یک تابستان با مارسل پروست

تصویر خاطره

شرق: تاکنون درباره شاهکار مارسل پروست و ادبیات جهان، «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته»، نوشته‌های بسیاری منتشر شده است که هریک سعی داشتند خوانش تازه‌ای از این اثر مهم ادبی به دست دهند. «یک تابستان با پروست» نیز یکی دیگر از این آثار است که شامل تفسیرهایی از منتقدان و متفکران سرشناس همچون ژولیا کریستوا، ژان ایو تدیه و رافائل آنتوان در مورد «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» و به تعبیر دیگر دروازه ورود به این اثر است. اهمیت این کتاب به خاطر تفسیرهایی است که در بخش‌های مختلف و از نظرگاه‌های متفاوتی به این اثر مهم ادبیات جهان پرداخته‌اند. تفسیرهایی که به وجوه مختلف ازجمله تخیل، روان‌شناسی، زیبایی، هنر، فلسفه، خاطره و عشق توجه داشتند و این مفاهیم را در رمان «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» ردیابی کرده‌اند. این کتاب جز تحلیل و خوانش عمیق و چندجانبه از اثر پروست، از این منظر نیز اهمیت دارد که این رمان را به طرفداران ادبیات معرفی می‌کند؛ طرفدارانی که یا فرصت خواندن رمان مفصل «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» یا جرئت ورود به دنیای پروست را نداشته‌اند. کتاب «یک تابستان با پروست» با نقل‌قولی از «زمان بازیافته» یکی از مجلدهای خواندنی شاهکار پروست آغاز می‌شود: «زندگی واقعی، زندگی سرانجام کشف و روشن شده، در نتیجه تنها زندگیِ به‌راستی زیسته ادبیات است». راوی، درست در اواخر رمان متوجه می‌شود که چگونه می‌تواند زمان ازدست‌رفته را نجات دهد: به یاری نوشتن. رمان «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» پیش از هر چیز داستان یک ذوق است؛ ذوق قهرمان و در خلال آن، ذوق نویسنده‌اش، مارسل پروست که بخش بزرگی از زندگی خود را به نوشتن این کتاب زیبا و درعین‌حال ناتمام اختصاص داد. در بخشی از «یک تابستان با پروست» آمده است: «یک روز صبح مارسل پروست که تازه از شبی کوتاه چشم گشوده و هنوز روی تختش دراز کشیده بود، به خدمتکار باوفایش، سلست آلبارە، می‌گوید: کلمه پایان را نوشتم، حالا دیگر می‌توانم بمیرم. این داستان در سال ۱۹۶۲ از زبان زنی که منشی او هم بود در جریان برنامه تلویزیونی با عنوان تصویر خاطره نقل‌شده که پروست را به همه معرفی می‌کرد. این ماجرا مربوط به زمانی است که پروست، با بروز مشکل برای انتشار کتابش، به نویسنده‌ای در دسترس برای بچه‌های نسل جنگ تبدیل شد. پس از پشت‌سر نهادن برزخ بین سال‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، اکنون اثرش برای همه در دسترس است و به‌زودی در نسخه جیبی چاپ و به زبان‌های زیادی ترجمه می‌شود. امروز جست‌وجو وارد فهرست کلاسیک شده و کتابی بنیادی شناخته می‌شود، حتی با اینکه کمی سترگ و خوشبختانه ناکام است». چنان‌که در بخشی از کتاب آمده است، این کتاب پروست شبیه رمان روان‌شناختی فرانسوی، از شاهزاده خانم کلو گرفته تا پل بورژه نیست. این کتاب به طرز انکارناپذیری همه را شگفت‌زده کرده. پس شاید پروست نباید از اولین ناشرانی که قبل از چاپ کتابش نزد انتشارات برنارد گراسه به خرج خودش و با بهایی سنگین، دست رد به سینه‌اش زدند، کینه زیادی به دل می‌گرفت. او غول ۸۰۰صفحه‌ای تایپ‌شده‌ای تحویلشان داده بود، با برگه‌های دست‌نوشته اغلب ناخوانا که خدمتکارانش کپی گرفته بودند و بعد گفته بود یک یا دو جلد دیگر هم در ادامه خواهد داد که هنوز آماده نبود. این موضوع مأیوسشان کرد. بااین‌حال وقتی بالاخره رمان چاپ شد، اولین نقدها خوب بودند، همین‌طور فروش بین نوامبر ۱۹۱۳ و آگوست ۱۹۱۴: حدود سه‌هزار نسخه که برای آن موقع و برای کتابی سخت‌خوان بسیار زیاد بود. منتقدان خیلی سریع متوجه شدند که این رمان رمانی جدید و مهم است. بلافاصله این نویسنده بزرگ در خارج از کشور معروف شد. یک ماه پس از انتشار کتاب، هفته‌نامه ادبی تایمز لیتریری ساپلمنت و نیز مجله‌ای ایتالیایی گزارشی از آن نوشتند. در فرانسه شرایط سخت‌تر بود. پروست کتاب «خوشی‌ها و روزها» را با مقدمه‌ای از آناتول فرانس و آبرنگ‌های مادلن لومر که سرپرست یک سالن بود، در سال ۱۸۹۶ چاپ کرده بود. این پیش‌داوری‌ها نقش داشتند و ناشران اصالت اثر را نسنجیدند. «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» جزء کتاب‌هایی است که هیچ‌وقت دسته‌بندی نمی‌شوند. همین باعث قدرت و عمقش می‌شود. خواننده ۱۰ سال بعد آن را دوباره می‌خواند، نسل‌های متوالی بازخوانی‌اش می‌کنند و هر بار چیز دیگری در آن کشف می‌کنند. «این اثر به مسائل ابدی بسیار پرداخته: عشق، حسادت، جاه‌طلبی، تمنا، حافظه. بااین‌حال، اگرچه این کتاب بسیار معروف است اما کسانی که کل آن را می‌خوانند، بسیار اندک‌اند. قانونی هست که اصلا تغییر نکرده. پروست نویسنده آسانی نیست: جملاتش طولانی است، محافل اجتماعی‌اش تمام نمی‌شوند. او آدم را می‌ترساند. اما حق داریم از کتاب‌ها بترسیم، چون این کتاب‌ها تغییرمان می‌دهند».

یک تابستان با پروست
لورا ال مکی و دیگران
ترجمه عباس عبدالملکی
انتشارات نگاه

شکل‌های زندگی: چهل سال پس از نوبل مارکز

نسل‌های محکوم به صد سال تنهایی

نادر شهریوری (صدقی)

مارکز می‌گوید یک بار چیزی مانع از راحت نوشتنش شده و با کمی دقت به اطرافش درمی‌یابد که همسرش فراموش کرده گل رز در گلدان روی میزش بگذارد. مارکز می‌گوید گل رز همیشگی‌ام را خواستم، آوردند و دوباره همه چیز خوب شد. اینکه گل رز در گلدان روی میز مارکز گذارده شود یا نشود قاعدتا نمی‌بایست تأثیری در نوشتن مارکز بگذارد اما تأثیر می‌گذارد، تا بدان حد که همه چیز به روال عادی برمی‌گردد. این مسئله به‌ویژه در جهانی اهمیت پیدا می‌کند که در آن همه چیز در هاله‌ای از راز و رمز و باورهای جادویی شکل‌گرفته ساخته و پرداخته می‌شود که برمبنای آن هر نشانه می‌تواند واجد معنا و تعبیری متفاوت باشد.

«صد سال تنهایی» مشهورترین رمان مارکز، زندگی چندین نسل از خانواده یکی از اهالی آمریکای جنوبی است که محکوم به تنهایی‌اند. خوزه آرکادیو و اورسولا، نسل اول خانواده‌اند. آنها به‌رغم قرابت خونی صاحب فرزندانی می‌شوند که هرکدام سرنوشتی عجیب‌وغریب پیدا می‌کنند. فرزندان نسل اول خوزه آرکادیو، آدورلیانو و آمارانتو نام دارند که نام‌هایشان در نسل‌های بعدی «تکرار» می‌شود. اولین فرزند نسل اول، خوزه آرکادیو همان کسی است که روستای «موکوندو» را بنا می‌گذارد. روستا منزوی و بکر است و خوزه می‌کوشد تا به خاطر دوستی با کولی‌ای به نام «مکلیادس» ارتباطی با بیرون برقرار کند تا گشایشی در دهکده به وجود آورد. در حقیقت کولی پل ارتباط با جهان بیرون می‌شود. خوزه در طول داستان چند بار می‌میرد و زنده می‌شود، تا سرانجام در تنهایی و در حالی می‌میرد که خودش را به درختی بسته و در خیالات خود با دشمن فرضی‌اش به گفت‌وگو می‌نشیند. اما داستان از صحنه اعدام سرهنگ آئورلیانو، دومین فرزند خوزه آرکادیو و اورسولا - مادر اسطوره‌ای همه که بیش از صد سال عمر می‌کند- شروع می‌شود. سرهنگ در برابر جوخه اعدام خاطراتی از گذشته را به یاد می‌آورد. او در تنهایی شکوهمندش به گذشته‌های دور، خیلی دور، به زمان‌هایی می‌رود که جهان تازه آغاز شده بود و چیزها حتی اسم نداشتند و تنها با اشاره شناخته می‌شدند. سرهنگ آئورلیانو یا چنان‌که بعضی با احترام می‌گویند ژنرال آئورلیانو، شخصیتی عجیب و منحصربه‌فرد است و بیشتر به چریکی اسطوره‌ای شباهت دارد که نبردهای بسیاری راه انداخته اما از همه آنها جان سالم به در می‌برد. چریکی که نه‌فقط در نسل خود و نه در آمریکای لاتین بلکه در نقاط گوناگون دنیا تکرار می‌شود، مانند گوستاوو پترو* که در خاطراتش با عنوان «یک زندگی، زندگی‌های بسیار» از مارکز و سرهنگ آئورلیانو یاد می‌کند و از فرط علاقه به سرهنگ نام او را به‌عنوان نام مستعار به فعالیت‌های چریکی خود انتخاب می‌کند. «... ژنرال آئورلیانو شخصیتی بود که جنگ‌های بسیاری به راه انداخت اما از همه آنها جان سالم به در برد و حالا او - گوستاوو پترو فردی است که از ۱۴ سوءقصد، ۷۳ کمین و یک محکومیت به اعدام جان سالم به در برده است»[1] اما درنهایت سرهنگ نیز در تنهایی می‌میرد.

از میان این همه آدم‌های «صد سال تنهایی» که دائما تکرار می‌شوند، ملکیادس به‌رغم حضوری کمتر از دیگران از مهم‌ترین شخصیت‌های «صد سال تنهایی» است، او به‌واقع همان رئالیسم جادویی و همان کسی است که وقایع نسل‌های بعد از خود را پیشگویی می‌کند و می‌کوشد دهکده را از انزوا خارج کند تا راهی به جهانی گسترده پیدا کند. بعدها پیشگویی‌های ملکیادس -مکتوبات- چنان اهمیت پیدا می‌کند که رمان با آن به پایان می‌رسد.

رئالیسم جادویی همچون هر «ایسم» دیگری، تلاش برای توجیه جهان اما به‌صورتی نامعقول است. اینکه گل رز در گلدان روی میز مارکز گذارده شود یا نشود یا اینکه مکتوبات پیشگویانه ملکیادس رازگشایی بشود یا نشود تا راز زندگی و نسل‌های بعد و قبل خانواده آشکار شود، همه و همه و... تلاشی در این راستاست، اما این تمامی ماجرا نیست. مسئله در اساس چیز دیگری است و آن گشودگی امکانات است، اینکه امکان‌های بیشتری -و نه یک امکان- برای زندگی و ادبیات وجود دارد، خود مارکز گشودگی امکان‌ها در عالم ادبیات را تأثیر داستان کوتاه «مسخ» بر خود می‌داند و دراین‌باره می‌گوید تنها پس از خواندن «مسخ» کافکا بود که دریافتم در خارج از نمودهای عقلانی و مثال‌های علمی محض چه امکانات بی‌شمار دیگری وجود دارد که می‌توان دل به آنها داد تا ابتدا با تخیل آنها را به تصور درآورد و سپس ابداعشان کرد.

اینکه ابتدا چیزی را به تصور درآورد و سپس سعی در ابتداع آن داشت با مایه‌هایی از آرزو، تخیل، ایده و... همراه است و این می‌تواند رئالیسم جادویی را در چنبره ایده‌آلیسم گرفتار کند اما می‌توان به رئالیسم جادویی مارکز از بُعدی دیگر نگاه کرد و آن همانا گشودگی به جهانی است که اطراف ما را احاطه کرده است. نوآوری مارکز در رمان «صد سال تنهایی» اتفاقا معطوف به این واقعیت است که «هیچ‌کس به طور دقیق نمی‌تواند مشخص کند که مرزهای واقعیت کجا هستند».[2] به بیانی دیگر در دموکراسی ادبی مارکز هر امکانی می‌تواند متفاوت از امکان دیگر باشد و مهم‌تر آنکه همه امکان‌های بی‌شمار از دل زندگی روزمره بیرون می‌آید، دقیقا به همین دلیل مارکز بسیاری از اشیای روزمره و بی‌اهمیت را پراهمیت و حتی مستعد ایفای نقش جادویی می‌کند، درست مانند همان گل رز داخل گلدان که حضورش تأثیری سحرآمیز در نوشتن مارکز ایفا می‌کند. به نظر عبدالله کوثری «آن امکانی که می‌تواند امکان دیگر باشد که تفاوت را تبیین کند «جادویی» است که در سنت لاتینی جایگاهی ویژه دارد اگرچه خود این جادو به‌تنهایی کفایت نمی‌کند که ادبیاتی تا به این حد فنی پا به عرصه زندگی بگذارد، زیرا آنچه این ادبیات را متمایز می‌سازد و آن را از انتزاع رئالیستی رهایی می‌بخشد، همانا تجربه عادی- رئالیستی- است که این ادبیات جاپایی محکم در آن دارد».[3]

«صد سال تنهایی» اکنون به حیات خود ادامه می‌دهد و هزارتوی آن چنان است که آن را مستعد تأویل گوناگون و گاه حتی متضاد می‌کند، گاه می‌توان با آن به جست‌وجوی دهکده ماکوندو که خوزه آکادیو آن را بنا نهاد رفت تا قلمروهای ناشناخته‌ای از معصومیت و شادکامی را تجربه کرد و گاه می‌توان از چشم‌اندازی دیگر انزوای نسل‌های محکوم به صد سال تنهایی را تجربه کرد، که مانند خوزه آرکادیو یا سرهنگ غرق در خیالات خویش در تنهایی می‌میرند، جادوی مارکز اما در همه حال در رئالیستی نهفته شده که آن را تجربه می‌کنیم.

پی‌نوشت‌ها:

*** گوستاو پترو، رئیس‌جمهور فعلی کلمبیا که سابقه چریکی داشته است.**

۱، ۲. «صد سال تنهایی همچنان زنده»، مهدی سرایی، به نقل از سایت مد و مه

۳. نقل به مضمون از مقدمه «داستان‌های کوتاه آمریکای لاتین»، عبدالله کوثری، نشر نی

در سالمرگ ساموئل بکت که ایرلند ادبی را خلق کرد

ادامه خواهم داد

پانیذ زرتابی: بکت شاید بیش از همه در تک‌گویی «نام‌ناپذیر» به خودش نزدیک می‌شود. «شاید رؤیاست، همه‌اش یک رؤیا، رؤیایی که غافلگیرم خواهد کرد، بیدار خواهم شد، در سکوت، و دیگر هرگز نخواهم خوابید، خودم تنها، یا رؤیا، باز هم رؤیا، رؤیای یک سکوت، سکوتی رؤیایی، پر از زمزمه‌ها، نمی‌دانم، همه‌اش کلمات، بیداری هرگز، فقط کلمات، چیز دیگری نیست، باید ادامه دهی، همین و بس... باید ادامه دهی، نمی‌توانم ادامه دهم، ادامه خواهم داد». ساموئل بکت در این اثر، تمایز میان خود و راوی را به‌عمد از میان برمی‌دارد و کتاب درحالی تمام می‌شود که راوی هنوز بی‌قرار و مردد و محکوم به سخن گفتن و بیان کردن است، درست مانند خود بکت که هرچه در نوشتن پیش می‌رود و مشهورتر می‌شود آثارش به سکوت نزدیک‌تر می‌شوند. آثار متأخر بکت با توجه به این واقعیت که او هنوز به نوشتن ادامه می‌دهد، معرف حد نهایی نزدیکی انسان به قلمرو سکوت است. هنگامی که «در انتظار گودو» مطرح‌ترین اثر بکت برای نخستین بار به سال ۱۹۵۳ در پاریس روی صحنه رفت، ساموئل بکت در آستانه پنجاه‌سالگی بود و جالب آنکه هنوز چندان شناخته‌شده نبود. هرچند قریب به ربع قرن بود که آثارش را منتشر می‌کرد اما در کارنامه‌اش چند کتابی بیشتر نداشت. در ۱۹۲۹ برای مجموعه‌ای به‌افتخار جیمز جویس مطلب نوشته بود، این مجموعه که محفل مریدان جویس تحت عنوان خیالات‌آزمایی ما حول‌وحوش واقعیت‌ورزی او برای شیرازه‌کنی اثر ناتمام منتشر کردند، یکی از آن کتاب‌هایی بود که سرنوشت‌شان حتی از همان بدو کار معلوم است و گویی مقرر است که جزو کلکسیون کتاب‌بازان درآیند. طی دهه ۱۹۳۰، بکت جسته‌وگریخته آثاری منتشر کرد که نوشته‌های غامض و مغلق بودند و ازجمله تفسیری بود بر پروست و مجموعه اشعار و چند داستان کوتاه و یک رمان کمیک به نام «مورفی» که همه این آثار تقریبا بدون اینکه ردی بر جا بگذارند از یاد رفتند و جز در تحقیقات و پژوهش‌ها درباره بکت چندان مورد توجه قرار نگرفتند و به فراموشخانه سپرده شدند. اما داستان بکت همین‌جا خاتمه نیافت و او در دهه پنجاه با آثاری همچون «مولوی»، «مالون می‌میرد»، «نام‌ناپذیر» و «در انتظار گودو» در پاریس آوازه‌ای پیدا کرد. این آثار همگی برای بار نخست به زبان فرانسوی نوشته شدند و در فاصله ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۳ به چاپ رسیدند. این آوازه البته در میان اهالی فرهنگ خاصه طرفداران ادبیات آوانگارد مشهور بود و بکت همچنان نامی در سایه بود تا آنکه شانزده سال بعد از اجرای نخست «در انتظار گودو» جایزه نوبل ادبی را دریافت کرد و شهرتی جهانی یافت. «اکنون بکت چهره‌ای جهانی، صاحب‌نظر و مرجعی شناخته‌شده و نویسنده‌ای با شهرتی عالمگیر بود». بکت اما بعد از این شهرت نیز همچنان شخصیتی گوشه‌گیر و منحصربه‌فرد بود تا جایی که او را قربانی شرم خویش می‌دانند. دست بر قضا آثار بکت بعد از مشهورشدنش، سردتر و دیریاب‌تر شدند، چه آنکه او از دادن هرگونه امتیازی به مخاطبش سر باز می‌زد. «در محافل و مجامع، طبع خجالتی‌اش خاموشی عذاب‌آوری را به او تحمیل می‌کند؛ از زمانی که به شهرت رسیده، حجب و حیا و سکوت او بیشتر شده است. او از برابر تبلیغات با همان شدت و حدتی می‌گریزد که باستر کیتون در یگانه فیلم ساخته بکت از برابر دوربین فیلم‌برداری می‌گریخت. این اثر خود تمثیلی از شرم است که کلام مشهور اسقف برکلی، بودن همان ادراک شدن است، را به زبان نمایش ترجمه می‌کند، تو گویی ادراک شدن خود بدترین عذاب است. از این‌روست که بکت خود برای مصاحبه پیشقدم نمی‌شود، هرگز در محافل ادبی حضور ندارد و پا از حلقه کوچک دوستان صمیمی‌اش بیرون نمی‌گذارد». به این دلیل است که شرح احوال و دسترسی به اطلاعات جزئی زندگی بکت، کاری بس دشوار است. تا آنجا که نقل می‌کنند وقتی خبر جایزه نوبل ادبی شایع شد، تلاش برای تماس با بکت به جایی نرسید و او را در هیچ‌یک از اقامتگاه‌های خود یعنی آپارتمانش در پاریس یا کلبه ییلاقی‌اش (گِل مارن) نیافتند. سرانجام بکت در هتلی در تونس به دام افتاد. «ارتش کوچکی از خبرنگاران بین‌المللی بکت را محاصره کردند، ولی این تلاش نیز ناکام ماند. هرچند خبرنگاران روزها انتظار کشیدند ولی چشمشان به جمال بکت روشن نشد. نیازی به گفتن نیست که بکت برای دریافت جایزه به استکهلم نرفت». سرپیچی بکت از رفتن به استکهلم و حضور در مراسم اهدای جایزه نوبل ادبی به این معنا نیست که او می‌خواسته نقش نویسنده مرموز را بازی کند. اشاره به خجالتی‌بودن بکت نیز تا حد بسیاری توضیح عوامانه برای این خودداری است. «حتی یک کامپیوتر هم نمی‌تواند پس از نوشتن آخرین صفحات تریلوژی، چمدانش را ببندد و برای گرفتن جایزه راهی سوئد شود».

«کل فرهنگ مابعد آشویتس ازجمله نقد فوری و فوتی آن، چیزی نیست مگر آشغال... هر که از حفظ این فرهنگ عمیقا تقصیرکار و نخ‌نما دفاع کند، کارگزار و همدست آن می‌شود و آنکه به فرهنگ پشت می‌کند، مستقیما در جهت پیشبرد همان توحشی عمل می‌کند که فرهنگ ما چهره واقعی خود را در هیئت آن برملا ساخت». تئودور آدورنو، وقتی این جملات را می‌نوشت انگار نظری بر بکت و سیاست ادبی او داشت. ساموئل بکت نیز در تنها مصاحبه خود با ژرژ دو تویی که آن را «بیانیه فلسفی» بکت خوانده‌اند، به این گفته آدورنو بس نزدیک است: «این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان‌کردن، هیچ میلی به بیان‌کردن، همراه با اجبار به بیان‌کردن». این پاراگراف از مصاحبه، به‌مثابه مانیفستِ بکت در ادبیات است. اجبار به بیان‌کردن هم‌زمان با نبود میلی برای بیان‌کردن. بکت این راه و اجبار به بیان‌کردن را با نوشتن درباره جیمز جویس و نوعی ادای دین به او و راهی که آغازگرش بود شروع کرد. «در شکل‌گیری فضای ادبی ایرلند، گسستی که جویس ایجاد کرد قدم آخر بود. با بهره‌گیری از تمام طرح‌ها، آزمایش‌ها و نزاع‌های ادبی اواخر قرن نوزدهم -یعنی از کل سرمایه‌ای که دیگران قبل از او انباشت کرده بودند- جویس استقلالی قرین به مطلق اختراع و اعلام کرد». برون‌مرزی کردن ادبیات به‌تعبیرِ کازانووا، کاری بود که با جویس آغاز شد و با بکت ادامه یافت. او نه‌تنها فضای ادبی ایرلند را به شکل معاصر خود درآورد بلکه افزون بر آن ارتباط آن را با پاریس برقرار کرد و در نتیجه راه‌حلی یافت برای همه کسانی که با دوشقی استعماری مواجه بودند: یا عقب‌نشینی به دوبلین یا مهاجرت به لندن. با جویس، ادبیات ایرلند بر اساس مثلثی مرکب از پایتخت‌ها -پایتخت‌های لندن، دوبلین، پاریس- شکل گرفت، مثلثی که نه‌چندان جغرافیایی بلکه بیشتر زیبایی‌شناختی است و ظرف حدود سی الی چهل سال تجسم و خلق شده بود: بیتس در دوبلین نخستین موضع ادبی ملی را جا انداخت؛ در لندن، شاو موضع رسمی یک ایرلندی تابع با شروط انگلیسی‌ها را گرفت، جویس زیر بار انتخاب هیچ کدام از این دو شهر نرفت و ضمن آشتی‌دادن عناصر مخالف هم توفیق یافت با تثبیت پاریس به‌منزله پایگاه جدیدی برای ایرلندی‌ها هر دو شق موجود را کنار بگذارد، هم دنباله‌روی از معیارهای شعر ملی و هم تسلیم‌شدن به هنجارهای ادبی انگلیسی‌ها».

این‌گونه بود که طرح ساختار ادبی کل تاریخ ادبیات ایرلند از دل این سه شهر درآمد. «در فضای ادبی ایرلند و فرایند را رهایی آن، ساموئل بکت پس از جویس، به شکلی نقطه اوج می‌تواند به‌شمار آید. در سیر فعالیت حرفه‌ای او کل تاریخ این جهان ادبی ملی هم انعکاس دارد و هم انکار می‌شود؛ اما این را فقط وقتی می‌توانیم درک کنیم که دقیق تشخیص دهیم او برای آنکه خود را از چنگ خطر ریشه‌های ملی، زبانی، سیاسی و زیبایی‌شناختی رها بکند ناگزیر چه کارهایی کرد. به سخن دیگر، درک ماهیت محض آثار بکت، بریدن و جدایی روزافزون او از هرگونه ملاک و تعریف بیرونی، استقلال عملا مطلق او، واجب است از نو مسیری را که او برای رسیدن به آزادی سبکی و شکلی طی کرده است بررسی کنیم - مسیری که غیرقابل تفکیک است از عوامل تصادفی و خارجی که سبب شدند تا او از دوبلین به پاریس برسد». کازانووا، بکت را «وارث آرایش سه‌قطبی فضای ادبی ایرلند» می‌داند. جابه‌جایی بکت بین دوبلین و لندن و پاریس کوشش‌هایی زیبایی‌شناختی بود تا او بتواند جایگاه خود را در فضای ادبی ملی و هم بین‌المللی کشف کند. بکت در سال ۱۹۳۴ در مقاله‌ای که با عنوان «شعر اخیر ایرلند» و با نام مستعار نوشت، تکلیف خود را با محیط ادبی و سنت روزگارش یکسره کرد. او به نقد تمام‌عیار «جنبش فولکلور سلتی» پرداخت و سنت ملی را که با بیتس آغاز شده و به روشنفکران کاتولیک رسیده بود، به سخره گرفت: «شاعران معاصر ایرلند را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد، شاعران اهل شعر قدیم و دیگران، دسته اول اکثریت است، دسته دوم مورد توجه لطف‌آمیز آقای و. ب. بیتس هم قرار گرفته است ولی به‌مثابه ماهی‌هایی که در ساحل به نفس‌نفس افتاده‌اند». کازانووا، بکت را از «شاعران تبعید» می‌خواند، که می‌خواهند با مراجع ادبی ملی خود قطع رابطه کنند و درعین‌حال اکراه دارند از تعلق ناخواسته‌شان به فضای ادبی بومی دست بردارند. «نویسندگانی که تاریخچه خود را و محیط ادبی اصلی خود را طرد می‌کنند ولی هیچ‌گاه از آن رها نمی‌شوند» اما سرانجام به «جمهوری جهانی ادبیات» می‌پیوندند و از خلق «جهان ادبی» سهیم می‌برند. شاپور اعتماد، مترجم «جمهوری جهانی ادبیات» می‌گوید با خواندن جمهوری جهانیِ ادبیات به این حس دچار می‌شویم که کشورهای حاشیه‌ای می‌توانند با ادبیات خود جهانی باشند. بخش‌های زیادی از کتاب کازانووا مطالعه موردی چنین سازوکاری است. بکت و جویس از ایرلندی ظهور می‌کنند که نه زبان رسمی دارد و نه استقلال سیاسی، کار بزرگ این نویسندگان نیز در همین مسئله نهفته است: آنان با پذیرش زبان انگلیسی (زبان فاتحان) و قراردادن آن در معرض ترجمه، ایرلند ادبی را خلق می‌کنند. ایرلندی‌ها نخستین مردمانی بودند که در قرن بیستم توانستند از یوغ استعمار درآیند و به جمهوری جهانی ادبیات بپیوندند و بکت از درخشان‌ترین چهره‌هایی است که به ایرلند ادبی معنا داد، بیراه نیست که ایرلند را به خاطر داشتن نویسندگانی همچون جویس و بکت از نخستین کشورهایی دانستند که از سلطه درآمد.