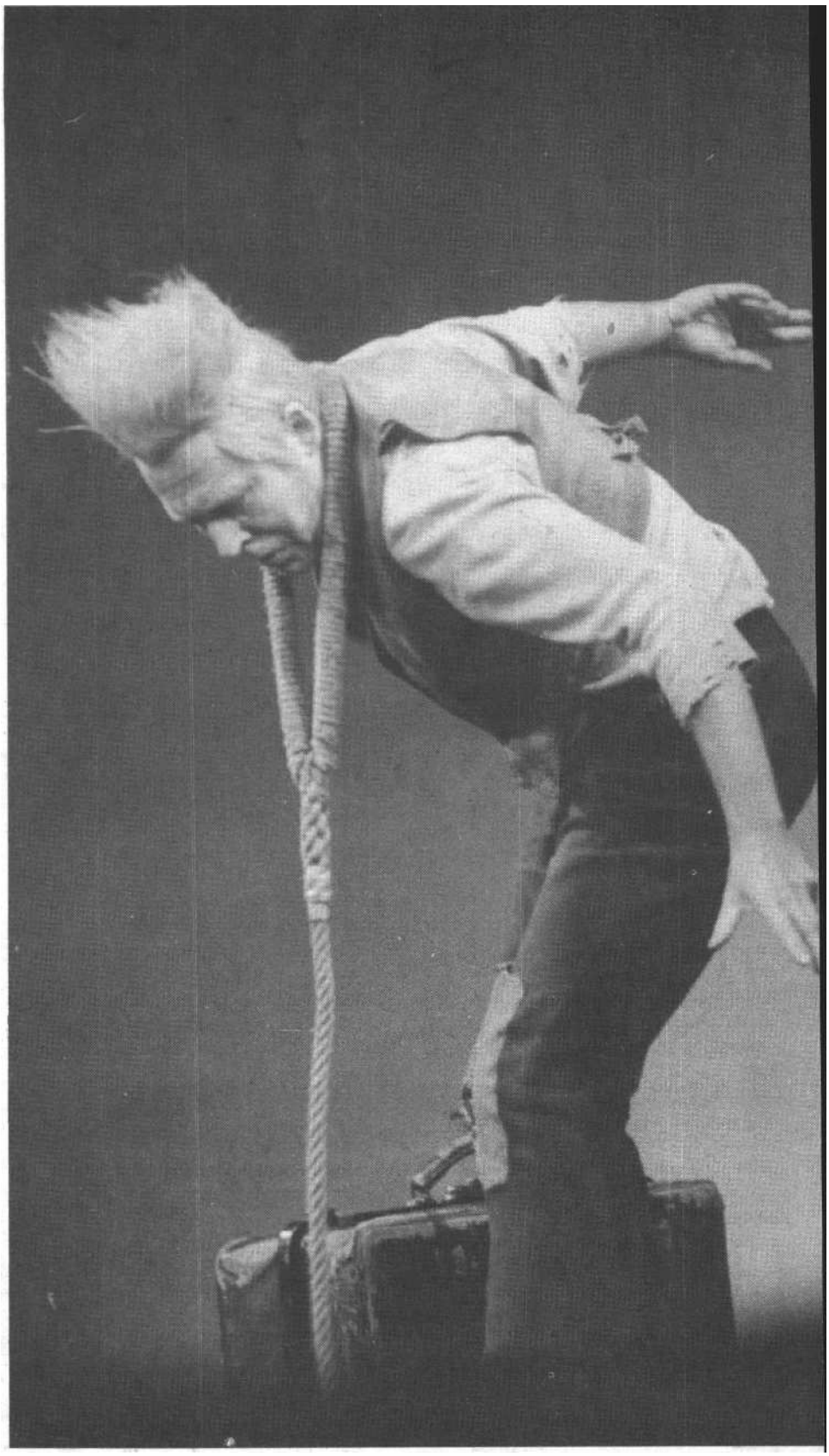
A modernnel szemben fellépő utolsó modernről van itt szó, a modernség önkritikájáról, mely szinte egyidejű a modernnel, aki és ami mindent visszavon: Nagy Történetet, Főszereplőt, Helyet, Időt, Artikulált Nyelvet, Jelentést és főképpen az Én-t. A nyugati ember kifejlett civilizációjának példátlanul radikális (ön)kritikája ez, amely az egyetemes hely-vesztés jegyé-ben áll: „Nem mozdulni, de honnan nem." Ez a „honnan nem" Beckett színpadának sarkköve.

Horst Hollmann (Estragon) a Beckett rendezte Godot-ban

Annak a kétszáz vagy pontosabban kétezer évnek a végére utal ez a történelem nélküli nyelvi világegyetem, amelynek az „utolsó napja" egyúttal az ő haláláé is. Életművének paradoxona így válik teljessé. Nemcsak a politika mindenen uralkodásának korszaka ez, hanem az emberi lény és a művészet modern önmegvalósulásának is a vége: a végjáték strukturális és nem történeti jellemzője e világ állapotának. „Mondassék: tovább sehogyan." Mert életművének egyik legfontosabb hozama a Személyiség, a fehér civilizáció kétezer éven át történő *drámai* kifejlődésének *drámai visszavonása,* az alapvető, konszenzust és összetartozást teremtő értékek és szavak jelentésének az elutasítása. A paradoxon tehát: Beckett mindent megye z azért, hogy szövegei, színjátéka a drámaiságot látszatként, illúzióhajhászásként, csapdaként és hazugságként leplezzék le, mindent a játék végéért, a szinte kontemplatív, meditatív drámaiatlanságért, de ezt hallatlanul sűrített, tömör: drámai *módon* teszi. Mi maradhat meg egyáltalán ebben a mozdulatlan vagy alig mozduló szituációban? Mindaz, ami *a lehetetlen* és a képtelen semmi közelében jár: az aggastyán, a gyerek, néhány bohóc, valami mormogás meg szüntelen szöszmötölés. És: az intenzitás. Rengeteget tudott a végről, tehát a végsőkről, tehát a szegénységről - művészete mindenestől szegény színházi, darabjainaktextusa pedig egymásnak hajigált végszavak; *ennyiben* rokona a minimalizálás nagy antimodernjeinek, Celannak, Webernnek, Pilinszkynek. De nemcsak a vég értelmében, hanem abban is, hogy civilizációnk alapszavai ezek. Beckett a fundamentumoknál kezdte, és ott is maradt. A hagyomány és a megtagadás tökéletesen együtt áll. Egyetlen, némileg kétségbeesett toporgás, művészileg rendkívül termékeny rágódás azon a paradoxonon, hogy mindezekkel együtt még beszél itt valaki egyáltalán, hogy föl tud állni, hogy ki tudja magát fejezni, hogy folytatni tudja, holott nem akarja, úgy hiszi, hogy nem akarja, s mindez még ráadásul kimondható. Beckett, utolsó műveinek tanúsága szerint, ettől a szinte fizikai kényszertől, a vegetálás agresszív, személytől már rég független kényszerétől látszik egyedül szenvedni, attól, amit egyik késői, minimalizált radikálisan hiányos mondatával mond ki: *„Hiú vágyódás, hogy a hiú vágyódás el."* Vagy másutt a paradoxonról: „Mi van, ha a szó: el? Ha egy sincs bármire is. Mégis mondd, a valahogyan tovább révén hogyan legyen a látással? A látásból is a mind kevesebbel? Míg derengés van és még -. Nem. Így tovább semmiképp ... Egy se bármire is, ha majd mind: el. Bármire is, ha tovább sehogyan. Valamiképpen sehogyan is: tovább." „A megsemmisíthetetlen legkevesebb. Mondd, hogy ez a legjobbik legrosszabb. Kisebbedő szavakkal mondd ki a legkevésbé legjobbik legrosszabbat .. . A koponyában minden: el. Minden? Minden az lehetetlen . . . Tudni nincs más. Látni nincs más. Mondani nincs más. Csak ez. Csak ez a semminél alig valamibb semmi." „Ha azt unod, und megintemezt. És így tovább. Valahogyan tovább. Míg

meg nem unod mind a kettőt. Add fel, állj odább. Ahol sem ez, sem az. Ott is unod. Add fel, gyere vissza. Megint a test. Benne senki. Megint a hely. Ahol senki." Hosszan elemezhető volna, s bizonyítható, hogy teljesen mindegy, ezek az idézetek prózájából vagy valamelyik drámájából valók-e. A minimalizált, redukált nyelv, mely ugyanakkor ördöngösen elrejtett kulturális visszautalásokkal és idézetek-kel teli, szorosan ismétlő jellegű, izzóan szegényes, s mint ilyen, az utóbbi kétszáz év fölényes ész-hitét veszi célba, a tudásra épülő hatalmat mint elme-roncsot mutatja be, „hiú vágyódásként".

A tudást (a hatalmat), ami a mindenkori modern művészetnek a tudományos ész-hitből származó előföltevése volt saját magáról, csak „elme-romnak" nevezi, amely a „semmi" és a „derengés" céltalan kettőssége között vergődik (az író min-den konstrukciót, és főképpen a dichotómiára épülőket, visszavonja, megtagadja, kiröhögi). Beckett még egyszer lejátssza a Nagy Történeteket, főleg a shakespeare-i-eket, hogy érvénytelenítse őket: fölösleges dramatizálást lát bennük. Az érvénytelenítéssel a jelentéstulajdonítás mítoszait rombolja, nála valóban teljes a dezideologizáltság, s ez önkéntelenül, elementárisan komikus. Beckett nagy komikuma továbbá nemcsak a jól begyakorolt, elhitt és működtetett racionális rablómesék befeketítéséből adódik, hanem ezek legfontosabbikának, az Én-nek, a mindenkori Főszereplőnek a destrukciójából is, melyet azonban - nagy nevetés! - csak így fogalmazhatott: „én". Műveiben kíméletlenül és - a ragozás csapdájától eltekintve - következetesen leszámol „önmagával", alkalmasint ennek tulajdonítható, hogy késői műveiben még kopárabb a színpad, a bohóctréfa egyre „ügyetlenebb", színháza egyre sivárabban csupán „szövegelés". Tényleg nála visszhangzik legintenzívebben a romantika óta csak erősödő kérdése az európai kritikának és esztétikának: „a művészet lényeges és szükségszerű mód-e még, amelyben történeti ittlétünk számára döntő igazság történik, vagy többé már nem az?" (Heidegger) Ahogyan azonban ezeket a visszavonásokat megműveli és megformálja, rendkívül jelentőségteljes gesztussá válnak egytől egyig. A jelentéstulajdonítás végtelenül komikus leleplezése maga a jelentőségteljesség, ami homogénné, zárttá tesz szöveget és színpadot egyaránt. Minden „nagy" vagy „pozitív" állításról való lemondása egyetlen,



Klaus Herm a Godot Lucky szerepében

súlyos állítássá. A Nagy Színjáték leleplezésének módja, amelyben bizony megjelenik roncsaiban az egykori Theatrum Mundi, paradoxszá teszi a jelentésvesztést. Úgy nyer különleges, befejező jelentést itt minden, mint amikor a bohóc a végén leköszön, és üres a színpad. Nagyon is törvényszerű hát, hogy Beckett Buster Keatonnek írta egyik darabját, a *Néma játékot,* amelyet ez a merev mimikájú, nagy komikus már nem játszhatott el, mert időközben meghalt. Ráadásul Buster Keatonnek épp olyan kevés figyelmet szentelt a művészeti közvélemény (bizonyára félt az arcától, s joggal), mint utolsó évtizedében Samuel Beckettnek, aki maga is mindent elkövetett, hogy így legyen.

Az írás lehetetlenségének szöveggé alakítása, a mondhatatlanság elmondása, e csillámló paradoxonok ébrentartása, belekomponálása műveibe lehetővé teszi az igazi antimodern (de formálásában egyáltalán nem posztmodern) tartást és fegyelmet, sőt étoszt: *ezt a* verziót sem oktrojálja, vagy mutatja be ellen-Történetként; nem újabb konstrukcióról van szó, hanem tényleg dekonstrukcióról. Nem „javasol" semmit, nem nyújt valami „mást" az olvasónak. Amit nagyon fontosnak tarthatunk: Beckett művészete még attól a reményt keltő démoniától is tartózkodik, ami időnként Kafkánál, Bulgakovnál, másoknál megjelenik. Talán épp azért emelkedhet a nagy tragikus mesterekhez, mert nem gyárt ideológiát semmiből, nem közli önmagát kinyilatkoztatásként. Nem is világképről, hanem érzékelés-módról van itt szó, nem ítéletről, hanem a tragédiák (és persze komédiák) egyik mély és egyszerű titkáról: *így van ez.* Nem akar befogadójának valami erőt adni azzal, hogy bármiféle képességet sugallna önmagáról, nincs exkluzív többlettudása bárkivel szemben. Csupán annyit tud, hogy *valamiről* nagyon szól ez az előadás, ami itt zajlik, s amiben forgolódunk, vagy legalábbis *mintha* szólna, de az összes vonatkozó értelmezés: hülyeség. Lehet, hogy „van benne valami", de az író soha sehol nem sugallja, hogy ő tudná, mi ez. Hogy volna értelem benne. Így ér össze a tudatosan elrontott blődli, az esetlen bohóctréfa meg a régi, nagy tragédia. Ugyanazoknak az archetipikus helyzeteknek, hagyománytípusoknak, szereplőknek a végtelen ismételgetése maga a visszavonás: más-más aspektusból újra le-játszva, „még egyszer utoljára" felidézve mindig ugyanaz az üres eredmény jön ki.

Václav Havel

Blődli és nagy színház szinte *régimódi* összetalálkozása az, ami Beckettet a „legvégleg" emberévé teszi a modernség végén, mert így válik az üresen még vegetáló színpadi és kulturális köznyelv meg a formátum sújtotta ember, a mindenbe belefáradt, beleunt, de a „kulturális anyagot" még kifordító, még ismerő ember nagy művészetévé. És így válik számunkra azzá, amilyen eleve lehetett (művészetében alig van belső fejlődés vagy mozgás): kövületté, ahogyan egyszavas mondatai és replikái is azok. Olyan ez, mintha egy bohóc állna Hamlet helyén az I. felvonás végén, s ahelyett, hogy azt mondaná: „Nyugodj, felháborult szellem, nyugodj", fintorogva visszadumál a teljes európai tradíciónak: „Hagyj békén, öreg." A vegetálás formátumtól sújtotta bohóca halt meg most.

„Csak egy jó. Eltűnni. Eltűnni végleg. De addig tovább rágicsálni. Mindenki tovább rágicsál. Hogy eltűnhessen." Most hát sikerült *kimenni a színről.* Mert Beckett életére és halálára leginkább az a közismert, régi színpadi utasítás áll, amit az utolsó jelenet után szokás kiírni: *exeunt omnes, mind el.* Azzal az apró, de súlyos megszorítással, ami egyik késői művében olvasható: ,,.Léttelen semmi nincs."

Havel levele Becketthez

Kedves Samuel Beckett!
Az ötvenes évek ötét korszakában, egy olyan országban, ahol gyakorlatilag semmiféle kulturális vagy egyé. kapcsolatunk a külvilággal nem volt, tizenhat-tizennyolc évesen szerencsémre alkalmam nyílta Godot-ra várva *elolvasására. Később természetesen elolvastam az Ön többi színmű ét is, melyek közül az* ó, azok a szép napok! *hatott rám a legerősebben. Talán nevetséges a kifejezés, de hiába keresek jobbat: kezdettől úgy tekintettem Önre, mint a szellem paradicsomának istenére, óriási hatást tett rám mint ember, és bizonyos értelemben mint író is. Az ürességben, amely körülvett, feledhetetlen volt és maradt számomra az Ön kalandos és termékeny vállalkozása, hogy spirituális értékeket fedezzen fel. Ma is, évtizedekkel később, amikor bizonyára idősebb vagyok, mint Ön, amikor* a Godot-t *írta, elfojthatatlanul élnek bennem az Ön munkásságával való találkozás következményei.*

Mindezt azért mondom el, hogy megértse, micsoda megrendülés fogott el itt, a börtönben, amikor utolsó egyórás találkozásunkon (amilyenből éve te négyet engedélyeznek) a feleségem, egy korlátolt agyú őr jelenlétében, elmondta, hogy Avignonban szolidaritási estet rendeztek ügye ben, és Ön ezt az alkalmat ragadta meg, ho y megírja és ősbemutatóra bocsássa a Katasztrófát. *Utána még sokáig osztotta meg velem a börtön magányát az öröm és a meghatottság, hogy elviselhetőbbé tegyék számom a ezt az egész mocskot és aljasságot.*

Az öröm többarcú volt, mert Ön nemcsak azt jelentette számomra, amit fentebb igyekeztem megfogalmazni azt is tudtam, hogy nem tartozik azok köz", akik minden adandó alkalommal megszólalnak. Igy az avignoni estén való részvétele ég becsesebbé vált számomra.

Teljes szívemből köszönetet mondok Önnek. Nem csupán csodálatos támogatást adott börtönéveim elviseléséhez, hanem azt is megmutatta, milyen mélységesen átérzi a balsorsot, amelyet, ma éppúgy, minta múltban, időnként magukra kell venniök mindazoknak, akik nem nézik közönyösen a dolgok menetét.

Örök nagyrabecsüléssel
és a legjobb kívánságokkal,

az Ön Václav Havelje

Prága, 1983. április 17.

Az eddig kiadatlan levelet Samuel Beckett halála alkalmából, 1989. december 29-én tette közzé a párizsi La Libération című napilap