

KOLOZSI ORSOLYA

A megismerés tragikomédiája

SAMUEL BECKETT: WATT



„Azért az életműért, mely a regény- és drámairodalomban új formákat honosított meg, s az emberi nyomorúság ábrázolásán keresztül az ember felemelkedését kívánja szolgálni.” – ezzel, a szöveg univerzum kérdéseit leegyszerűsítő, a talán valamelyest félre is értő indoklással ítelték Samuel Beckettnek az Irodalmi Nobel-díjat 1969-ben. A díj és a *Godot-ra várva* hatalmas sikere a világirodalmi kánon centrumába helyezte a teljes oeuvre-t, a nagyközönség számára is legitimálva és elfogadottá téve azt. Beckett szűkebben vett irodalmi hatása nem kevésbé jelentős: prózája a francia nouveau roman alkotói számára kulcsfontosságú, drámai alkotásait pedig azok sajátos beszédmódja, dramaturgiája miatt az abszurd dráma kiindulópontjaként, előzményeként tartják számon. Hogy nincs ez másként hazánkban sem, azt mi sem jelzi jobban, mint hogy a szerző életműve a középiskolai irodalomtatásba is bekerült, tankönyvtől függően hosszabb-rövidebb terjedelemben. Mindemellett nyilvánvaló, hogy hazánkban Beckett drámaíróként, és elsősorban a *Godot* szerzőjeként ismert. Míg színpadi munkáiról viszonylag nagy mennyiségű kritika, tanulmány olvasható, addig prózájáról, verseiről meglehetősen kevés szó esik, annak ellenére, hogy a szerző önmagát sokkal inkább tartja regényírónak, mint drámaírónak, hiszen mint ahogy több interjúban kifejti, a regényt formailag alkalmasabbnak találja mondani- valója kifejezésére. Bár a trilógia (*Molloy*, *Malone meghal*, *A megnevezhetetlen*) regényei, a *Mercier és Camier*, esetleg az *Előre vaknyugatnak* szövegei ismertnek mondhatók, a Tandori Dezső által fordított *Murphy* és a Romhányi Török Gábor jóvoltából néhány éve magyarul is olvasható *Meglehetősen jó nőkről álmodom* című szövegek még az irodalmi közegben otthonosan mozgó olvasó számára is jórészt ismeretlenek, észrevétlenek maradtak. A *Murphy* második magyar kiadásának előszavában Tandori ezt a következőképpen fogalmazza meg: „...nem kapta fel a prédaleső publicisztika, ezért nem lett sznobok csemegéje. Ezért maradt meg számunkra mindmáig fölfedezendőnek (...) a XXI. században is üdítő remekműnek...”.

A Beckett-prózáat övező hazai – a kritikák, tanulmányok hiányában egyértelműen tetten érhető – érdektelenség lehetett az egyik oka annak, hogy a szerző harmadik, egyben az utolsó angol nyelven írt regénye, a *Watt* csak tavaly, megírása után több mint hatvan évvel jelent meg magyarul. A szöveg a Palatinus Kiadó Nobel-Díjasok Könyvtára című sorozatának legelső darabjaként látott napvilágot, Dragomán György fordításában. A kései fordítás azonban nem csak a magyarországi befogadás sajátságának köszönhető. A *Watt* ugyanis meglehetősen furcsa, nehezen besorolható vagy osztályozható szöveg, melyet igencsak nehéz az irodalomtörténet-írásban gyakran használt, megkérdőjelezhető érvényességű, de kétségkívül hasznos címkékkal ellátni. Cselekménye, narratívája alig van, ki-

emelkedő jelentőségű esemény nem történik a regényben. A címszereplő, Watt szinte a semmiből bukkan elő, korábbi életéről semmi nem tudható. Egy csöndes éjszakán Mr. Knott házába kerül, ahol kezdetben a földszinten, majd, mintegy „előléptetesként” az emeleten teljesít szolgálatot. Mindeközben Mr. Knotról és a ház működéséről semmi bizonyos tudást nem szerez. Egy napon, ugyanolyan váratlanul és indokolatlanul, mint ahogyan érkezett, elhagyja a házat. A vasútállomásra egy intézménybe jut, amely nagy valószínűséggel egy elmeegógyintézet, hogy itt mesélje el történetét Sam nevű barátjának. Sam lesz az, aki a történet nagy részét közvetíti majd, ezzel az áttétellel és újrameséléssel is tovább bizonytalanítja a narrációt. A cselekménytelenség mellett nehezen befogadhatóvá teszi a szöveget az a nyelvi monotonia, mely az ismétléseknek, a variációk és kombinációk túlhajtásának, nehézkes taglalásának köszönhető. A fordítás nehézségei is ezekhez a jellemzőkhöz köthetők. A szöveg ugyanakkor nem csupán fordítóját állítja igen nagy kihívás elé, de befogadjának dolgát sem könnyíti meg, hiszen a *Watt* olvasása maximális kitartást és elszántságot követel. Valószínűleg épp ez az oka annak, hogy a kötet, megírását követően sokáig nem talált kiadóra. A regénnyel megismétlődött a *Murphy* kiadásának története (az 1935-ben írt regényt ugyanis csak a negyvenkettedik elutasítás után, 1938-ban jelenteti meg egy kiadó, de a kiadást teljes érdektelenség övezi) hiszen a *Wattot* Beckett nagyrészt 1942 és 1943 között írja Rousillon-ban, ahová a Gestapo elől menekül, de kiadóra csak 1953-ban talál, már a trilógia első két darabjának megjelenése után és a *Godot* sikertörténetének elején. A szöveget a kiadók arra hivatkozva utasítják el, hogy közvetlenül a világháború után az ilyesféle nyomasztó, nehezen érthető és elkeserítő kilátástalanságot sugalló regény nem eladható. A későbbi sikerek visszamenőleg természetesen más összefüggésbe helyezik majd Beckett 1950-es évek előtti keletkezett írásait.

„Egzisztencialista hullámvasút? Modernista tragikomédia? Regénybe oltott filozofikus regényelmélet?” – jól érzékeltetve bizonytalanságát, a fülszöveg kérdések formájában próbálja meghatározni a regényt. Tudatában vállalkozása reménytelenségének, a tanácstalanságon túl mégis rámutat az interpretációs lehetőségek sokféleségére, a lehetséges értelmezések tágasságára. Hiszen a regény a felsoroltak közül egyik sem és mégis mindegyik, sőt a kérdések, a felmerülő meghatározások száma tovább szaporítható.

A szöveg valóban modernista, hiszen a saját korában radikálisan újnak számító poétikai eljárásokat valósít meg, melyek majd csak a hatvanas-hetvenes évek prózájában válnak „bevett eljárásokká” (talán nem tekinthető véletlennek az sem, hogy Beckett a huszadik századi próza két legjelentősebb alkotójával, illetve műveikkel kapcsolatban állt: Proustról 1931-ben tanulmányt jelentetett meg; Joyce-szal pedig baráti viszonyt ápolt). A szöveg egy igen speciális elbeszélői eljárást működtet. Watt történetét nem magától a címszereplőtől halljuk, hanem barátjától, Samtól. Sam elbeszélése mögött azonban végig érezhető egy auktoriális jellegű hang, világosan kivehető egy hagyományosabb, omnipotens elbeszélő, aki tárgyilagosan, mindentudással felruházva rögzíti az eseményeket, még Sam elbeszélésének problematikusságát is. Sam gyakorta utal arra, hogy Watt a történetéről meglehetősen kaotikusan, a linearitást felborítva, a sorrendiséget mellőzve számolt be neki, helyzetét tovább nehezítve azzal, hogy egy idő után nyelvi kompetenciáját is elveszítve, a legkülönfélébb, nehezen érthető, bár valamiféle logikus rendet mindvégig követő rendszerekben beszélt: „*Watt nem sok figyelmet fordított a köznapi értelemben vett nyelvtanra, szintaxisra, kiejtésre, tagolásra, és az igazat megvallva, igen valószínű,*

hogya a helyesírásra se.” Vagy: „Watt úgy beszélt, mint aki tollba mond valamilyen szöveget, vagy papagáj módjára felmond egy sokszor ismételt ismerős szöveget. E zabolátlan mormolásból tökéletlen hallásom és értelmem miatt sok minden elveszett, és a heves szél is sok mindent elragadott, és ezek a szavak örökre elvesztek.” Nem elég tehát, hogy Watt nem képes történetét a hagyományos értelemben vett történeté szervezni és ennek megfelelően elmesélni, de az utalásokból kiderül az is, hogy a személy, akire a rekonstrukció, az értelemadás, a kerek, jól formált történeté való összeállítás feladata hárulna, szintén nincs teljes perceptív és kognitív képességeinek birtokában. A szöveg többször és hangsúlyosan utal az elbeszélés problematikusságára, az elbeszélés valósághoz való viszonyának kérdésségére, hiteltelenségére: „...egy olyan embernek, mint Watt, nehéz úgy elmondani egy olyan történetet, mint Watt története, hogy egyes dolgokat ne hagyyna ki, és ne iktatna be másokat. És ez bizony nem jelenti, hogy én nem hagytam volna ki néhány olyasmit, amit Watt elmondott nekem, és ne iktattam volna be olyasmiket, amiket Watt sosem mondott el nekem, bár végig igen figyelmesen igyekeztem jegyzetelni a kis noteszembem.” Az elbeszélés hitelességének elbizonytalanításán túl a regény a szövegtestből formailag is kitűnő lábjegyzeteivel tovább távolítja a referencialitást, a mimetikusságot és tudatosítja, hogy amit az olvasó a kezében tart, az nem a valóság leképezése, hanem fikció. Az egyik ilyen lábjegyzet: „A haemophilia, akárcsak a prosztata-daganat, kizárólag férfiakat sújtó betegség. De nem ebben a könyvben.” A valóságtól való távolítást, a szöveget valóban szöveggként, textúraként kezelő olvasásmódot egyéb elidegenítő, kizökkenítő eljárások is segítik. A regény formailag is meglehetősen furcsa, hiszen a hagyományos szövegtestbe a lábjegyzetekeken túl minduntalan kérdőjelek, kötőjelek, különböző oda nem illő tipográfiai jelek, valamint kevés értelmet sugalló versikék, rigmusok, dalok vagy akár táblázatok is beékelődnek. A szöveg tehát radikálisan tudatosítja szöveg-voltát és elutasít mindenféle kísérletet, mely a mimetikus elv szerinti értelmezést követné. Ezzel szoros összefüggésben rámutat a nyelv kifejezőképességének korlátaira is. Hangsúlyozza annak inkompetenciáját, használhatatlanságát. Beckett nyelvhez való viszonyát ugyanis teljes bizalmatlanság jellemzi, de más eszköz híján mégis kénytelen igénybe venni. Ezt a paradox viszonyulást, és az ebből való kilépés lehetetlenségét jól példázza a szerző egyik 1949-ből való elhíresült mondata, mely szerint az írás nem más, mint „annak kifejezése, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, plusz a kifejezés feltétlen kötelessége.”

Ez a hozzáállás azonban nem csak nyelvhez való viszonyára jellemző. Az emberi létezés fő kérdéseit is épp ezzel a radikális szkepticizmussal közelíti meg. Helyenként abszurd, máshol maróan gúnyos stílusban az ember létezéssel kapcsolatos illúzióit kívánja leleplezni. Regényeinek véglényei sem önmaguk kifejezésére és megértésére, sem a világ interpretációjára, sem emberi kapcsolatok kialakítására nem képesek, életüket céltalannak, megszületésüket értelmetlennek látják, s ennek megfelelően cselekedeteiket néhány apró elemre redukálják, a világhoz való viszonyuk vágynak nélküli, életük eseménytelen és sivár. Történeteik mégsem válhatnak tragikussá, hanem a fülszöveg által felvetett kérdéseknél maradva, a tragikomédia jelző lehet a legérvényesebb, s nem csak a *Watt*, hanem szinte valamennyi Beckett-mű esetében. A *Watt*ot megelőző regényekben mindenképp hangsúlyos elem, de még drámái és talán a trilógia darabjai sem nélkülözik ezt a sajátos, a komikum és a tragikum sajátos összekapcsolásából származó minőséget. Beckett csetlő-

botló figurái méretes kalapokban, kinőtt vagy éppenséggel túlságosan nagy cipőkben, szárnalmasan, de egyben megmosolyogtató módon járják be általában sehová sem tartó útjukat, kóborlásait. Még a létezés legszélén vegetáló, abszolút emberi ronccsá vált figurái (mint például a trilógia hősei, közülük is elsősorban a Megnevezhetetlen) sem válhatnak teljesen tragikus hősökké, hiszen ábrázolásuk nélkülöz mindenféle pátoszt, nem teszi fenégséggé a személyes tragédiákat vagy az elbukást, inkább annak nevetségességét, kisszerűségét, hétköznapiságát érzékelteti. Ahogyan a *Játszma vége* egyik szereplője, Nell összefoglalja: „Semmi sem olyan mulatságos, mint a nyomorúság, elismerem (...) ... nincs komikusabb dolog a földön.” Beckettet valójában a bukás, a kudarc, a leromlás történetei érdeklik, de ezeket nem tragikusan mutatja be, hiszen ezek a történetek nem különlegesek, nem egyediek: „hősei” nem tetteik miatt buknak el, csódjuk magából a létből fakad. A történetek szereplői legszorosabban talán a burleszk-hagyomány figuráihoz köthetők. A szerző egyébként is rendkívüli figyelemmel fordul a korai filmezés ezen hagyományához, *Film* című forgatókönyvét például Buster Keaton főszereplésével viszi vászonra. Ezek a bumfordi, esetlen, szánni- és egyszerre nevetnivaló szereplők, mint Murphy, Watt, Molloy vagy Malone valójában kereső szubjektumok. Olyan keresők, akik semmit sem találnak, útjuk kilátástalan és céltalan. A burleszk hagyományán túl ezért védhető egy olyan olvasat, mely ezeket a regényeket, és így a *Wattot* is, a pikareszk-regény hagyományának paródiájaként interpretálja. A kalandokat és fordulatokat egyre inkább nélkülöző regények az utaztató regények redukált, módosított változatát képviselik, teljesen inkompetens és céltalan picarók szerepeltetésével, a „kereső”-legendák, a Quest-ek értelmét, lehetőségeit kérdőjelezve meg. Természetesen túlságos leegyszerűsítés volna csak paródiaként felfogni a szöveget, a szövegeket, hiszen egy műfaji hagyomány esetleges kigúnyolásánál jóval nagyobb tétje van ezeknek az írásoknak. A *Watt* fülszövegének „egzisztencialista” és „filozófikus” kifejezései éppen az egyik ilyen fontos kérdéskörhöz, a Beckett-regények filozófiai vonatkozásaihoz vezethetnek át. Beckett legfontosabb írásai egyidősek Camus és Sartre műveivel, s az is valószínű, hogy személyesen is ismerte a francia egzisztencializmus e két nagy alakját, ráadásul műveikben is felfedezhetőek hasonló vonások, hiszen mindannyian a létezés, az ember világtól és a többi embertől való elidegenedésének problémáit állítják vizsgálódásaik középpontjába. Az ír szerző ennek ellenére folyamatosan és határozottan visszautasítja az egzisztencialista jelzőt és a Camus-val és Sartre-al való rokonságra vonatkozó kijelentéseket. Érdekes, hogy nem csak ezt a rokonítást utasítja el, hanem a filozófiához való viszonyáról is meglepő kijelentéseket tesz. Noha írásai bővelkednek filozófiai allúziókban, egyértelmű utalásokban, egy 1961-es, Gabriel d’Aubarède-nak adott interjúban így fogalmaz: „Nem olvasok filozófusokat. (...) Semmit sem értek abból, amit írnak.” Noha a kijelentés nyilvánvalóan túlzás – kiválóan reprezentálja Beckett viszonyulását és általános reakcióit az életművét, szövegeit bármiféle módon értelmezni szándékozókkal szemben –, az ezután mondottak („Nem lett volna okom a regényeim megírására, ha a filozófia nyelvén ki tudtam volna fejezni a témájukat.”) egy nagyon fontos dologra világítanak rá. Az idézett mondat nyilvánvalóvá teszi, hogy Beckett elsősorban író és nem filozófus, még ha ontológiai kérdések iránti érdeklődése és a lét mibenlétének kutatása iránti szenvedélye miatt erről gyakran meg is feledkezik az olvasó. Beckett nem ír filozófiai esszéket (mint például a már említett kortársak, az író-filozófus Camus vagy Sartre), kizárólag drámákat, regényeket, elbeszéléseket és verseket, művei mindvégig a fikció te-

rületén maradnak, nem kívánnak megfelelni tudományos kritériumoknak. Ezt szem előtt tartva azonban a filozófiatörténet, különböző filozófusok elgondolásai felől mégis igen érdekes következtetések vonhatóak le többek között a *Watt* című regényről is.

A *Watt* filozófiai szempontú értelmezése többféle lehetőséget kínál fel, de talán a legkézenfekvőbb és legszembevetőbb a Descartes racionalista felfogásával való kapcsolata. Jellemző Beckettre, hogy műveiben legtöbbször nem kortárs, huszadik századi filozófusokat „szólít meg” vagy parafrázál, hanem elsősorban a XVII–XVIII. század gondolkodóit, ezek közül is különös előszeretettel a francia René Descartes-ot. Deidre Bair terjedelmes Beckett-életrajzából ismeretes, hogy a szerző igen jól ismerte a filozófus munkáit, hiszen még egyetemi éveit alatt több füzetet jegyzetelt tele, kizárólag Descartes munkásságát (és elsősorban az *Értekezést*) tanulmányozva. Descartes jelentőségére utal továbbá, hogy a szerző első, nyomtatásban megjelent munkája, az avantgárd hagyományait és a T. S. Eliot-i költészet elemeit ötvöző *Whoroscope* című hosszúvers is a filozófus élettörténetét dolgozza fel, melyet az életrajzíró Bair szerint Baillet *La vie de Monsieur Des-Cartes* című művéből ismert. A *Watt* nem tartalmaz explicit filozófiai tételeket – mint ahogyan például az őt megelőző kötet, a *Murphy* – viszont hősének az őt körülvevő világ megértésére tett kísérletei és erre vonatkozó különböző elméleteinek és magyarázatainak kidolgozása egyértelműen emlékezetünkbe idézheti az *Értekezés a módszerről* szubjektumát, aki nem másra vállalkozik, minthogy rendet vágjon a létezés erdejében, pontos és megingathatatlan fogódzókat keressen. Watt egy idegen, ismeretlen szabályok szerint működő házban teljesít szolgálatot, egy olyan házban, melynek még urát, Mr. Knott-ot sem ismeri, ha nagy ritkán látja is, annak állandó alakváltása miatt nem képes azonosítani, körülhatárolni, jelentéssé tenni. A megismerés reményében azonban mindvégig biztos pontok után kutat, éppúgy mint az *Értekezés* elbeszélője, ki vizsgálódásainak célját a következőképpen határozza meg: „Legfőbb kívánságom mindig az volt, hogy megtanuljam az igazat megkülönböztetni a hamistól avégből, hogy tisztán lássak cselekvéseimben és biztonsággal haladjak előre ebben az életben.” Hasonló késztetés hajtja Wattot is, ráadásul módszereik között is felfedezhető sok azonosság. Descartes számára a matematika tűnt annak a tudománynak, melynek logikai tisztaságával képes lehet megalapozni módszereit, felépíteni rendszerét. Ez a rendszeresség, racionalitás, a szabályok betartása, a különböző variációk, lehetőségek logikus és következetes számbavétele jellemzi Watt eljárását is. A szövegben gyakran felbukkanó variációs, permutációs alapú szövegrészek a descartes-i elvek túlhajtásaként, s így paródiájaként is felfoghatóak. Watt – a descartes-i én-elbeszélőhöz hasonlóan – rendszeresen vizsgálódásokat folytat, bizonyosságokat keres, még hozzá olyan szigorral, hogy épp ezzel hozza felszínre egész episztémológiai jellegű erőfeszítésének hiábavalóságát, lehetetlenségét. A körülötte lévő világot és annak működését Descartes-hoz hasonló módon, elnyújtottan, részletezőn, az olvasó számára gyakran nehézkesnek tűnően leltározza, gyűjti össze és írja le. Watt, a modern szkeptikus (és ez újabb párhuzam Descartes-tal, aki *Értekezése* elején megkérdőjelez minden, korábban biztosnak tekintett emberi tudást) a világ működésének és az énnel megismerésére tett kísérletei a felvilágosodáskori racionalizmus programját juttatják holtpontra. Brian Finney Beckett regényeiről szóló tanulmányában úgy véli, hogy „ahol Descartes érvelésében eljutott a gondolattól a létig, majd onnan Istenhez, ott Watt úgy látja, hogy az értelem alkalmazása kétségbe vonja a saját – csakúgy, mint az Isten – létét.” A regény tehát nem a karteziánus

módszer használhatósága, hanem ellenkezőleg, teljes kudarca mellett foglal állást, mikor a világot megismerhetetlennek, az emberi nyelv szimbolikus rendszerében megfoghatatlannak és rögzíthetetlennek minősíti. A névadás ezt nagyban alátámasztja, hiszen Watt, a megszemélyesített kérdés (=what=mi?), a világ és önmaga megismerésére vonatkozó kérdésére nem kap választ a mindvégig hallgató Mr. Knott-tól (=not=nem). Bár a *Watt* interpretálható a karteziánus módszer ironikus kifordításaként, Descartes-ra mégis nagy szüksége van a szerzőnek, nem véletlen, hogy szinte valamennyi prózai munkájában előkerül. Szüksége van rá, mégpedig azért, hogy szembe tudjon helyezkedni vele, hogy fel tudjon venni egy pozíciót, ahol saját lét- és ismeretelméletét megfogalmazhatja. Descartes szerepe az európai gondolkodásban – minden őt felülírni és eltörölni kívánó szándék ellenére – talán épp ezért jelentős. Egy olyan pozíciót képvisel, amihez valamilyen módon viszonyulva újabb és újabb álláspontokat lehet megfogalmazni, mind a mai napig, mikor pedig a karteziánus szó filozófiai és irodalmi szintéren szinte szitokszónak számít. Ebből a nagy jelentőségéből, a gyakori hivatkozásokból az tűnik ki, hogy ha a francia gondolkodó elképzelései nem is bizonyultak helyesnek és tarthatónak, az általa felvetett kérdések – némileg módosult formában – a mai napig meg tudták őrizni aktualitásukat. Lehet, hogy Descartes nem adott helyes válaszokat, de kérdései rendkívül gyümölcsözőnek és inspiratívnak bizonyultak. S ez az inspiráció érezhető a *Watt* esetében is, mely a megismerés Descartes által javasolt módszerét, s egyáltalán, minden erre vonatkozó módszert elvet, ugyanúgy, ahogy a karteziánus szubjektum létét sem fogadja el. Watt nem csak a körülötte lévő világot, de saját magát is képtelen meghatározni (bár az 'én', a szubjektum önmagára vonatkozó ismereteinek keresése majd a trilógia szövegeivel válik igazán hangsúlyossá, ott válik meghatározóvá a monológ, az egyes szám első személyű megszakítatlan beszéd, a *Murphy* és a *Watt* elsősorban a külvilág, a környezet megismerését tematizálja), az 'én' konstitúciójára tett hiábavaló kísérletei pedig a karteziánus „cogito ergo sum” alaptételnek, az egyén integritásában és állandóságában való hitnek látszanak ellentmondani.

Ehhez a Beckett számára naivnak tűnő elképzeléshez szorosan kapcsolódik a nyelv természetének kérdése. A nyelvbe vetettség gondolata Descartes számára ismeretlen. Az *Értekezés* egyetlen sora sem utal arra, hogy szerzője esetleg kételkedne lehetőségeiben, hiszen a nyelvet könnyen használható, uralható eszköznek fogja fel. Nem kérdőjelezi meg a nyelv közvetítő képességét sem, feltételezi, hogy a gondolatok egyértelműen kommunikálhatók, átadhatók a szubjektumok között végbemenő interakciók során: „*Mert nagyon figyelemre méltó, hogy nincs az a tompaesű és ostoba ember, még a tébolyodottakat sem véve ki, aki ne tudna különböző szavakat úgy összeilleszteni és belőlük oly beszédet szerkeszteni, hogy ezzel gondolatait meg tudja értetni másokkal.*” Ez egyszerre implikálja azt az elképzelést is, melynek értelmében az egyén gondolatai közvetlenül áthelyezhetőek a nyelv rendszerébe (bár Descartes nem beszél nyelvről, csak szavakról), az információ vagy a tartalom torzulásának veszélye nélkül. Beckett számára azonban épp a nyelv válik problematikussá, korábbi eszközként felfogott pozíciója meginog, s a különböző nyelvfilozófiai irányzatok térnyerésével egyre inkább terjed a nézet, mely szerint a nyelv uralmat gyakorol a beszélő fölött, sosem működik száz százalékosan, képtelen ábrázolni vagy leírni a valóságot. A nyelv kérdéses szerepével Descartes és a felvilágosodás nem foglalkozik, Beckett viszont annál inkább. A *Watt* egyik nagyon fontos szöveghelye az, mely több oldalon át elemzi és részletezi a főhős szavakhoz való viszonyát, a jelölő és jelöltje közötti vi-

szony önkényességét és használhatatlanságát tematizálva: „Ha például ránézett egy fazékra, vagy egy fazékre gondolt, Mr. Knott fazekainak valamelyikére, Watt hiába mondogatta, hogy fazék, fazék. (...) Mert nem egy fazék volt, minél tovább nézte, minél tovább reflektált rá, annál biztosabban érezte, hogy egyáltalán nem egy fazék. (...) Hiába felelt meg feddhetetlenül helytállóan egy fazék minden céljának, hiába látta el egy fazék minden feladatát, nem egy fazék volt. És az a hajszálnyi eltérés, amelyben különbözött egy valódi fazék természetétől, roppantul meggyötörte Wattot. (...) És Wattnak néha oly nagy szüksége volt szemantikai segedelemre, hogy nekiállt felpróbálni neveket a dolgokra és önmagára, majdnem úgy, ahogy a nők próbálják a kalapokat. Így a pszeudofazékre rövid reflexió után azt mondta, hogy ez egy pajzs, vagy miután nekibátorodott, azt, hogy ez egy holló, és így tovább. De a fazék éppen olyan kevésbé bizonyult pajzsnak vagy hollónak vagy bármi másnak, aminek csak Watt nevezte, mint fazéknak.” A dolgok valódi természetét, immanens attribútumait tehát nem tudja elérni pusztán a megnevezés által, a címszereplőt cserbenhagyják a szavak és világa kimondhatatlanná változik. Watt nem jut eredményre a jelentés hajszolása közben, nem képes megtudni semmit Mr. Knotról, sem annak környezetéről. Watt így mintha fokozatosan elveszítené megértés iránti vágyát: „Mit tudott Mr. Knotról? Semmit. Mi maradt abból a vágyából, hogy fejlődjön, hogy megértsen, abból a vágyából, hogy meggyógyuljon, mi maradt? Semmi.” Míg Descartes, módszerei segítségével, értekezése narratívájának valamiféle ívet, teleologikusságot kölcsönözve a kételkedéstől a bizonyossáig jut el, addig Watt esetében talán éppen negatív irányú fejlődésről beszélhetünk. Watt nem jut el a bizonyossáig, nem éri el a jelentést, és az értelemadás iránti vágyát is elveszíti, helyesebben ezt a vágyát bizonyos idő után feleslegesnek, hiábavalónak tekinti. S talán még helyesebb, ha az „útját” nem is haladásként (és ez esetben mindegy, hogy a fejlődés pozitív vagy negatív irányú), hanem cél nélküli, egyhelyben való toporgásként értékeljük.

A korábban már említett tragikomikusság pedig épp ebből adódik. Nem egy elbukás története ez, hanem egy eleve, szükségszerűen kudarcra ítélt próbálkozás nevetnivalóságának, hiábavalóságának felvázolása. Watt nem képes kizárólag komikus vagy kizárólag tragikus hőssé (ráadásul – a szó hagyományos értelmében – hőssé sem) válni és ez valószínűleg az írás paródia-jellegéből fakad. A regény ugyanis – és ezt fontos szem előtt tartani, a filozófiai, nyelvelméleti szempontok tárgyalása során is – rendkívül mulatságos írás. Helyenként abszurd, helyenként maróan gúnyos, szatirikus. A Beckett-regényekre oly jellemző „fekete humor” is fontos építőköve, ugyanúgy, mint ahogy a szerző szövegeinek egyik legfeltűnőbb sajátossága, a testi szerelem bemutatásának hihetetlen szatirikussága és fennköltségtől való megfosztása vagy a különböző testi fogyatékoságok és betegségek fantáziadús és részletező taglalása. A világ megértésére tett kísérleteket bemutatná heroikus küzdelemként, de nem teszi. És nem csak a descartes-i önhittséget, a bizonyosság elérését valló magatartást gúnyolja ki, hanem szánalmasnak minősíti azt a küzdelmet, mely egy eleve veszített helyzetbe kormányozza magát. Azért minősíti szánalmasnak a boldogtalanságot, mert a boldogtalanság érzése mögött – az ellentétek működésmódjának megfelelően – egy jól körvonalazható boldogság-elképzelés bújik meg. Az érezheti magát boldogtalannak, aki feltételezi, hogy boldog is lehetne. Az érezheti kudarcnak, hogy episztemológiai vagy akár ontológiai jellegű vizsgálódásai során semmilyen eredményre nem jut, aki valaha feltételezte, hogy meg lehet érkezőni egy biztos pontra. Nem az

úton való elbukást, hanem az útralépés gesztusa mögött rejlő reménységet neveteti ki :
„Úgy tetszett számára, hogy mindenfajta személyes fájdalomtól vagy megelégedettség-
től eltekintve roppant szánalmas, hogy érdekl, hogy mi is közeleg az úton, mélységesen
szánalmas.”



EGY KISGYEREK SÍR (1974)