

A SCHOPENHAUERI „AKARAT” SZÍNRE LÉPÉSE ÉS SZÍNEVÁLTOZÁSA SAMUEL BECKETT IRODALMI MŰVEIBEN

CSEJTEI DEZSÓ – JUHÁSZ ANIKÓ

Egy katalán gondolkodó, José Ferrater Mora filozófiai szótára szerint a filozófia története során az *akaratról* többnyire négyféle értelemben beszéltek, illetve szokás beszélni mind a mai napig:

1. *Pszichológiai* (vagy antropológiai) szempontból; az akarat ebben az esetben úgy jelenik meg, mint sajátos emberi képesség – fakultás –, mely bizonyos fajtájú cselekvések kifejeződéseként jön szóba.

2. *Morálisan* értve az akarat a szándék, az intenció problémáival áll kapcsolatban; s egyáltalán, azokkal a kérdésekkel függ össze, melyek a Jó eléréséhez szükségesek.

3. *Teológiai* szempontból nézve az akarat az isteni valóság – vagy személyiség – alapvető vonásainak egyike.

4. *Metafizikai* szempontból pedig az akaratról úgy szokás beszélni, mint ami alapelve a valóságnak, és motorja a különféle változásoknak.¹

Ha ezt a felosztást tarjuk szem előtt, akkor kijelenthetjük, hogy a most kifejtendő téma – Schopenhauer akaratfilozófiájának hatása Samuel Beckett művészetére, párhuzamok és szembenállások – a szó értelmét tekintve döntően a negyedik, a metafizikai értelemben vett akarat kategóriájába sorolható, ill. némely vonatkozását tekintve az elsőbe, vagyis a pszichológiai szempontból értelmezett akarat témakörébe.

Schopenhauer volt az a filozófus, aki Beckett művészetére talán a legerőteljesebb és legtartósabb hatást gyakorolta, holott például az író drámaíró a laikusoknál jóval mélyebben ismerte a francia filozófust, René Descartes-ot, még verset is írt róla, és tanulmányozta Kant filozófiáját is. Schopenhauer szemléletmódja nyomokban jelen van már a huszonéves Beckett gondolkodásában, világfelfogásában is; sőt, megállapíthatjuk, hogy épp a jelzett években – vagyis az 1930-as években – gyakorolja a legérezhetőbb – vagy legalábbis legközvetlenebbül kimutatható – hatást. Erről tanúskodik egy Beckettől származó levélrészlet is, amelyben a jelzett évekre tekintett vissza: „Amikor beteg voltam, nem voltam képes más olvasni, csak Schopenhauert. Minden más, amit megpróbáltam, csak a betegség érzetét erősítette bennem.

¹ José Ferrater Mora: *Diccionario de Filosofía*. IV. kötet. Alianza Editorial, Madrid, 1981. 3455. o.

Vele azonban mintha hirtelen kinyílna az ablak az áporodott szagú szobában. Mindig is tudtam, hogy ő azoknak egyike, akik a legtöbbet jelentik nekem, és jó ideje minden más örömnél nagyobb öröm számomra, hogy most már kezdem érteni azt is, miért van ez így. S az is örömet okoz, hogy benne olyan filozófusra találtam rá, akit költőként lehet olvasni, úgy, hogy teljességgel közömbös maradok az igazolás apriori formáival szemben” – írta barátjának, Thomas McGreevy-nek 1937 szeptemberében.² Beckett nem kifejezetten filozófiát és filozófust keresett ahhoz, hogy szépirodalmi műveit ezzel a támasztékkal erősítse meg, s az sem érdekelte különösebben, hogy a tanulmányozott szerzők jó vagy értéktelen filozófusnak minősülnek-e. Őt az foglalkoztatta, hogy felfedezte és igazolta vagy igazolni próbálta-e intellektuálisan előtte valaki azt, hogy az emberi lét alapvetően szenvedéssel teli, boldogtalan lét³. Hogy elindult-e valaki az igazolásnak azon az útján, ahová becsatlakozhat olyasvalaki is, aki hasonló módon látja a világot, ugyanakkor az igazoláshoz, annak *módjához* egy másfajta, egy újabb ösztökét is kapott, méghozzá Prousttól.

Erről az időszakról jegyzi meg James Knowlson, a Becketttről írt eddigi legátfogóbb monográfia szerzője a következőket. „Mélyen beletemetkezett Schopenhauer írásaiba, aki messzemenően befolyásolta világlátását, és egyértelmű igazolást nyújtott Beckett abbéli meggyőződéséhez, hogy az emberi életben a szenvedés a norma, hogy *az akarat ebbe úgy vegyül bele*, hogy azt nem lehet szívesen fogadottnak tekinteni, és a valódi tudat túl van az emberi megértésen”.⁴ A második világháború után az említett hatás, akárcsak az izlandi vulkánfelhő, már sokat veszített a töménységéből, ám – az általános világlátást és egyes motívumokat tekintve – mindvégig jelen van életművében.

Mindennek áttekintéséhez azonban előjáróban rögzítsük a schopenhaueri akaratmetafizika főbb tételeit:

1. *A világegyetem* – velünk együtt – teljes egészében és *maradéktalanul akaratból szőtt képződmény*, a végső, a magánvaló akarat manifesztációja.
2. A világban tapasztalható *bajaink, nyomorúságaink legfőbb oka: az akarat*.
3. Az ember számára elérhető lehető legnagyobb jótétemény az akartól való megszabadulás, *az akarat kioltása*.
4. Ennek részleges és időleges megvalósítása a *művészetben*, végérvényes és végleges elérése pedig valamely aszketikus *etikában* valósul meg.

² *The Letters of Samuel Beckett. Volume I: 1929–1940*. Cambridge University Press, Cambridge, 2009. 550. o.

³ Erről ír Tom McGreevyhez intézett levelében is 1930 júliusában.

⁴ James Knowlson: *Samuel Beckett. Eine Biographie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001. 345. o.

I.

Beckett életművét döntően ezek a schopenhaueri filozófiából származó irányultságok hálózják be. E hatások egyik első markáns megnyilvánulását reprezentálja az a mű, melyet 24 esztendősen, 1930-ban vetett papírra, de csak egy évvel később publikált: a *Proust-esszé*.⁵ Ebben az esszében Beckett a schopenhaueri filozófia akaratfelfogásának szellemében elemzi és értékeli Proust életművét; egyik kommentátora szerint a Proust-írás olvastán szinte az az érzés alakul ki bennünk, hogy Beckett alighogy felkelt attól az asztaltól, ahol Schopenhauer műveit tanulmányozta, már el is kezdte írni a Proust-esszét.

Az esszében Beckett, akárcsak Schopenhauer, jellegzetes kétvilág-ontológiát vázol fel, melyben a tapasztalati-empirikus világ legfőbb szervezőelve maga az akarat. Ennek az akaratnak a szolgálatában él az értelem. Az értelem vetíti rá az *okság* rácsozatát a jelenségekre, ezzel azonban el is torzítja azokat. Nem véletlenül és részben ennek a gondolati hatásnak a nyomán írja Beckett az esszé záró egységében, hogy ő Proust impresszionizmusán „a jelenségeknek nem-logikus érzékelésük sorrendjében és pontosságában történő jegyzőkönyvezését érti, mielőtt még eltorzítaná őket az értelem, hogy ok és okozat láncolatába gyömöszölje be őket”.⁶ S ugyanez az akarat szolgálataiban működő értelem az, amely degradálja az eredeti, a teljesebb idő-érezékelést, s megteremti a monoton, a szabályok által felügvelt, szokványos *időérezékelés* kontúrjait. Erről az ír gondolkodó mély beleéléssel így ír: „Proust alakjai tehát ennek a lehangoló állapotnak és körülménynek: az Időnek az áldozatai; áldozatok, akárcsak az alacsonyabb rendű szervezetek, amelyek pusztán két dimenziót ismernek, s aztán egyszer csak szembe találják magukat a magasság misztériumával: áldozatok és börtönlakók. Nincs menekülés az órák és napok fogságából, sem a holnapéból, sem a tegnapiéból.”⁷

Az empirikus világ akarat által való megszervezésének igazi terepe azonban Beckett meglátása szerint: a szokás. Tudniillik a szokás az az idomár, mely az egyént mindennél jobban képes beleprésselni a mindennapi, a hétköznapi létezés öntőmintáiba. Az ő szavaival élve: „A szokás az egyén és környezete között vagy az egyén és önnön szerves különcködései között létrejött kompromisszum, a szürke sérthetlenség garanciája, az egyén létezésének villámhárítója. A szokás az a ballaszt, mely a kutyát a tulajdon okádékához láncolja.”⁸ Az akarat szolgálatában álló szokás a világot egyönte-

⁵ „Beckett 1930 szeptemberének végén személyesen adta át a Proust-esszét Charles Prentice-nek ...– útban Dublin felé ezért állt meg Londonban.” In. James Knowlson: *Samuel Beckett. Eine Biographie*. Id. kiad: 161.o.

⁶ Samuel Beckett: *Proust*. Európa Könyvkiadó, Budapest: 1988. 81. o. (Osztovits Levente fordítása.)

⁷ Samuel Beckett: *Proust*. Id. kiad: 8–9. o.

⁸ Samuel Beckett: *Proust*. Id. kiad: 15. o.

tűvé, homogénné teszi, ahol csak elvétele fordulnak elő váratlan meglepetések. A szokás azonban még ennél is nagyobb kárt okoz: megfosztja az embert annak lehetőségétől, hogy a dolgokat, tárgyakat – sőt, általánosságában véve magát a világot is – frissen, újszerűen tapasztalja; a szokás lesz az az instancia, mely úgy tapogatja le az új jelenségeket, hogy azok mindig szálkamentesen illeszkedjenek a már meglévő ismeretekhez. A szokásnak „köszönhető”, hogy pre-konceptuálisan észlelünk; a dologba csak azt látjuk bele, amit az előzetes világszerveződés – úgymond – „előír”: éppúgy, mint az a turista, aki az előzetesen tanulmányozott útikönyv alapján csupán beazonosítja az eléje táruló tárgyakat, s így eleve megfosztja magát az eredeti esztétikai élménytől.

Akarat és szokás legerősebb azonosításának akkor lehetünk tanúi a Proust-esszé olvasva, amikor Beckett arról ír, hogy a regény elbeszélője előtt egyszer teljesen váratlanul, emlékképszerűen, megjelenik a halott nagyanya, aki kiránthatná őt a megszokott folyamatból, a megszokott menetből. Az élmény ereje, közvetlensége felkavaró, az adott helyzetből kibillentő, ám mégiscsak a pillanatra szorító. Beckett az említett élmény leírását ekképp folytatja: „De az *akarat*, az élet *akarása*, a szenvedés elkerülésének *akarása*, a pillanatnyi bénultságból föleszmélő Szokás már le is rakta gonosz és szükségszerű struktúrájának alapjait, és nagyanya látomás enyészni kezd...”⁹

A fenti idézet részben utal arra is, hogy a szokás unalmat generáló világa olykor felfeslik itt-ott, és ennek következtében lehetővé válik, hogy újból szabadon és elfogulatlanul viszonyulhassunk a világhoz. Voltaképpen ez a magyarázat áll az alábbi passzus háttérében is: „A lét szenvedése: valamennyi képességünk szabad játéka.”¹⁰ Vagyis igaz-lét és szenvedés egymással karöltve jár; a szokás azonban hamarosan rendezi sorait, és újból rátelepszik arra a létezésre, mely néhány pillanattal korábban még eredendőségében és a maga valóságában tárult elénk.

Schopenhauer és Beckett gondolatvilágának rokonságát kutatva további párhuzamra bukkanunk akkor, amikor az akarat uralma alatt létező szubjektum állapotrajzáról van szó; a mitológiai képek hasonlósága e vonatkozásban több mint szembeszökő:

⁹ Samuel Beckett: *Proust*. Id. kiad: 38. o. (Kiemelés tőlünk – Cs.D. és J.A.)

¹⁰ Samuel Beckett: *Proust*. Id. kiad: 16. o.

Schopenhauer

„Ekképp az akarás szubjektuma mindegyre ott leledzik **Ixión** forgó kerekén (...), s maga az örök szomjtól epedő **Tantalosz**”.¹¹

Beckett

„... inkább **Tantalusz** helyzetében vagyunk, azzal a különbséggel, hogy mi **önként** hagyjuk magunkat tantaluzsi kínokkal gyötörni”¹² („that we allow ourselves to be tantalized”).

S a szoros párhuzamokhoz tartozik az is, hogy az akarat által vezérelt világban a szüntelen vágyak által keltett *szenvedés* pendant-ja – mindkét gondolkodó értelmezése szerint – az *unalom*:

Schopenhauer

„bizony, csakugyan az *unalom* és a *szükség* az emberi élet két pólusa.”¹³

Beckett

„Az inga e két végpont közt oszcillál: a *Szenvedés* – mely ablakot nyit a világra, és amely a művészi élmény elsődleges állapota – és (...) az *Unalom* között, melyet a lehető legelviselhetőbbnek kell tekinteni, mivel minden emberi baj közül a legtartósabb.”¹⁴

Végül nézzük az akarat által vezérelt élet végperspektíváit; a kilátás sem Schopenhauer, sem pedig Beckett szerint nem rózsás; az élet mindkettejük meglátása szerint *penzum*, vagyis az élet nem más, mint ledolgozandó feladat. A „*pensum*” szó eredetileg a latin „*pendere*” igéből származik, ennek jelentése: mérni, megmérni. A „*pensum*” a római időkben meghatározott gyapjúmennyiséget jelentett, amit a rabszolgáknak egy nap alatt kellett feldolgozniuk. Ebben az értelemben tehát a „*penzum*” azonos a napi robottal.¹⁵ Schopenhauer azonban – és nyomában Beckett is – a *penzumot* kiterjeszti az egész életre, mely így nem más, mint az élet jobbra fordulásának minden reményét nélkülöző, kilátástalan és szakadatlan küzdelem, vergődés; ennek lezárása pedig a halál. A halott meg a dolga végzett ember – *defunctus* –, aki akkor távozhat az életből, ha már ledolgozta a magát. S a párhuzam Schopenhauer és Beckett között ezen a téren is szembeszökő:

¹¹ Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1991. 269.o. (Tandori Ágnes és Tandori Dezső fordítása.)

¹² Samuel Beckett: *Proust*. Id. kiad: 9. o.

¹³ Arthur Schopenhauer: *Parerga és paralipomena. Kiseb filozófiai írások. III. kötet*. Világirodalom Könyvkiadó Vállalat, Budapest: 1924. 412. o. (Kecskeméti György fordítása.) (Kiemelés tőlünk – Cs.D. és J.A.)

¹⁴ Samuel Beckett: *Proust*. Id. kiad: 24. o. (Kiemelés tőlünk – Cs.D. és J.A.)

¹⁵ Vö. ezzel kapcsolatban: Ulrich Pothast: *The Metaphysical Vision. Arthur Schopenhauer's Philosophy of Art and Life and Samuel Beckett's Own Way to Make Use of it*. Peter Lang, New York – Bern, 2008. 91. o.

Schopenhauer

„Itt vannak hát a rád rótt munkák és szenvedések („das *Pensum* deiner Arbeiten und Leiden”); ezek fejében kell *létezned*, miként minden egyebek léteznek.”¹⁶ (Parerga)-
„Az élet lemorzsolni való feladat (ein *Pensum* zum Abarbeiten): ebben az értelemben szép kifejezés a latin *'defunctus'* (meghalt, szó szerint: dolga végzett).”¹⁷

Beckett

„Vinteuil szépségéét és soha el nem múló világáét, amely félénken szólal meg a Szonátában, mint az imádság, esegve a Szeptettben, mint a vágyódás; feltáru előtte a 'láthatatlan valóság', amely *penzumként* ítéli el a test földi életét, és megvilágítja előtte ennek a szónak az értelmét: *defunctus*.”¹⁸

Ennek kapcsán merül fel a szüntelenül visszatérő kérdés mind Schopenhauer, mind pedig Beckett számára: vajon lehetséges-e kitörni az életet szürkévé és egyhangúvá tevő akarat világából? S ha igen, milyen módon? A két gondolkodó gondolatmenete egy ideig ebben a vonatkozásban is közös utat követ, azonban egy ponton túl Beckett eltávolodik Schopenhauertől, és közvetlenül Prousthoz nyúl vissza. Abban megegyeznek, hogy kilépés csak úgy lehetséges, ha a tudat megszabadul az akarat túlzó befolyásától. Vagyis a legdőntőbb tényező: valamilyen *akaratlan állapot* elérése; s ennek egyik megvalósulási módját mindketten a *művészetben* látják. A kiszakadási folyamat bemutatása itt is szerfölött hasonló:

Schopenhauer

„(...) a megismerés kiszakítja magát az akarat szolgálatából, ekképp a szubjektum megszűnik pusztán individuálisnak lenni, és most már a megismerés *tiszta, akaratlan szubjektuma*, mely többé nem követ az ok elve szerint relációkat, hanem az adott objektumra irányuló szilárd kontemplációba kerül, minden mással való összefüggésén kívül nyugszik, ebben feloldódik teljesen.”¹⁹

Beckett

„Proust pontosan ez a fajta *tiszta* alany. Majdnem teljesen mentes az akarat *tisztátalanságától*. (...) Amikor az alany *mentes az akaratától*, a tárgy mentes az okság elvétől (Időt és Teret együttvéve).”²⁰ (85)

¹⁶ Arthur Schopenhauer: *Parerga és paralipomena*. Id. kiad: 449. o. (Kiemelés tőlünk – Cs.D. és J.A.)

¹⁷ Arthur Schopenhauer: *Parerga és paralipomena*. Id. kiad: 420. o. (Kiemelés tőlünk – Cs.D. és J.A.)

¹⁸ Samuel Beckett: *Proust*. Id. kiad: 88. o.

¹⁹ Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Id. kiad: 247. o. (Kiemelés tőlünk – Cs.D. és J.A.)

²⁰ Samuel Beckett: *Proust*. Id. kiad: 85. o. (Kiemelések tőlünk – Cs.D. és J.A.)

Az akarat uralma alóli kiszakadás végkifejletét Schopenhauernél *a tiszta művészi megismerés akarattalan kontemplációja jelenti*. Beckett a Proust-esszéiben viszont másról beszél: „az éber örület ritka könyörületességéről”²¹ szól, így nevezve azt a mélységes mély kutat, melyből Proust mintegy felhúzza a maga világát. Annak helyébe, amit Schopenhauer *akarattalan szemlélődésnek* nevezett, a francia regényírónál az *akarattalan* (a fordításban: önkéntelen) *emlékezés* kerül. Proust nyomán Beckett az emlékezésnek két válfaját különíti el egymástól: egyrészt szól a szándékos – vagyis *akarattalagos*, az akarat által vezérelt – emlékezésről, ami tulajdonképp nem is tekintendő emlékezésnek, mert ennek tartalma bármikor felidézhető, „lehívható”, ennél fogva híján van a felejtésnek. Beckett a jó emlékezőképességgel rendelkező embert úgy jellemzi, mint akinek „emlékezete ruhaszárító kötél”, múltjának képei piszkos, „használt ruhadarabok, valamint reminiscencia-szükségletének nagyképű szolgálóleányai.”²² Másrészt viszont emellett ott van az *akarattalan emlékezés* világa, mely olykor minden magyarázat nélkül dobja felszínre emlékfoszlánysait, melyek elementáris evidencialitásában jelenné válik a múlt, s az egyén – egy-egy pillanatra – megváltódik az Idő – s ezáltal az akarat – rabságától. Beckett természetesen tisztában van azzal, hogy ez, vagyis az akarattalan emlékezés Proust tulajdonképpeni témája; ezért írja azt, hogy „(...) az egész könyv az *önkéntelen emlékezetnek* emelt diadaloszlop és az emlékezet működésének eposza.”²³ Hogyan jelenik meg az akarattalan emlékezés világszervező és a szokvány időmenetet felmorzsoló, ezzel a kiszámítható egyhangúság menetét kiszámíthatatlanul megtörő és érvényre juttató szerepe, ennek lehetősége vagy lehetetlensége Beckett irodalmi műveiben? Vagyis azon a terepen, ahol már nem csupán intellektuálisan kell végiggondolni mindezt, hanem úgy kell színre vinni, hogy az a figurákban és a gesztusokban is eleven üzenetté váljon?

II.

Beckett első jelentősebb irodalmi alkotása, az 1935–1936-ban született *Murphy* című regény, több vonatkozásban a Proust-esszé szellemi horizontján áll. Így e műben is kirajzolódik az ún. kétvilág-ontológia, mely a regényben a „nagy világ”, ill. a „kis világ” elnevezést kapja, s ezek jelentős mértékben emlékeztetnek *akarat és képzet* schopenhaueri kettősségére.

Melyek a „nagy világ” főbb jellegzetességei? A teljesség igénye nélkül felsorolhatunk néhány ismérvet:

²¹ Samuel Beckett: *Proust*. Id. kiad: 27. o.

²² Samuel Beckett: *Proust*. Id. kiad: 25–26. o.

²³ Samuel Beckett: *Proust*. Id. kiad: 29. o.

• az utcán kiáltozó zsidó szavai „Quid pro quo! Quid pro quo!”²⁴ egy olyan világra utalnak, ahol domináns a dolgok csereberéje, a dolgok egymásra való felcserélése, vagyis ahol áthatják egymást az egyetemes áruviszonyok;

• jellemző erre a világra a *rutinszerűség*, a közömbös egyformaság, a *szürkeség* uralma;

• egyenletesen van benne elosztva a *szenvedés*, vagyis hiába lesz belőle kevesebb a nagy világ egyik pontján, egy másik sűrűsödési ponton épp ennek következtében növekedni kezd. Az egyik regénybeli szereplő ezt így fejezi ki: „Nagyon félek attól – mondta Wylie –, hogy az élet néven ismert szindróma túlságosan diffúzus ahhoz, hogysem enyhülést egyáltalán lehetővé tenne. Mert ha valamelyik tünetét kezelni próbáljuk, akkor jön egy másik, s az rosszabbodik helyette. A pióca lánya: a talány átalánya. Sose módosul hiánya aránya.”²⁵

• a nagy világ a Murphyben ugyanúgy *penzumként*, ledolgozandó feladatként jelenik meg, mint ahogy megjelent korábban a Proust-esszéiben. S ennek természetét Beckett az ettől a világtól eltávolodó Murphy víziójában ábrázolja. Ezt írja: „szabadon siklott már, messze maga mögött hagyva mindenféle kényszer munkát [penzum] és árákat, Céliát, drogistákat, közutakat és a többi; maga mögött hagyva Céliát, autóbuszokat, közparkokat és a többi; siklott oda, ahol nincs se kényszer munka [penzum], se árák, ahol csak egy minden lehetségest felülmúló mértékben tökéletes Murphy van.”²⁶

• régi mitológiai ismerősök köszönnek vissza abban a világban, amelyből kitetszik az is, hogy Murphy lelke legmélyéig borzad attól, hogy a „nagy világban” való élés legáltalánosabb és legközvetlenebb módjának eleget tegyen, vagyis hogy munkát végezzen: „Metafizikus megfontolások homályában egészen világosan kiderült már, hogy eljött az éj, melyben a Murphyk képtelenek dolgozni. Hát *Ixiónt* kötelezte-e valaki is arra, hogy tartsa szép rendben a kerekét? Vagy *Tantaloszt* kényszerítették-e, hogy sót egyen? Legálábbis Murphy sosem hallott ilyesmiről.”²⁷ A munkától való irtózás egyik legfőbb forrása az, hogy az ember ráébred arra, hogy még munkájával is csupán saját börtönét építi újra, hogy minden akarással a kízóeszközök tárházát stabilizálja.

Összefoglalóan: ezt a nagy világot, melyet az *akarát* ural, s melynek folyamába még a lábujjunk hegyét is halálos vétek beleérinteni, Beckett „kolosszális fiaszkónak”²⁸ nevezi. Vajon miért? Azért, mert ebben a világban – menthe-

²⁴ Samuel Beckett: *Murphy*. Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2003. 10. o. (Tandori Dezső fordítása).

²⁵ Samuel Beckett: *Murphy*. Id. kiad: 67. o.

²⁶ Samuel Beckett: *Murphy*. Id. kiad: 116–117. o.

²⁷ Samuel Beckett: *Murphy*. Id. kiad: 30. o. (Kiemelések tőlünk – Cs.D. és J.A.)

²⁸ Samuel Beckett: *Murphy*. Id. kiad: 192. o.

tetlenül és megváltoztathatatlanul – mindig *ugyanarra vagyunk ítélve*. A nagy világot átható akarat – rajtunk és a világ dolgain keresztül – mindig csak önmagát akarja, annak végső célja önmagának hivalkodó felmutatása, semmi egyéb. A nagy világ – Heidegger egyik terminusát kölcsönvéve és megváltoztatva – valójában az „akaratban-benne-lét”. A világ nem projekció, mint Heideggernél vagy Sartre-nál, nem is intenció, mint Husserlnél, hanem merő *volitio* – vagy még inkább *voluntas* –, mégpedig egyedül önmaga okán.

Schopenhauer szerint egyedül a nagyformátumú *zseni* – az esztétikai vagy pedig az etikai-aszketikus *zseni* – képes felülemelkedni az akarat világán; egyedül ő képes arra, hogy megtagadja az akaratot, és ezzel egyúttal realizálja az akaratalanságot, amelyet a német gondolkodó *kvietivának* nevez. A Schopenhauer és Beckett között eltelt bő száz esztendő különbségét jelzi, hogy az ír gondolkodó már csak egy *koszlott, elfuserált zseni* alakjába tudja belerajzolni azt a kitörési lehetőséget, amit Schopenhauer még a romantikus *zseni* számára tartott fenn. Murphy ebben a vonatkozásban nem más, mint a *karikatúraszzerű*, parodisztikus vonásokkal ábrázolt, „zseniális” magasságokba emelt, pitiánér közember. Kiemelkedésének stációról Beckett a regény hatodik fejezetében tudósít; ezek részletes leírásával azonban – terjedelmi keretek miatt – most nem foglalkozunk. A Schopenhauerrel való párhuzamok keresése azonban e vonatkozásban is alaptörekvése marad vizsgálódásunknak.

Murphy kiemelkedésének állapotait többnyire valamiféle mennyei boldogság, révült öröm hatja át, ennek megnevezésére Beckett a „bliss” szót tartja fenn, ami megfeleltethető a „Seligkeit” (üdvözültség) schopenhaueri fogalmának. Erről a földöntúli örömről írja már a regény elején, hogy „olyan élvezet, hogy arra már nem is az élvezet a megfelelő szó”.²⁹ A döntő elem azonban az akaratnélküliség elérésének tartalma: „annak arányában, ahogy teste szabadjára engedte őt szellemének világában, egyre kevesebbet időzött a fény zónájában, ahol is köpött a világ viharaira; és a félsötétben sem tartózkodott sokat, ahol a gyönyörűség megválasztása mégiscsak erőfeszítést kívánt; hanem egyre többször merült el a sötétben, az *akaratnélküliségben*, akár egy porszem a maga abszolút szabadságában”.³⁰

Már maga az „akaratnélküliség” terminusa is sokatmondó: „a *willlessness* szó nem kifejezetten angolos, valószínű, hogy Beckett közvetlenül a „*Willenlosigkeit*” terminusát fordítja át az angol nyelvre. Az akaratnélküliségnek a „porszemmel”, valamint az „abszolút szabadsággal” való azonosítása szintúgy félreértésekre adhat alkalmat. A „porszem” itt nem fizikai értelemben értendő, vagyis nem úgy, mint az anyagi világ parányi kis darabja, hanem metafizikai értelemben; olyan entitásként, amely éppenséggel

²⁹ Samuel Beckett: *Murphy*. Id. kiad: 11. o.

³⁰ Samuel Beckett: *Murphy*. Id. kiad: 125. o. (Kiemelés tőlünk – Cs.D. és J.A.)

ellenáll az anyagi világ determinációinak. Nem véletlenül írja Beckett ugyan-ezen a szöveghelyen: „De mennyivel nagyobb gyönyörűség volt mindennél az az érzés, ha *eredet és cél nélküli lövedék* lehetett az ember, melyet *nem-newtoni* mozgások egész tömege ragad meg. Olyan hihetetlen gyönyörűség volt ez, hogy a gyönyörűség szó nem is helyénvaló már itt.”³¹ S pontosan ez az állapot feleltethető meg az abszolút szabadságnak. Schopenhauer a magában-való akaratot nevezi szabadnak, mert rajta kívül nem létezik semmi, ami bármiben is korlátozná, Beckett meg a tökéletes *akaratatlanságot* tekinti annak. Vagyis az abszolút szabadság nem valami „tétélezett”, „pozitív” állapot, hanem éppenséggel a minden lehetséges „tétélezettségétől”, „pozitivitástól” való megszabadulás, másként fogalmazva: az abszolút szabadság a minden lehetséges szabadságtól való megszabadulás gyönyörűsége, vagyis a *kvietisztikus Semmi*.

Fő vonalaiban ezzel válik teljessé az a mozgástér, melyet földi élete során Murphy befut: kiindulópontját a *penzumként* feltárulkozó, *akarat* által áthatott, nyomasztó *szükségyszerűségekkel* teli „nagy világ” képezi, végpontját viszont a „kis világ” *akaratnélküliségének* abszolút *szabadsága* jelenti; s mindez összefüggésbe hozható azokkal a filozófiai koordinátákkal, melyeket bő száz esztendővel korábban Schopenhauer fektetett le.

Beckett későbbi regényei – noha a hatás gyengülni látszik – szintén tükrözik a schopenhaueri akaratfilozófiát. (Itt most a regények teljes analízise helyett csak az akaratra való utalásokat érintjük/érinthejtjük röviden.) A döntő különbséget a *Murphy*, valamint a *Trilógia* regényei (*Molloy*, *Malone meghal*, *A megnevezhetetlen*) között abban látjuk, hogy a *Trilógia* első darabjában Murphynek még *volt hová* kivonulnia, számára még létezett a „kis világ” akaratnélküliségének zónája. A későbbi regényhősöknek azonban már ez a kivonulási lehetőség is egyre kevésbé adatik meg. S mellesleg: a korábbi regényben a „volt hová” mellett még a „volt kinek” kivonulása is említést érdemel; s valóban, Murphy még dús izomzatú, bicepszekkel jócskán megpakolt szubjektumnak tűnik a későbbi *deszubjektivizált* szubjektumok (*Molloy*, *Moran*, *Malone*, főképp pedig a *Megnevezhetetlen*) hártványékony sziluettszele mellett.

E szereplők közül leginkább a *Molloy* című regény második részegységének főszereplője, Moran illeszthető bele a Schopenhauer által megrajzolt értelmezési séma kereteibe. A történet kezdetén Moran ügynöknek még szolid polgári egzisztenciája van: családosi ember, van kertes háza, szakácsa, bejárónője, méhese, ő maga pedig rendszeres templomba járó. Az általunk használt értelmezési rendszerben azt mondhatjuk, hogy Moran is fogoly, szokásoknak engedelmeskedik, *nem-szabad* lényként él abban a világban,

³¹ Samuel Beckett: *Murphy*. Id. kiad: 125. o. (Kiemelések tőlünk – Cs.D. és J.A.)

amit a zsidó a *Murphy*-ben *Quid pro quo*-ként aposztrofált... Saját állapotát egyébként ő maga is látja, ami kitűnik a következő megjegyzéséből is: „mi ügynökök néha dohogtunk egymás között, úgy tettünk, *mintha szabad emberek volnánk*.”³²

Moran története ebből a szempontból tekinthető olyan átalakulásnak, melyben a főszereplő fokozatosan – részben saját elhatározásából, részben a külső körülmények hatására – *háttérbe szorítja saját akaratát*, megszabadul tőle, éppúgy, ahogy leveti magáról azt az akaratot is, mely nem az ő, hanem az őt övező világ akarata. *Cselekvései* egyre kevésbé akart, szándékolt cselekvések – egyre inkább olyan *események*, melyek, úgymond, csak *megesnek, megtörténnék* vele. De ez itt már nem a gyengülés egyre fokozódó mértékű megnyilvánulása, hanem épp ellenkezőleg: immáron ennek az állapotnak az elérése az, ami erőt kíván. Passzívnak lenni akkor, amikor a kétségbeesés minden ellenálló akaratot megmozdít, amikor ennek eleget tenni lenne könnyebb, és megmaradni abban, ami van, bevárni azt, ami magától is eljön, s a folyamatokat átlátva „nem cselekedni”, hatalmas erőt igényel. Az igazi erő jele immár nem az, hogy az egyén milyen mértékben képes hozzáidomulni a polgári rendhez, hanem épp az, hogy milyen mértékben képes *függetleníteni* magát attól, milyen mértékben nem fecsérli az erejét a *hiábavaló* ellenállásra. A Molloy-ban ez így fogalmazódik meg: „Jó néhány napig, nem tudom, meddig, ott is maradtam azon a helyen, ahol a fiam elhagyott, élelmem maradékát eszegetve (amit szintén könnyen elvihetett volna), egy teremtett lelket sem láttam, *teljesen cselekvésképtelen* voltam, vagy ha úgy tetszik, végre *elég erős* voltam, hogy *ne cselekedjek*. Mert *nyugodt* voltam, tudtam, minden véget ér, vagy előlről kezdődik, mit sem számít, és az sem számít, hogyan, csak *várom* kell, ennyi az egész.”³³ S a „*várakozás*” motívumának felbukkanása – *nem* mint a cselekvés *ellentéte*, hanem éppenséggel mint *valódi* cselekvés – jelzi, hogy ezzel már Beckett egyik legjelentősebb művének, a „*Godot*” gondolatkörének holdudvarában tartózkodunk. Az egyetlen valódi cselekvés a belső cselekvés ebben a világban, annak kidobálása önmagunkból, ami a megváltoztathatatlan világhoz köt, a belső keserű nevetés azon, hogy épp attól kell megválni végül, ami minden cselekvés ösztönalapja, s ami a világnak metafizikai értelemben vett alapelve, vagyis az akarattól. S ha az akarattól megszabadultunk, akkor marad a várakozás arra, ami úgyszólván jön, ami mindig jön, s elkerülhetetlenül jön a maga útján.

Új elem, hogy a *többé-már-nem-akarás* momentuma Morant, a történetét jegyzőkönyvezni tervező „*írót*” sokkal kedvezőbb, a világot jobban értő és

³² Samuel Beckett: *Molloy. Malone meghal. A megnevezhetetlen*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006. 132. o. (Romhányi Török Gábor fordítása.) (Kiemelés tőlünk – Cs.D. és J.A.)

³³ Samuel Beckett: *Molloy*. Id. kiad: 225. o. (Kiemelések tőlünk – Cs.D. és J.A.)

átlátó színben tünteti fel, mint Morant az utazó ügynököt: „El akartam mondani, már-már kedvet éreztem hozzá, hogy elmondjak mindent, a pusztá gondolatra is öröm fogott el, hogy majd eljön a pillanat, amikor elmondhatom. De most már *nem akarom*. A pillanat eljött, a kedvem viszont elszállt.”³⁴ („Now the intention is dead, the moment is come and the desire is gone.”) De a fordított logika most is működik; Morant nem az teszi nagygyá, hogy most már inkább tudósítani, megörökíteni, megírni akar, sokkal inkább, mint cselekedni, hanem az, hogy immáron megörökíteni *sem akar*. Már arról is lemond, hogy *írni akarjon*. S a világból való kivonulás eme végső fázisát nagyszerűen adják vissza a regény vége felé megszólaló, szikár szenvedélytelenségükben is megrendítő erejű sorok: „Most mankóval járok. Gyorsabb lesz így. Szép idők jönnek. Majd meglátom. Eladtam, amit csak eladhattam. Komoly tartozásaim voltak. *Nem akarok többé ember lenni, meg sem próbálok*.”³⁵

III.

Végezetül, ejtsünk néhány szót Beckett *drámáiról*. Egyrészt tény és való, hogy az ír szerző drámái – műalkotások, minden egyes színdarab egy-egy önmagáért-való, önmagában teljes *esztétikai* univerzumot állít elénk; efelől nincs semmi kétség. Másrészt viszont feszültségforrás az, hogy a zárt esztétikumban feldereng a metafizikai. Kérdés: hogyan történik ez, a metafizikai hogyan színezi át az esztétikait, hogyan nyit rést rajta? E feszítő együttlét érdekességét az adja, hogy itt – a színművekben – ha nem is szembetűnő módon, de érzékelhetően, ellenfélként is összecsap egymással Schopenhauer és Beckett gondolatvilága. Mint ismeretes, Schopenhauer úgy véli, hogy az akaratot magát a dráma keretein belül nem lehet a maga közvetlenségében színre vinni, legfeljebb csak annak valamilyen tárgyiasult formáját. A szomorújáték – az ideák közvetítésén keresztül – pusztán csak a legmagasabb rendű objektivációs formája az akaratnak, *de nem maga az*. Schopenhauer ezt szó szerint így fejezi ki „A költészet csúcának, mind a hatás nagyságát, mind a teljesítmény nehézségét tekintve, a szomorújátékot kell tartanunk, s el is ismerik annak. Egész vizsgálódásunk szempontjából nagyon jelentős körülmény, nem is hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy ennek a legmagasabb rendű költői teljesítménynek a célja az élet rettentő oldalának ábrázolása, az, hogy a névtelen fájdalom, az emberiség jaja, a gonoszság diadala, a véletlen csúfoló hatalma s az igazak és ártatlanok menthetetlen bukása vonuljon el képekben előttünk: mert ebben jelentős intés rejlik a világ és a létezés milyenségét illetően. *Az akarat viszálya ez önmagával*, ez jelentkezik itt,

³⁴ Samuel Beckett: *Molloy*. Id. kiad: 220. o. (Kiemelés tőlünk – Cs.D. és J.A.)

³⁵ Samuel Beckett: *Molloy*. Id. kiad: 244. o. (Kiemelés tőlünk – Cs.D. és J.A.)

objektivitásának legmagasabb fokán, a legteljesebben kibontakozva, félelmetesen.”³⁶ Van viszont egy olyan művészeti ág, amely képes az akaratot a maga közvetlenségében megjeleníteni, s ez a zene.³⁷

Beckett viszont a maga drámáiban épp ezzel a schopenhaueri állásponttal dacol; ő a dráma keretein belül igenis *a maga közvetlenségében kívánja színre vinni az* értelem és cél nélküli *akaratot* – s mint látni fogjuk, éppenséggel mindenféle – akárha illuzórikus – kiút felmutatása *nélkül*. Ezzel a drámai kifejezőmód lehetőségeit ebben a vonatkozásban egy szintre helyezi a zene kifejezési lehetőségeivel. Részben erre vezethető vissza az, hogy növeli azoknak az elemeknek a jelentőségét, amelyek a drámát a zenéhez közelítik. Így nagyobb hangsúly helyeződik a szavaknak alázenélő mozgásnyelvre, amely sokkal inkább hat az érzékekre, mint az intellektusra, s maga az egész dráma úgy íródik, hogy eleve több együttjátszási lehetőséget hagy a színpadi rendezőnek és a nézőnek, mint a korabeli drámák. Vagyis Beckett határokat tördel és tüntet el ebben a vonatkozásban is.

Beckett leghíresebb drámái (a *Godot-ra várva* és *A játszma vége*) számos ponton jelenítik meg a schopenhaueri akarat-metafizika különböző aspektusait. Ilyen elem pl. a *létezés összezsugorodása az időben*; ezt fejezi ki a megvakult Pozzo dühkitörése:

„P: (*hirtelen előnti a düh*) Meddig akar még gyötörni az idővel, hogy ekkor így, akkor úgy! Örület! Mikor! Mikor! Hát nem elég önnek, hogy valamelyik nap történt, olyan napon, mint a többi, egy nap megnémult, egy nap megvakultam, egy nap megsüketülünk, egy nap megszületünk, egy nap meghalunk, *ugyanazon* a napon, *ugyanabban* a percben, ez nem elég önnek?

(*Nyugodtában*) *Az asszonyok a sír fölött szülnek*, lovagló ülésben, a nap egy percig csillog, aztán ismét az éjszaka következik. (*Megrántja a kötelet*)

Indulj!”³⁸

Az idő itt már nem az empirikus világ egyik legfontosabb szervezőelve, mint Kantnál, és nem is a történeti világ lételeme, mint Diltheynél vagy Heideggernél, hanem a létezés-folyamat *semmissé nyilvánításának* egyik legfőbb szerve. Beckett szerint az a természetes-tartalmi gazdagság, melyet

³⁶ Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Id. kiad: 339. o. (Kiemelés tőlünk – Cs.D. és J.A.)

³⁷ „A zene tehát korántsem hasonlít a többi művészethez abban, hogy szintén az ideák képmása lenne; hanem *képmása magának az akaratnak*, amelynek objektivitásai az ideák is:”. Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Id. kiad: 345. o.

³⁸ Samuel Beckett: *Godot-ra várva*. In. *Samuel Beckett összes drámái. Eleutheria*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006. 97.o. (Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása.) (Kiemelések tőlünk – Cs.D. és J.A.)

az idő segítségével tagolunk, rendezünk értelmes formákká, alapjában véve üres dilatáció, önáltatás, mert hiszen mindig is *ugyanaz* történik benne, épp ezért terjedelme akár egyetlen pontba is összevonható lenne. Az időt épp az *akarás* nyitja meg előttünk; nem azért „van” idő, mert a létre – vagy létbe – értelmet projiciálunk, ahogyan pl. Heidegger állítja, hanem épp fordítva; *azért* vetítünk ki értelmet a létre, *mert* akarunk, *mert* abban a hitben leledzünk, hogy akarati elhatározásunkból fakadó cselekvésünk új ok-soroknak a nyitánya lesz a létezésben, vagyis hogy valami *újat*, korábban sosem-voltat hozhatunk létre. S ebben az értelemben igaz a tétel megfordítása is; az idő uralma alól csakis akkor szabadulhatunk meg, ha *megszűnünk akarni*, ha *akaratonkívülivé* válunk. S igazán ebből a pontból visszpillantva látjuk be Murphy fenséges metafizikai víziójának valódi *értelmét*.

Schopenhauer főművéből tudjuk, hogy a magánvaló akarat számunkra a legközvetlenebb módon *saját, belülről megtapasztalt eleven testünkben* manifesztálódik. Mintha ezt jelenítenék meg Beckett regényeinek és drámáinak szereplői, akik csaknem kivétel nélkül súlyos testi defektusokban szenvednek; betegek, vakok, némák és süketek, végtagok nélkül létező borzalmas torzók. Az emberi test elszáradása, elfonnyadása, senyvedése – gondoljunk pl. Pozzo megvakulására és Lucky megnémulására vagy Hamm vakságára és bénaságára – értelmezhető úgy, hogy az ember e defektusokban, fogyatékokban élve voltaképpen saját akarata egy-egy darabjától szabadul meg – legalábbis részleges módon. Vagyis a test elfonnyadása, önfelszámolásának folyamata az akarat leépülésének szimbóluma.³⁹

A beckett drámák hasonlóképpen gazdag illusztrációi annak a schopenhaueri észrevételnek, hogy akarat *szünet* szüli, hogy az akaró ember elkerülhetetlenül szenvedni is fog, hogy a szenvedésnek maga az akarat a bábája; Beckett drámáiban is megjelenik az a két kulcsfogalom, mely központi szerepet tölt be a schopenhaueri filozófiában is: az *ínség* és az *unalom*. Az ember hiába teszi fel arra az életét, hogy megszabaduljon a szükségtől, a hiányérzettől, hisz aki akar, azért akar, mert valaminek híján van – a maga törekvésével, akarásával legfeljebb annyit ér el, hogy szenvedésformát cserél: az *ínség* unalomba csap át – kiváló illusztrációs faunáját képezik ennek korunk újjgazdagjai. A *Parerga* egyik szöveg helyén Schopenhauer így ír: „mert bizony csakugyan unalom és szükség az emberi élet két pólusa”; majd ehhez lábjegyzetben hozzátesszi: „A nomád élet, mely a civilizáció legalsó foka, újból megjelenik a legfelsőn, az általánossá lett turista-élet alakjában. Az elsőt a szükség, a másodikat az unalom hozta létre.”⁴⁰

³⁹ Minderről részletesen szól Yoshiki Tajiri kitűnő monográfiája: *Samuel Beckett and the Prosthetic Body. The Organs and Senses in Modernism*. Palgrave – Macmillan, New York, 2007.

⁴⁰ Arthur Schopenhauer: *Parerga és paralipomena*. Id. kiad: 412–413. o.

Aligha kell részletes leltárt készíteni arról, hogy a szenvedés, kiváltképp az akarat szülte szenvedés állandó szereplő Beckett drámáiban is. A szenvedés az egész világra általánosan jellemző állapot, már az új élet is a sírra ráakódva születik, a bába és a sírásó alakja eggyé mosódik, erre utalnak például Pozzo korábban idézett szavai, illetve Vladimir záró monológja: „Nehéz szülés, lovagló ülésben a sír fölött. Lent az üregben a sírásó álmodozva előszedi a fogókat. Jut időnk megöregedni. A levegőt betölti a jajgatásunk”.⁴¹ Pozzo és Vladimir mintha csak a schopenhaueri főmű II. kötetének egyik passzusát visszhangozná: „Az *akarat* a tudatlanság *éjszakájából* életre ébredve individuumként egy végtelen és határtalan világban találja magát, számtalan individuum között, akik mind törekednek, szenvednek, tévednek; s mintha nyomasztó álomból ébredne, *siet vissza* a tudatlanságba.”⁴² S a testek imént említett gyötrelmei az akarat által kiváltott szenvedés megannyi illusztrációi.

A szenvedés egyik módusza, az inség, azonban Beckett-nél gyakran komikus formában és komikus variációkban jelenik meg; a szereplők vagy nem kapják meg azt, amire vágnak, vagy megkapják, de silányabb kiadásban, vagy mihelyt megkapják, rögtön utána már más valamire vágnak. Jól illusztrálja ezt az alábbi két drámarészlet:

(1)

E: Éhes vagyok.

V: Akarsz egy sárgarépát?

E: Más nincs?

V: Fehérrépám is van.

E: Adj egy sárgarépát.

(Vladimir a zsebeibe túr, kivesz egy fehérrépát, s odaadja Estragonnak.)

Köszönöm. *(Beleharap. Siránkozó hangon)* Ez fehérrépa!”

S ugyanennek repríze:

(2)

V: Akarsz egy retket?

E: Más nincs?

V: Van retek és van fehérrépa.

E: Sárgarépa nincs?

V: Nincs. Különben is túlzás, hogy mindig sárgarépát akarsz.

E: Akkor adj egy retket!

⁴¹ Samuel Beckett: *Godot-ra várva*. Id. kiad: 98. o.

⁴² Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Gesamtausgabe*. Digitale Bibliothek. II. kötet, 46. fejezet. 2205. o. (Kiemelések tőlünk – Cs.D. és J.A.)

(Vladimir a zsebében kotorász, csak fehérrépát talál, végül kihúz egy retket, s odaadja Estragonnak, aki megvizsgálja, szagolgatja)

Fekete!

V: De retket.

E: Tudhatnád, hogy csak a piros retket szeretem.”⁴³

Ez a két részlet megint értelmezhető a schopenhaueri filozófia színre vitelének két alvariációjaként: „Az élet folytatólagos becsapásnak veendő, a kis dolgokban éppúgy, mint a nagyobbakban. Ha ígér valamit, akkor nem tartja be, vagy csak azért, hogy megmutassa, mily csekély értékű volt is a kívánt dolog. Így hol a remény, hol a remélt dolog csap be bennünket. Ha ad valamit, azért teszi, hogy elvegyük. A távolság varázsa valósággal a paradicsomot mutatja, mely optikai csalódásként foszlik semmivé, ha hagyjuk, hogy elbolondítson. Ennek megfelelően a boldogság folyvást a jövőben rejlik, vagy pedig a múltban, a jelen pedig apró sötét felhőcskéhez lehet hasonlítani, amit a szél fúj a napsütötte tisztásra; előtte és mögötte minden világos, mindig csak ő maga vet árnyékot. Ezért a jelen sohasem kielégítő; a jövő azonban bizonytalan, a múlt pedig visszahozhatatlan.”⁴⁴

Ami pedig a szenvedés másik válfaját, az *unalmat* illeti, ennek megjelenítésére is bőven találunk példát Beckett-nél. Vladimir és Estragon mindent megtesz azért, hogy elúzza a tétlen várakozás nyomán előálló unalmat; egyikük épp ezért kezdeményez beszélgetést a Bibliáról:

V: Igen, igen, tudom, a latrokról beszéltem. Emlékszel?

E: Nem.

V: Akarod, hogy elmondjam?

E: Nem.

V: *Gyorsabban múlik az idő. (Szünet)* Azt a két tolvajt a Megváltóval együtt feszítették keresztre.

E: Kicsodával?

V: A Megváltóval, két tolvajt. Azt beszélik, hogy az egyik megmenekült, a másik viszont ... (*keresi a megmenekült ellentétét*) elkárhozott.

E: Mitől menekült meg?

V: A pokoltól.

E: No, én megyek. (*Nem mozdul*)

V: És mégis ... (*szünet*) Hogy lehet az ... Remélem, *nem untatlak!*

E: Nem figyelek oda.”⁴⁵

⁴³ Samuel Beckett: *Godot-ra várva*. Id. kiad: 18–19. és 72. o.

⁴⁴ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. II. kötet. Id. kiad: 2206. o.

⁴⁵ Samuel Beckett: *Godot-ra várva*. Id. kiad: 10–11. o. (Kiemelések tőlünk – Cs.D. és J.A.)

Beckett a *minimális dráma* eszközeivel mesterien mutatja be azt, hogy a későkapitalizmus kábítóan gazdag tárgy- és történevilága – funkcióját tekintve – voltaképpen *unalomúzó*, olykor valóságos kárptként szolgál arra, hogy elfedje a sokszorosan kidúcolt eseményzuhatag mögötti tátongó, őrzítő unalmat. Ennek – a Pozzo-Lucky-*sztori* első felvonása után – Vladimir, nem minden cinizmus nélkül, hangot is ad, amennyiben az egész történevsort nyereségmentes könyveléssel el:

- V: „Gyorsabban múlt az idő.
E: Nélküle is elmúlt volna.
V: Igaz, csak hogy lassabban.”⁴⁶

Végezetül pedig: puszító, eróziós erőként itt is megjelenik a korábról már jól ismert *szokás*, mely elegendő erővel rendelkezik ahhoz, hogy még a rendkívülit, a szórakoztatót is unalmassá tegye. Jó példa erre *A játszma vége* egyik részlete:

- H: Vigyél az ablak alá. (*Clov elindul a karosszék felé.*)
A fényt szeretném érezni az arcomon. (*Clov megtolja a karosszékét*)
Emlékszel, hogy eleinte, mikor sétálni vittél, milyen rosszul csináltad?
Túl magasan fogtad meg a széket. Minden lépésnél félttem, hogy felborítasz. (*Mekegő nevetéssel*) Hajajj, milyen jól mulattunk kettesben, milyen remekül! (*Gyászosan*) Aztán megszoktuk.”⁴⁷

S a drámák kapcsán újból felmerül az a kérdés, amely mind Schopenhauert, mind Beckettet egész életén keresztül foglalkoztatta. Lehetséges-e – s ha igen, miképpen – felszabadulni az akarat uralma alól, kitörni abból a világból, amelyben már nem csupán munkál, nem csupán hajtóerő az akarat, hanem amelyen már egyenesen megkérgesült az akarat? Mint ismeretes, Schopenhauer – ideiglenes panaceaként – a művészetben látta a kitörés lehetőségét. Azt a területet, amely adhat még valami reményt, valami nem kiszámíthatót, olyan élményt, amely túllendít a hétköznapi szokvány és egyre szárazabb zörgő világán.

Ami meg a megoldást, az akarattól való megszabadulás lehetőségét és útját illeti, a német gondolkodó és Beckett között eltelt száz esztendő e területen is érezteti a hatását. Beckett eljut odáig, hogy idővel túllép a schopenhaueri megoldáson is (nem az alapképleten, hanem a Schopenhauer által vázolt megoldáson), s igaz, hogy leheletfinoman, olykor csak jelzésszerű utalásokkal, de ő már felmutatja azt is, hogy saját korában már a vég előli

⁴⁶ Samuel Beckett: *Godot-ra várva*. Id. kiad: 52. o.

⁴⁷ Samuel Beckett: *A játszma vége*. In. *Samuel Beckett összes drámái*. Id. kiad: 138. o. (Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása.)

menekülés eszköztára is kimerült, a művészet megváltó szerepe is semmivé lett. Hogyan jelenik meg ez a drámai eszközökben?

Egy példa erre. *A játszma vége* c. dráma legelején, amikor Beckett a helyszínt mutatja be, azt a rendezői utasítást olvashatjuk, hogy a szobában, a falon egy festmény függ, de sajátos, meghökkenítő pozícióban: *a fal felé fordítva*, közönségnek ezt a látványt nyújtva. Vagyis a világnak még jelenlévő, adott esetben akár észrevehető része a művészet, amely azonban hiába ábrázol bármit is, olyan helyzetbe került, hogy már nem szól, nem szólhat az előtte megállóhoz. A művészet lehetőségei kimerültek, nincsenek kivezető képei, a művészetet is keretbe fogták, „szokványosították”, amit mutat, az valójában nem több, mint a keretbe foglalt üres vászon. A darab záró részében egy újabb szerzői utasítás a következőket mondja: „*Clov észreveszi a festményt, leakasztja, a földre teszi*, most is a falnak fordítva, *s helyébe akasztja az ébresztőórát.*”⁴⁸ Vagyis Clov észleli a művészet jelenlétét, a festményt a falon, de már azt is tudja, hogy ez a jelenlét is egy hiábavaló jelenlét. Annyira hiábavaló, hogy a cserével, az ébresztőóra és a festmény helycseréjével nem történik semmi, minden mindennel kicserélhető. S van ebben persze megint némi irónia és paródia is, hiszen a festmény korábban mondhatni a maga ébresztőóra-szerepében is ugyanolyan funkciótlan és hatástalan volt már, mint amilyen funkciótlan és hatástalan a helyére kerülő hétköznapi ébresztőóra akkor, amikor nem kibillent az Idő rabságából, nem felébreszt, hanem a maga monotoníájával egyenesen beleilleszt ebbe a rabságba. Aszimbolikusan kifejezve: ebben a világban a művészet mint *korrektívum* sem jöhet már szóba.

Egy másik ideiglenes kitérési lehetőség a szokványvilágból az *alvás*, az *alvásba való átsiklás* lehetne. S valóban, Gogóban megvan az az istenáldotta képesség, hogy képes *elaludni* a lehető legváratlanabb helyzetben is, ily módon – persze itt is némi parodisztikus éllel – mintegy alvással szabadul meg a világ nyűgeitől. *S amikor alszik, akkor időlegesen szünetel a cselekvő akarat is*, arra legalábbis nem képes, hogy a torzító értelem szolgálatába álljon. Didi azonban nem hagyja, hogy Gogó tartósan elmerüljön ebben az állapotban:

E: „Hallgassunk egy kicsit. Jó?”

V: (*erőtlenül*) Nem bánom. *Estragon a földre ül. Vladimir izgatottan jár fel és alá a Színpadon, időnként a látóhatárt kémleli. Estragont elnyomja az álm.*

(*Megáll Estragon előtt*) Gogó ... (*Csend*) Gogó ... (*Csend*) GOGO!

E: (*hirtelen felriad; ráeszmél helyzete borzalmasságára*) Aludtam. (*Szemrehányón*) Miért nem hagysz soha aludni?”

V: Nagyon egyedül éreztem magam.”⁴⁹

⁴⁸ Samuel Beckett: *A játszma vége*. Id. kiad: 143. o.

⁴⁹ Samuel Beckett: *Godot-ra várva*. Id. kiad: 14. o.

S mondanunk sem kell, hogy a háttérben itt is Schopenhauer gondolatvilága munkál. A német filozófus a főmű II. kötetének egyik szöveghelyén ezt írja: „Bármit is mondjanak, a boldog ember legboldogabb pillanata az elalvás, míg a boldogtalan legboldogtalanabb pillanata az ébredés.”⁵⁰ Tudomásunk van másrészt arról is, hogy Beckett még a 30-as években gondosan lemásolta egy német újság tudósítását, mely arról szólt, hogy egy Chicagóban élő fiatalasszony krónikus alvás betegségében szenvedett, amiből nem tudták kigyógyítani. Ugyanakkor Beckett nem értett egyet azzal, hogy cikk írója mindezt szomorú ténynek minősítette; a tudósítás címét is áthúzta, és ezt írta föléje: „Glücklichster Mensch der Welt.”⁵¹

De még Gogon is túltesz Lucky, aki már valósággal művészi szinten képes gyakorolni az alvás enyhét adó, az akaratot leejtő, ellehetetetlenítő tudományát. „Ha elesik, mindjárt elalszik.” – mondja róla Pozzó. Lucky még azt a képességét is kifejleszti, hogy állva tudjon aludni; a drámában egy szerzői utasításban ezt olvashatjuk: „(*Lucky lassan összegörnyed, de amikor a bőrönd a földhöz ér, hirtelen kiegyenesedik, majd ismét görnyedni kezd. Ugyanaz az ütem, mint az állva alvóké.*)”⁵²

Hasonló megközelítésnek vagyunk tanúi *A játszma vége* című darabban is. Hamm már a kezdet kezdetén sem a cselekvéshez készül, hanem a lefekvéshez. De már ez is egyre nehezebb altató nélkül, ennek híján pedig szinte lehetetlen. Álmatlansággal, akarásokkal küszködik, emiatt szenved. S aztán, hogy másnak se legyen jobb, mint neki, felkelti alvó apját, Nagg-et, aki így panaszkodik: „Aludtam, mint egy király, és te felébresztettél, hogy téged hallgassalak.” Ugyanakkor az egymás ébrentartásának és akaró, ezzel együtt azonban szenvedő létre való készítésének körjátéka fordítva is érvényes: amikor Hamm merül álomba, akkor Hamm-et meg szülei, Nagg és Nell rángatják ki onnan:

H: (*unottan*) „Hallgassanak már, hallgassanak el, nem hagynak aludni. (*Szünet*) Beszéljenek halkabban. (*Szünet*) Ha álmodom, talán még szeretkezem is. Az erdőbe megyek. Látom... az eget, a földet. Futok, mert üldöznek. Elmenekülök. (*Szünet*) Természet! (*Szünet*) Valami csöpög a fejemben. (*Szünet*) Egy szív, egy szív van a fejemben. (*Szünet*).”⁵³

Ha az alvás végül is nem biztosít tartós kiutat a világból, hiszen ebből az állapotból folyton ki-kizökkenünk, vagy azért, mert mások zökkenenek ki

⁵⁰ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. II. kötet. Id. kiad: 2216. o.

⁵¹ A cikk megtalálható a Reading University Library kéziratárában.

⁵² Samuel Beckett: *Godot-ra várva*. Id. kiad: 23. és 25. o.

⁵³ Samuel Beckett: *A játszma vége*. Id. kiad: 135. és 114. o.

belőle, vagy pedig azért, mert testünk nem képes folyamatosan megmaradni, ott lenni ebben az állapotban, akkor megoldásként marad az „örök alvás”, marad a *halál* mint lehetőség. S ez a megoldás annál is inkább kézenfekvőnek tűnik, mivel a halál ellentétét, az életet – Schopenhauerhez hasonlóan – Beckett is pusztán csak ledolgozandó feladatnak, lemorzsolandó Időnek, *penzumnak* tekinti; aki ledolgozta – „megszenvetted” – a magáét, az mehet.

Beckett azonban arra mutat rá, hogy a távozás sem olyan könnyű. Először is – akárcsak Schopenhauer – ő sem tartja az öngyilkosságot valódi megoldásnak, legfeljebb kevesebb metafizikai körítést ad ehhez. Itt keresendő az oka annak, hogy Vladimir és Estragon tragikomikus kísérletei, melyek arra irányulnak, hogy felkössék magukat az előttük álló fára, rendre kudarcot vallanak. A fő célban azonban azonosak; a fő dolog nem *az élet megszüntetése*, hanem *az akaraté*. S ezen a ponton jön egy olyan „csavar”, amellyel Beckett még mesterén, Schopenhauerén is túltesz, mégpedig műfaji szempontból. A német filozófus ugyanis a szomorújáték legvégső célját és értelmét abban látta, hogy az azt ábrázolja, a tragikus hősökben miképpen szűnik meg az életre irányuló akarat. S aztán *ennek következtében* hogyan részesülnek a halál megváltó kegyében. Így ír: „Ekképpen látjuk a szomorújátékban végül, ahogy a legnemesebbek hosszas harc és szenvedés után a célokról, melyeket addig oly hévvel követtek, evvel együtt az élet minden élvezetéről is mindörökre lemondanak, vagy mindezt örömmel és a maguk elhatározásából feladják: (...) meghalnak mind, fájdalomban tisztulva, miután tehát az élni akarás már kihalt belőlük”.⁵⁴ Vagyis az egész folyamat Schopenhauer szerint egy, a maga nemében logikus és következetes koreográfia szerint megy végbe.

Ha Beckett is ezt a koreográfiát követte volna – tehát mondjuk Vladimir, Estragon vagy Hamm halálával zárta volna le valamelyik színdarabját –, akkor jóvátehetetlen dramaturgiai hibát követett volna el; e szereplők ugyanis szubjektíve talán szeretnének meghalni, lényegüket azonban épp az teszi ki, hogy ebben a világban *már meghalni sem tudnak, már meghalni sem lehet heroikusan, idő előtt*. Egy Vladimir vagy egy Clove-szerű figura halála egyszerre lenne komikus, banális és semmitmondó, ugyanabba a csavarmenetbe illeszkedő, amiben pörög az élet maga is. S Beckett épp abban lép túl Schopenhauer tragédia-felfogásán, hogy *szerinte már nem lehet kiút, megoldás a halál*. Az ő tragédia (vagy tragikomédia) hősei éppen ezért menthetetlenül *ugyanarra* vannak ítélve, örökkön-örökké, nincs semmiféle időelőtti kilépés a világból.

S mindez Beckett műveiben, abban, ahogy ezt színre viszi, az európai kultúréthosz valóságos arcul csapásával megy végbe. Amikor Vladimir és Estragon kifejezi egyetértését azzal kapcsolatban, hogy másnap majd „újból vissza kell

⁵⁴ Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Id. kiad: 340. o.

jönniük, hogy Godot-ra várjanak”,⁵⁵ vagyis másnap ugyanúgy a tétlen értelmetlenségnek adják át magukat, mint annak előtte, akkor voltaképpen kifordított parafrázisát nyújtják az eredeti szókreatív munkaprogramnak – mely később egyszersmind az európai létmód munkaprogramjává vált. Ez pedig így hangzik: igaz, hogy mostani beszélgetésünkkel nem sikerült zöldre vergődnünk azt illetően, hogy mi is valójában a „bátorság”, a „jámborság”, a „mértékletesség” stb.; azonban, ha holnap fölkelünk és újból összegyűlünk, akkor ismét nekigyürkőzünk, hogy kiderítsük, mit értünk e fogalmakon.

Vladimir és Estragon számára tehát *nem a vég* jelenti a döntő csapást, hanem éppenséggel a *vég-nélküliség*, vagyis az, hogy a 'ma', a 'most' örökkön-örökké folytatódni fog, a megszűnés, a kilépés minden reménye nélkül. Vagyis Beckett felfogásában az ember – ellentétben Schopenhauer nézetével, aki mégiscsak nyitva hagyja a művészet és az aszketikus etika aranykapuit – mindörökre és megmásíthatatlanul *akaratra ítéltetett*, így kell léteznie, az élet lényegével kapcsolatban még halálával sem másíthat meg semmit, legfeljebb a halál, a vég is a szokvány menet része lesz.

Ezt jelenítik meg *A játszma vége* főszereplői, Hamm és Clove is. Ők nemcsak azzal vannak tisztában, hogy *játszanak*, hanem azzal is, hogy már eddig is végtelenül sokszor *játszottak*, és hogy ez után is végtelenül sokszor *játszani fognak*; a játszma vége pedig egy olyan vég eljátszása, ami soha nem következik be. Hamm a dráma végén így beszél: „Egy régen elvesztett játszma vége, vége a vesztesnek.”⁵⁶ („Old endgame lost of old, play and lose and have done with losing.”) Mit foglalhat magában ez a rejtélyesnek tűnő mondat? Voltaképpen két olyan állítást, melyek egymásnak szintén ellentmondanak. A mondat első fele azt sugallja, hogy egy olyan játszma *végéről* van szó, melyet korábban esetleg már többször lejátszottak (innen a „rég” jelző), s amelynek kimenetele eleve a vereség volt („elvesztett” játszma). A mondat másik fele viszont azt mondja, hogy „vége a vesztesnek”; azonban ez a világért sem azt akarja jelenteni, hogy ezután „majd” a győzelem következik, hanem éppenséggel a *vég-nélküliséget* hangsúlyozza: a „vesztés” azt jelenti, hogy a játszma *véget ért*: a „vége a vesztesnek” pedig azt, hogy a játszma – az eleve, régtől fogva elvesztett játszma – *végeérhetetlen*.

Ismeretes, hogy a sakkban – mert hiszen *A játszma vége* cím leginkább erre utal – vannak olyan végjátékok, amelyeket nem lehet megnyerni; vagyis nem érhetnek olyan véget, melyben az egyik fél mattot kap. S az is világos, hogy egy ilyen végjátékban, amelyet nem lehet megnyerni, viszont lehet folytatni a végtelenségig, *ugyanannak* a helyzetnek kell előállnia *újból és újból*. Nos, ilyen végeérhetetlen játszma részese Hamm és Clove is, s ezzel ők

⁵⁵ Samuel Beckett: *Godot-ra várva*. Id. kiad: 101. o.

⁵⁶ Samuel Beckett: *A játszma vége*. Id. kiad: 150. o.

éppúgy maradéktalanul azonosulnak, ahogy Vladimir és Estragon a rájuk kiosztott szereppel.

Beckett végkonklúziója tehát súlyos; még súlyosabb, mint Schopenhauer végkövetkeztetése. Az akarat olyan megszüntethetetlen teher, mely az életet egyrészt üressé és értelem nélkülivé teszi, másrészt viszont végérvényesen meg is tartja abban. *Akaratra vagyunk ítélve* – de nem azért, mert tehetnénk akár másképp is, hanem épp azért, mert már nem tehetünk másként. Vagyis létezőként vagyunk *az*, vagyunk eleve akaró lények, holott ez – legfeljebb – megérdemelt büntetésként járna ki nekünk. S ez az igazi és végső ontológiai teher: *az akaratra ítéltetés terhe*.