

Egy másik fátyol széttépése Testkísérletek Samuel Beckett drámáiban

JESZMÁS LÁSZLÓ

Amikor abszurd drámákról beszélünk, megkerülhetetlen a nyelv problémaköre, hiszen az egyik legjellegzetesebb vonásuk az, ahogyan a nyelvet megfosztják eredeti funkciójától, ennek pedig gyakran az lesz a következménye, hogy a szereplők képtelenek egymás megértésre vagy a figyelem fenntartására (mint ez érzékelhető a *Godot-ra váróban* vagy *A játszma végében*). Beckett a szövegeiben tetten érhető nyelvi dekonstrukcióra reflektál, amikor Axel Kaunnak címzett levelében így ír:

„Ténylegesen egyre nehezebb, sőt értelmetlenebb, hogy a hivatal szentesítette angol nyelven írjak. A nyelvem mindinkább fátyolnak látszik, melyet szét kell tépnem, hogy eljussak a mögötte lévő dologhoz (vagy semmihez).”¹

Beckett feltehetően ezen gondolat mentén jutott el addig, hogy francia nyelven kezdett írni: egyrészt egy második nyelven önmaga is kényszerítve volt arra, hogy a lehető legegyszerűbben fogalmazzon, másrészt a francia nyelvet kevésbé érezhette áthalásokkal telítettnek.²

A drámákat és a múltbéli előadások munkafolyamatairól szóló beszélgetéseket, beszámolókat olvasva (származzanak azok Beckett-től, rendezőktől vagy színészekről)

¹ Az Axel Kaunnak címzett levelét Szegedy-Maszák Mihály idézi. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban”, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Újraértelmezések*, 101–110 (Budapest: Krónika Nova Kiadó, 2000), 104–105.

² Uo., 102.

felmerül a kérdés, hogy a nyelv mint fátyol összetépése, a „nyelvrombolás”³ nem hasonlítható-e össze a drámákban fellelhető „testrombolással”. Gontarski úgy véli, hogy a test határain túl jelenlévő tudat mindig is foglalkoztatta Beckettet⁴ – amelyhez pont a „test mint fátyol” széttépésével (széttépés alatt érthető redukció, dekonstrukció, fragmentáció) kerülhet közelebb, így a párhuzam – akár szándékos, akár nem – kétségtelen. Ugyanakkor Nyusztay Iván arra jut, hogy a test megszüntetésével maga az én (és így az identitás és tudat) is megszűnik,⁵ így egy olyan kérdés is felvetődik, hogy meddig mehetünk el a testrombolásban úgy, hogy az a tudat és identitás kárára ne menjen, sőt az minél tisztábban megjelenhessen.

Beckett drámaszövegeiben számos olyan eljárás fedezhető fel, melyeket a továbbiakban „testkísérletként” határozok meg. Nem találtam arra vonatkozó utalást az életművében, mikor ő maga kijelentette volna, hogy írásaiban elsődlegesen a testtel akar foglalkozni, azokat kísérleti, új módon megmutatni. (Sőt, feltételezhetően a színházra sem kísérleti műhelyként tekintett, mint számos

³ Szegedy-Maszák Mihály arra a következtetésre jut, hogy „Beckett [...] végső soron, hosszú távon pedig le akarta rombolni, sőt meg akarta szüntetni a nyelvet.” Uo., 105.

⁴ S. E. GONTARSKI, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's dramatic texts* (Bloomington: Indiana University Press, 1985), 90, <https://doi.org/10.2307/3207704>.

⁵ NYUSZTAY Iván, *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában: Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2010), 82.

más 20. századi színházi alkotó. A színház sokkal inkább eszköz volt a számára, melyen keresztül emberekkel megoszthatta világát és gondolatosságát, nem csak intellektuális vagy verbális úton. Mindezt ráadásul másokkal – színházi alkotókkal – kívánta elérni.⁶ Ám a művekben konzekvensen megjelenő test-ábrázolásokra erősen jellemzőek az olyan testmódosítások, mint amilyen a fragmentáció vagy a redukció. Ezeknek az extremitása, választékossága és újszerűsége miatt mégis a kísérlet szót érzem a legkifejezőbbnek.

P. Müller Péter a doktori disszertációjában egy teljes fejezetet szentelt annak, hogy megvizsgálja a test felszámolásának és teatralizálásának aspektusait Beckett drámai munkásságában. Az ő gondolatmenetét folytatva igyekszem a következőkben megvizsgálni több Beckett-drámát, nem csak a testi redukció, hanem ezen "testkísérletek" szemszögéből is. A zárógondolatokban pedig arra szeretnék kitérni, hogy gyakorlati, különösképpen játszó szemszögéből milyen hatásai lehettek Beckett testkísérleteinek, illetve milyen gátjai lehetnek annak, hogy a jelen kor színházában megjelenhessenek.

A testkísérleteknek talán a leglátványosabb és egyik legjellemzőbb megjelenése a beckett-i életműben a test redukciója, mely során a testet a szöveg olyan társfogalmaktól fosztja meg, mint a mozgás vagy a létezés. Már a meg nem jelenő Godot alakjában is fellelhető ez a redukció, és a későbbi drámaiban gyakran egyre radikálisabb módszereket figyelhetünk meg (mint a *Játék* urnákba kárhoztatott szereplői, kiknek csak a fejük látható, vagy a szájja redukált *Nem én* főszereplője). Mégis téves lenne Beckett drámai munkásságát mindössze a testredukció progressziójaként értelmezni: bár a *Godot-ra várótól* a *Nem énig* valóban megfigyelhető,

⁶ Vö. John CALDER, *Samuel Beckett filozófiája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor (Budapest: Europa Könyvkiadó, 2006), 31–32, 38.

hogyan nyer teret a testnélküliség egyre erőteljesebben Beckett drámaiban, mégsem beszélhetünk egy – egész életművet átölő – egyenes, egyirányú folyamatról.⁷ Már csak azért sem, mert már a *Lélegzetben* – mely közel sem az utolsó drámája – eljut a test teljes felszámolásáig. A felmerülő testproblémák és eszközök kategorizálása is körülményes lenne. Például a test hiányának, nem-jelenlétének tematikája felfedezhető a *Lélegzetben* és a *Godot-ra váróban* is, mégis egészen különböző módokon van jelen a két szövegben (ezáltal más hatást és lehetséges értelmezéseket is válthat ki mindkettő). A test és identitás fragmentálása szintén fontos eleme több szövegnek, például *Az utolsó tekercsnek* és az *Ohioi rögtönzésnek*, mégis nehezen összehasonlíthatók a két drámaiban fellelhető eszközök. A testi fogyatékoságok vagy testtel való küzdelem témája a teljes Beckett életművet átjárja.⁸ Szintén állandó elemnek tekinthető a bezártság mint egyfajta rabság érzete:⁹ legyen az a testnek helyszín, tér, tárgy általi (*A játszma vége, Ó, azok a boldog szép napok!, Játék*), vagy tudat és identitás általi korlátozója (*Az utolsó tekercs*).

Miklósvölgyi Zsolt úgy vélekedik, hogy Beckett-nél „az alapvető tértapasztatlat talán

⁷ P. Müller Péter a teljes beckett-i drámai életművet a test kiiktatására (és egyidejűleg teatralizálására) való törekvésként értelmezi, azonban meglátásom szerint bizonyos drámák nehezen értelmezhetők csupán a test redukciójának szemszögéből (mint az *Ohioi rögtönzés*, ahol inkább "duplikált" főszereplőről beszélhetünk). Vö. P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás, doktori disszertáció* (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2009), 226.

⁸ Vö. NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 77.

⁹ Mely érzetet magát a színházi keretek (mint lehatárolt tér) felerősítenek. Vö. MIKLÓSVÖLGYI Zsolt, „»Minden tér szűk nekem«: Beckett klausztrófób tereiről”, *Nagyvilág* 56 (2011): 757–762, 762.

leginkább a bezártság kategóriájával ragadható meg”, ami érzékelhető mind a szövegek nyelvi terén, mind a leírt helyszíneken és tárgyakon, valamint a szereplők testén keresztül is (mint a mozdulatlanságra kárhozott szereplők, legyenek akár saját testi fogyatékoságaik például Hamm vagy a környezet által.)¹⁰ Ezt a (tér)érzetet tovább erősíti a test és az identitás „én”-re fókuszáló és „én”-en keresztüli artikulációja, amely a beckett drámavilágra olyannyira jellemző, hogy bennük a „másik” személy gyakran csak akképpen jelenik meg, mint az „én”-hez hasonló, abból kiinduló és arról leválaszthatatlan entitás.¹¹ A test felbomlása ráadásul rezonál a beckett életművet átölelő végeség- és halál-tematikával. A Beckett-drámákban nem ritkák az olyan szereplők, akik már csak a végüket várják és ugyanakkor próbálják elkerülni is. Rosette C. Lamont „sír szélén támolgó emberi roncs”-nak nevezi Krappot.¹² Rákóczy Anita *A játszma vége* szereplőinek halállal vagy annak gondolatával való szembenezésnek problematikáját tárgyalja tanulmányában.¹³ A drámákban az elkerülhetetlen vég fenyegető gondolatának köszönhetően az „én” megfosztatik a jelenlét abszolút megtapasztalásának lehetőségétől, és így az identitás a testhez hasonló módon csakis problémásan, vagy egyáltalán nem jelenhet meg.¹⁴ Így a beckett testek problé-

maköre szorosan összekötődik a beckett drámavilág tematikájával és atmoszférájával, ahol az élet értelmetlenségéből a nemlét (halál) az egyedüli kiút, és amely nem-létre a szereplők egyszerre vágyakoznak és próbálják elkerülni azt (megtöltve a nemléttel analóg mozdulatlanságot és némaságot – gyakran értelem nélküli, mechanikus – mozgásokkal és hangokkal).

Testkísérletek Beckett drámáiban

A *Godot-ra* várásban a test kérdésének két jelentős fókusza található meg: az egyik magának Godot-nak az alakjában, kinek fizikai hiánya állandó Vladimir és Estragon számára, és aki test nélkül szorongatja a testtel megáldott (vagy megátkozott) szereplőket.¹⁵ Érdekesség, hogy Beckett a kéziratából eltávolított egy olyan részt, mely során Godot papíron, írásban adja meg a találkozás helyszínét és idejét. Ennek a fizikai cselekedetnek a kihagyásával a testnélküliséget erősíti fel és tágítja ki a színpadi kereteken túlra.¹⁶ Ettől függetlenül lehetséges olyan értelmezés, mely szerint Godot létezik mint valamiféle testtel rendelkező (emberi) élőlény, mindössze nem jelenik meg. Ámbár, ha valamiféle transzcendentális vagy absztrakt, elvont entitásként tekintünk rá, a testtel való rendelkezés másodlagos kérdéssé válik. Azonban bármilyen feltételezés ellenére nem válik sem vizuálisan, sem auditív módon érzékelhetővé, nem jelenik meg a színpadon, így nézői-befogadói szemszögből tekinthető testnélkülinek. Mindazonáltal, amennyiben hiszünk a Fiú szavainak (aki ilyen szempontból Godot testének meghosszabbításaként, testének helyettesítőjeként interpretálható),

¹⁰ Uo., 757.

¹¹ NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 12–13.

¹² Rosette C. LAMONT, „Proust és Beckett, avagy az idő két létezési módja”, ford. TÖRÖK Gábor, *Nagyvilág* 38 (1998): 403–412, 406.

¹³ RÁKÓCZY Anita, „Közelítések »A játszma végé«-hez: Samuel Beckett drámája, rendezései és színházi jegyzetei”, *Holmi* 25 (2013): 603–615, 605–607.

¹⁴ Vö. Steven CONNOR, „»Ezen és ezen a napon... ebben a világban«: Beckett radikális végessége”, ford. MIHÁLYCSA Erika, *2000* 25, 12. sz. (2013): 55–65, 56.

¹⁵ S. E. GONTARSKI, „The Body in the Body of Beckett's Theater”, *Samuel Beckett Today* 11 (2001): 169–177, 169, <https://doi.org/10.1163/18757405-01101022>.

¹⁶ TÖRÖK Gábor, „Samuel Beckett és a »Godot«”, *Holmi* 5 (1993): 179–190, 180.

úgy Godot létezése (ellenben manifesztációjának formájával) megkérdőjelezhetetlen.

A kései *Ohiói rögtönzéssel* vélek felfedezni párhuzamot a *Fiú szerepe* kapcsán: bár ott egy vizuálisan is két részre osztott szereplővel találkozunk, itt mindössze annyit feltételezhetünk, hogy egy testvérpárról van szó (már ha elhisszük a *Fiúnak*, hogy valóban legalább ketten vannak). Azonban nem lehetünk biztosak benne, hogy melyik felvonásban melyikük jelenik meg:¹⁷ hiszen állítása szerint nem ő volt itt tegnap, bár ugyanúgy néz ki, azonban abban sem képes bizonyosságot nyújtani, hogy esetleg testvére járt itt az előző nap. Így lehet, hogy a két fiú azonosnak tekinthető. Tovább erősíti ezt a zavart az, hogy a távol maradt testvérről mindkét esetben negatív információk derülnek ki: az első felvonásban az, hogy Godot veri, a másodikban pedig az, hogy beteg. Ezek az állítások akár ok-okozati kapcsolatba is állíthatók a szöveg interpretálása folyamán.

A dráma testproblematikájának másik fontos aspektusa a jelenlevő, megjelenő szereplők teste: szerencsétlen, saját fogyatékkal küzdő emberek ezek, akik olyan hétköznapi cselekvésekben is hátráltatottak, mint mondjuk egy cipőnek a levétele vagy a vizelés.¹⁸ Ezek a romlásban lévő testek ugyan szcenográfiai, technológiai eszközökkel még nincsenek különösebb módon módosítva, de az alapvető élettani fogyatkozást

¹⁷ Ezen a ponton egyébként felmerül a szövegváltozatok problémája is: az eredeti francia szöveg szerzői utasítása a fiú 2. felvonásbeli megjelenéséről így szól: „Entre à droite le garçon de la veille.” Ennek megfelelően a magyar fordításban azt olvashatjuk, hogy „Jobbról belép az előző esti fiúcska.” Ez az utasítás így magában hordozza, hogy a két fiú ugyanaz. Mindazonáltal Beckett által elévített angol fordításban ez a meghatározás már kikerült, és csupán annyit találunk, hogy „Enter boy right.”

¹⁸ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 231.

(első körben nyelvi eszközökkel) tematizálják. Ezek a testi gyengeségek gyakran tréfa tárgyát képezik a szövegben,¹⁹ és nem csak a befogadó szórakozhat rajta, hiszen például a darab azon részében, ahol Estragon és Vladimir Luckyt szemügyre veszi – listázzák és megvitatják minden testi hibáját, akár egy vásári loét – akkor ők maguk is reflektálnak rájuk. A dráma négy fő karaktere közül egyedül az első felvonásbeli Pozzo az, aki mentesnek tűnik a testi hibáktól, ugyanakkor a második felvonásban már vak emberként tér vissza. Ezáltal a testi fogyatékoság nem csak mint egy konstans állapot jelenik meg, hanem mint változás, amely bármikor utolérhet bárkit. A jóból rosszba való váltás ritka pillanat Beckett világában²⁰ (ellentéte pedig elképzelhetetlen), rá sokkal inkább a rosszából még rosszabb helyzetbe való kerülés (mint az *Ó, azok a szép napok!* Winnie-je) vagy a szenvedés mint abszolút konstans, időtlen állapot megjelenítése jellemző (mint a *Játékban*, ahol a szenvedés – az ismétlődés okán – végtelenítettként értelmezhető).

A *Játszma vége* szereplői már sokkal közelebb állnak a testi-fizikai létezés minimumához, mint a *Godot-ra várva* szereplői. Ők gyakorta már képtelenek alapvető cselekvéseket végrehajtani – saját testük rabjai: a legegységelműbb példa erre talán a mozgásérült és vak Hamm, de hozzá hasonló – bár valamennyivel komikusabb – állapotban van Clov, aki (Hamm helyzetével ellentétben) az ülésre képtelen. Az emberi méltóság nekik még valamennyire megadatott, szemben Hamm felmenőivel, Nagg-gel és Nell-lal, akik kukába vannak kényszerítve, ott élik életüket, és bár időnként előbújnak onnét,

¹⁹ A (nyílt) humor alapvetően is sokkal erősebben jellemzi Beckett ez időbeli művészetét, mint a késeiét.

²⁰ Ami természetesen az egyre rövidülő szövegeknek is betudható, hisz így egyre kevesebb időt ölelnek fel, egyre kevesebb teret nyújtva bármiféle (lehetséges) változásnak.

azt végső soron sosem hagyják el. Ők bizonyos értelemben már a darab kezdete előtt átlépték a halál küszöbét.²¹ Így a (tetsz)-halotti állapot (mely olyan, mint a nemlét, ezáltal a testnélküliséget megközelíti) több szereplővel kapcsolatban is felmerül.²² Tovább bonyolítja a kérdéskört, hogy végül Nell valóban elhalálozik.

Ebben a felállásban kétségkívül Clov a legdinamikusabb szereplő: bár színpadi és drámai kompozíció alapján Hamm van középpontban, Clov az egyetlen, aki képes eljutni a konyhába,²³ képet alkotni a külvilágról az ablakokon át, más tárgyakat (például a játékkutyát) és más szereplőket (például Hammet a fal mentén) mozgásba lendíteni. Számára ott van a drámából (vagy legalább annak teréből) való kilépés lehetősége, hogy otthagyja Hammet, aki folyamatosan emlékezteti őt a saját teste feletti (még megmaradt) kontroll elvesztésének eshetőségére. Clov veszíthet a legtöbbet, pont azért, hogy (testileg) nincs még az enyészet végpontján.

Ez a kontrollvesztés párhuzamba állítható a dráma bunkerszerű (vagy koponyaszerű)²⁴

²¹ Hiszen maga a kuka magában hordoz egyfajta koporsó értelmezést, de talán még erősebb az a pillanat, mikor Clov megállapítja Nellről, hogy nincs pulzusa.

²² Steven Connor – bár a *Molloy* kapcsán említi meg eredetileg – állítása valamennyi beckett, így *A játszma vége* szereplőire is ráhúzható: „Beckett-nél [...] a végesség nem mindig esik közvetlenül egybe a halandósággal, [...] maga a halál el van bizonytalanítva Beckett műveiben: valaki szenvedhet a halál, halottság állapotától, de nem eléggé ahhoz, hogy el is lehessen temetni.” CONNOR, „Ezen és ezen a napon...”, 56.

²³ Melyről, akárcsak a külvilágról, a befogadó szintén csak Clovon keresztül szerezhethet(ne) ismereteket. Vö. MIKLÓSVÖLGYI, „Minden tér szűk nekem...”, 760.

²⁴ RÁKÓCZY, „Közelítések...”, 605.

terével is, mely – szemben a *Godot-ra várva* nyílt helyszínével – végtelenül klausztrófób érzést kelt. Ugyanakkor a Clovon keresztül megismert külvilág sem jobb, hiszen voltaképpen egy posztapokaliptikus látványt tár a befogadó elé, amely így egyszerre ellentétes és párhuzamba állítható a belső térrel, mely halálallúziókkal van tele.²⁵ A bezártságot pedig tovább növeli Nell és Nagg léte, a két kuka.²⁶ Így az alapvetően zárt téren belül kialakulnak még szűkösebb zárt terek, így a „testi börtön” metaforához erősen hozzájárul maga a színpadi/drámai tér is.²⁷ Érdekes, hogy a különböző szövegváltozatok arra mutatnak rá, hogy Beckett erre a klausztrófób érzésre csak ráerősített élete során: míg a korábbi szövegváltozatban számos színházi metautalás található (mint amikor a meszelatóval Clov a közönségre pillantva lelkesedéstől őrjöngő tömegről beszél),²⁸ addig ezeket az utalásokat kihúzta két (berlini és londoni) rendezésekor.²⁹ Ezzel Beckett nem pusztán esetleges komikus pontokat távolított el drámából, hanem magát a teret is teljesen lezárta. Mindezek által *A játszma vége* egyszerre erősít rá a testtel való küzdelem tematikájára, és kezd el egyre drasztikusabb, testredukciós eszközöket használni, így akár

²⁵ Uo.

²⁶ Mely két kuka egyszerre párja és ellentéte a két szimmetrikus ablaknak: míg egyik a kiút lehetőségét mutatja fel (bár annak kérdésével, hogy bármivel is jobb ez a kiút mint az itteni bezártság, Clov is végig küzd a dráma során), addig a kukák a bezártság érzését katalizálják. MIKLÓSVÖLGYI, „Minden tér szűk nekem...”, 760.

²⁷ Uo.

²⁸ SAMUEL BECKETT, „A játszma vége”, ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, in SAMUEL BECKETT, *Összes Drámái: Eleutheria*, 103–151 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006), 121.

²⁹ RÁKÓCZY, „Közelítések...”, 610.

a *Godot-ra várva* „folytatásának”, eszkalálódásának is értelmezhető.³⁰

Ezzel szemben Az *utolsó tekercs* a testkísérletek új módszereit tárja elénk. Krapp nincs teljesen egyedül saját monodrámájában, hiszen a hangszalagok által több alakváltozata is szóhoz jut, akik egymásra és egyéb személyekre is utalnak és reflektálnak – így alakítván ki dialógust.³¹ Beckett-nél ezáltal ebben a drámában valósul meg először egyértelműen (de nem utoljára) egy identitásnak a többé válása.³²

Krapp a múltbéli jelenben keres valamit, ami a saját jelenére releváns lehet.³³ Ezt a dráma végén fedezi fel, a „Búcsú a szerelemtől” részben, amely teljesen ledermeszti őt. Talán kijelenthető, hogy ez a leginkább érzellemmel teli rész az összes Beckett drámában,³⁴ ahol éppen a testiség kerül előtérbe (már magában a felvázolt szituációban is, mely

³⁰ Érdekesség, hogy egyéb módon is tekinthető *A játszma vége* a *Godot-ra várva* „folytatásának”. Beckett nyilatkozta Roge Blinnek és Jean Martin-nak, hogy Ham és Clov valójában Vladimir és Estragon idősebb korukban, életük végén. GONTARSKI, *The Intent of Undoing...*, 42.

³¹ LAMONT, „Proust és Beckett...”, 406.

³² Vö. „Beckett a technológia révén voltaképpen a doppelgänger dramatikus hagyományát éleszti fel”. P. MÜLLER Péter, „Bővülő technológiák – szűkülő fókusz: Auditív és vizuális eszközök és műfajok szerepe Samuel Beckett performatív műveiben”, *Jelenkor* 65 (2022): 104–110, 107.

³³ Vö. CONNOR, „Ezen és ezen a napon...”, 58.

³⁴ Különösen azért, mert a szerelmespárok Beckett történeteiben nem lehetnek együtt (lásd *A játszma vége* vagy *Ó, azok a szép napok!*), és – bár a színpadon, vizuálisan itt sem történik ennek ellenkezője – itt mégis egy romantikus együttlét (melynek sikeressége kérdéses) idéződik fel. Vö. LAMONT, „Proust és Beckett...”, 408.

során a nádasba fúródik a bárka),³⁵ és ezáltal az értelem nem tud megküzdeni vele.³⁶

Ez a hangszalagokkal történő játék számos interpretációt és asszociációt indíthat be a befogadó számára: reflektál az emberi test és lét múlandóságára, amit különböző módokon megpróbálhatunk konzerválni. Hiszen a rögzítés aktusával nem csak egy hang válik elérhetővé az utókor számára, hanem egy bizonyos entitás, egy bizonyos tudat is, amely máskülönben a jelen pillanat elmúlásával szertefoszlaná. A rögzítés pillanatában az én egy szegmense leválasztódik a testről, így az én kettéválik. Azonban ezek mindössze a jelen élő pillanatából keletkezett halotti maradványok,³⁷ vagy ha úgy tetszik, ürülékek (melyre a főszereplő neve is utal):³⁸ az emlékezést elősegítik, viszont a testi tapasztalás, a jelen pillanat újraélése lehetetlen marad. Ezáltal Krapp mintha saját holttestével – vagy kísérteteivel – kerülne szembe az újrachallgatások során:³⁹ ott vannak bennük életének nyomai, ugyanakkor mozdulatlanok és cselekvőképtelenek. Mindez tetézi azt, hogy a darabnak a legközpontibb eleme (kvázi másik főszereplője)⁴⁰, a lejátszó maga is egy élettelen tárgy. Ez lehetővé teszi, hogy más tárgyak, a hangszalagok – melyek a dráma szempontjából szövegek is egyben – „életre keljenek.”⁴¹ Ezeket keresztül a különböző entitások egymástól függetlenül reprezentá-

³⁵ NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 66.

³⁶ LAMONT, „Proust és Beckett...”, 408.

³⁷ P. Müller Péter a dráma ezen aktusát ebből kifolyólag úgy jellemzi, hogy „a szubjektum tárgyiasulását, élő személyből holt anyaggá válását követhetjük nyomon.” P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 237.

³⁸ LAMONT, „Proust és Beckett...”, 406.

³⁹ P. MÜLLER, „Bővülő technológiák...”, 107.

⁴⁰ Mely mellé még harmadik szereplőnek maga az *Idő* is értelmezhető. LAMONT, „Proust és Beckett...”, 407.

⁴¹ P. MÜLLER, „Bővülő technológiák...”, 107.

lódhatnak, melyek ugyanakkor sosem találkoznak egymással, csak Krappben történhet meg az ütköztetésük.⁴² A lejátszó egyben Krapp testének, vagy még inkább az elméjének és identitásának egyfajta protézise: emlékező képességének hanyatlását hivatott ellensúlyozni, így emlékezete mindaddig nem vész el, míg képes megtalálni a megfelelő szalagokat.⁴³ Azonban bármit is tesz, a tekercek által artikulálódó entitások mozdulatlanok, sőt, testnélküliek maradnak. Így a dráma értelmezhető a Steve Connor által taglalt végesség elleni küzdelemként is.⁴⁴ Ennek a küzdelemnek az értelmetlenségét példázzák azonban a szereplő(k)ben is fellelhető identitás-szakadások: Krapp szánja múltbeli énjait, fiatalkori ostobaságnak tartja azok gondolatait. Ezáltal a saját múltját tagadja meg, és így saját létezése és identitása kerül válságba.⁴⁵

Ezekből kifolyólag úgy vélem, hogy *Az utolsó tekercs* az első dráma, amelyben Beckett magát a testet (és általa az identitást) központi kérdéskörre teszi, dekonstruálva azt. Ráadásul nem csupán a fikciós világának építésével vagy nyelvi eszközökkel éri ezt el (melynek nyomai már a *Godot-ra váróban* vagy *A játszma végében* tapasztalhatók voltak). Ebben a darabban kezd el ráadásképp a színházi fényekkel is játszani Beckett (azáltal, hogy miként lép be és ki a fénytócsából Krapp, azaz mikor válik láthatóvá és mikor nem),⁴⁶ mely aztán valamennyi drámájának egy általános eszköze lesz.

Az *Ó, azok a szép napok!* messzemenően a legteátrálisabb Beckett korai, nagyobb lélegzetvételi drámái közül, melyben a test és mozgás korlátozásának és redukciójának

(valamint a nyelv szétzilálásának, különösen a második felvonásban) olyan formáját vetíti előre, mint amelyet később például a *Nem énben* fedezhetünk fel.⁴⁷

Winnie helyzete *A játszma végében* található szülők helyzetére emlékeztethet, az ő bezártságuk továbbvitelének tekinthető a darab, mely bezártság ráadásul a második felvonásra radikálisan súlyosbodik.⁴⁸ Winnie helyzetével ellentétesen, ám abból adódóan egyik legfőbb szándéka, hogy mindinkább észrevettesse magát. Erről árulkodhat az öltözéke, a mély dekoltázsa, a szépítkezés akciója. Önmaga megmutatásán keresztül igazolhatja még fennmaradt létezését és identitását, mindez pedig rezonál annak a teatralitásnak a motívumával, melyben mint szereplő, az abszurd helyzetbe van kárhozattva a befogadó számára. Vele ellentétben Willie nem tart igényt sem arra, hogy Winnie-t lássa, sem arra, hogy megmutassa önmagát.⁴⁹ Erről árulkodik, hogy a darab jelentős részében háttal ül neki, sőt, akár vissza is vonul odújába – az odú értelmezhető anyaméhként is, amelybe fontos, hogy éppen fenékkal vagy fejjel előre megy be. Willie motivációja épp ezért kevésbé válik nyilvánvalóvá, de feltételezhetjük, hogy ő az abszurd drámai szituációból szeretne menekülni, mely menekülés Winnie-vel együtt lehetetlen. Ily módon a darab vége többféleképpen értelmezhető: Willie vagy egy egyszeri próbát tesz arra, hogy kiszabadítsa a nőt (noha ezt kétlem), vagy cselekvése szimbolikus aktus arra, hogy a nő mellett legyen, beletörődve közös sorsukba, vagy pedig a revolver felé indul meg, hogy véget vessen kettejük rabságának. Az, hogy próbálkozása sikertelen, helyzetük konstans determinisztikus voltát erősíti. Kettejük oppozíciója továbbá abban is felfedezhető, hogy a dráma nélkülöz

⁴² BALASSA Zsófia, „Az emlékezés tévedései Beckett és Stoppard drámáiban”, *Literatura* 39 (2013): 174–179, 175.

⁴³ BALASSA, „Az emlékezés tévedései...”, 176.

⁴⁴ CONNOR, „»Ezen és ezen a napon...”, 56.

⁴⁵ VÖ. LAMONT, „Proust és Beckett...”, 411.

⁴⁶ P. MÜLLER, „Bővülő technológiák...”, 107.

⁴⁷ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 234–235.

⁴⁸ VÖ. NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 43.

⁴⁹ VÖ. *uo.*, 56.

bármiféle romantikát (sőt, a második felvonásban már bármiféle kapcsolatot),⁵⁰ és a testi közeledés elé is leküzdhetetlen akadályok hárulnak.

Az első felvonásban, mikor még Winnie deréktól felfelé képes mozgásokat végezni, karjait használni, a tárgyaknak – mely tárgyakhoz valamennyi beckett-i szereplőt mindig is különös, gyakran intim viszony fűzi – sokkal jelentősebb szerepük van.⁵¹ A drámai szituációban elsősorban az a szerepük, hogy legyen Winnie számára valami, amivel lefoglalhatja magát.⁵² Anyagiságuk, életteleniségük okán a tárgyak a test ellentétéként is értelmezhetők,⁵³ ugyanakkor reflektálnak rájuk: olyan hétköznapi tárgyak jelennek meg, melyek a test retusálására hivatottak (fogfeke, hajkefe), vagy a nem tökéletesen funkcionáló test korrigálását célozzák meg (szemüveg), vagy amelyek magának a testnek a megsemmisítésére hivatottak (revolver).⁵⁴ Ezáltal ebben a drámában is tematizálódik a test múlandósága és tökéletlensége.

⁵⁰ Egy Alan Schneidernek címzett választlevelelben fejti ki Beckett, hogy Willie viselkedése semmilyen módon nem kötődik Winnie cselekedeteihez, szavaihoz (hiszen még az sem biztos, hogy hallja egyáltalán), így ha részéről bármi is Winnie-re történő reakcióként értelmezhető, az inkább a véletlen művének tekinthető. Samuel BECKETT és Alan SCHNEIDER, *No Author Better Served: the Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, szerk. Maurice HARMON (Cambridge: Harvard University Press, 1998), 108, <https://doi.org/10.2307/j.ctv22jntpr>.

⁵¹ NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 45.

⁵² Szintén egy választlevelelben fejti ki Beckett. BECKETT és SCHNEIDER, *No Author Better Served...*, 103.

⁵³ És Winnie akciói is ezen tárgyakra irányulnak, nem pedig elérhetetlen, emberi párja felé.

⁵⁴ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 235.

Winnie mozdulatsorai egyfajta koreográfiára emlékeztethetnek minket: az ismétlődő és ellentétes irányú (például tárgyak felvétele-letétele) mozgásokat erősen megszerkesztett precizitással és érezhető ritmikával határozzák meg a szerzői instrukciók. Ebben a koreográfiában Winnie helyzetéből adódóan minden apró mozdulatnak különös jelentősége van.⁵⁵ A második felvonásban, mikor Winnie már csak szeme mozgatására képes, nem látható testrészei a tárgyakhoz közelítenek. Hozzájuk hasonlóan már élettelennek tekinthetők,⁵⁶ és noha láthatatlanul még jelen vannak, jelenlétük értelmetlen, hisz nem képesek betölteni eredeti funkciójukat.⁵⁷ Ebben a szituációban már csak látása és hallása segíthet abban, hogy bizonyosságot szerezzen a körülötte lévő világról, így Willie létezéséről is. Ebben a helyzetben válik drasztikusan fontossá saját láthatóságának, vagyis saját létezésének kérdése.⁵⁸ Ráadásul itt azokról a szemekről beszélünk, melyekről Winnie ekképpen nyilatkozik: „Szemek lebegnek... Látom, amint békésen becsukódnak... hogy békeességben láthassanak. (Szünet) Nem az én szemeim. (Mosoly) Már nem.”⁵⁹ Ez egy olyanfajta identitásválságra utal,⁶⁰ mely kísértetiesen emlékeztet Beckett későbbi *Nem én* című drámájára.

Fontos, hogy Winnie testéhez kapcsolódó problémái nem fejeződnek ki általa: míg a *Godot-ra várásban* és *A játszma végében* a szereplők tudatában vannak saját testi nyomoruknak, addig Winnie – noha immelámmal szóba hozza saját helyzetét, vagyis

⁵⁵ NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 46.

⁵⁶ Vö. uo., 77.

⁵⁷ Vö. uo., 47.

⁵⁸ Vö. uo.

⁵⁹ Samuel BECKETT, „Ó, azok a szép napok!”, ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, in BECKETT, *Összes Drámái...*, 153–193, 184.

⁶⁰ Mely saját teste kontrolljának elvesztéséből is eredeztethető akár.

tisztában van vele – oly módon viselkedik, mintha az a világ legtermészetesebb állapota lenne.⁶¹ Ezért érdekes az utolsó emberpárra való visszaemlékezés,⁶² kik (mint megannyi beckett-i szereplő) nem jelennek meg. Ők a helyzetből kívülálló és így annak abszurdítására racionálisan rálátó perspektívát jelentenek. Az olvasóban vagy nézőben felmerülhet az az egyszerű kérdés, hogy Willie miért nem ássa ki valahogyan Winnie-t.⁶³ Ezáltal Winnie sorsa determinisztikusnak tűnik, hiszen akik az adott szituációban benne vannak (Winnie és Willie), nem gondolkodnak ilyesmin, hiszen feltehetően az ő szemzőgükből ez olyan értelmetlen kérdésnek tetszik, mint hogy egy levágott fej miért nem növeszt újra testet.

Az *Ó, azok a szép napok!* így széles eszköztárral teatralizálja a testet: maga a drámai szituáció és a test redukciója már önmagában meghatározza annak központiságát, a korlátozott mozgás- és helyváltoztatás-lehetőségek, a test és a tárgyak közötti ellentét, egymásrautaltság és egymásnak megfeleltetés (mely során végezetül a test maga is csak kiállítási tárgyként értelmezhető a befogadó számára)⁶⁴ pedig katalizálja a teatralizációt.

A testredukció radikális végpontjának tekinthető a *Lélegzet*, Beckett legrövidebb drámája.⁶⁵ Itt azonban nem csak a testfogyatkozás érhető tetten: maga a nyelv is megszűnik, és test hiányában bárminemű

cselekvéstől és mozgástól is mentes a színdarab.⁶⁶ Mindössze három (valójában kettő) legösztönösebb, a létezéshez nélkülözhetetlen hang hallható: a születéssel járó felsírás,⁶⁷ ami a kezdő- és végpontot jelöli meg egyszerre a drámában, a lélegzetvétel pedig a jelenben való létezés tanúbizonysága. Ám ezek is csupán felvételtől hallhatók. Így a testnek a közelsége semmilyen módon nem érzékelhető, az mindössze egy médiumon keresztül, közvetett módon válik feltételezhetővé. Így a radikális testhiány radikális identitáshiánnyal társul,⁶⁸ melyet a nyelv és racionalitás hiánya a preverbalitás ösztönyszerűségével szemben felerősít.

A szöveg egyik általános értelmezése, hogy az a születés–élet–halál hármas szerkezetét mutatja meg – mely interpretációt a feljövő, majd lemenő fény tovább erősít.⁶⁹ Ez az értelmezés magába foglalja a létezés és ezáltal az identitás végtelen összesűritését, hiszen instrukciók alapján az egész előadás

⁶⁶ Uo., 52.

⁶⁷ A magyar fordításban „kiáltás” szerepel, miközben az angol változat magyarázó részében Beckett a „vagitus” szóval pontosítja az angol „cry” szót, amivel egyértelműen utal az újszülött első sírásának hangzására. Uo., 59. Ugyanakkor a drámaszöveg 1. és 3. pontjában, tehát a „főszövegben” Beckett a „cry” szót használja, csak a szöveget magyarázó részben olvasható a „vagitus”. A „cry” önmagában utalhat sírásra és kiáltásra – és lehetséges, hogy első hallásra inkább emlékeztethet minket az utóbbira, amely egyébként a halál pillanatát is jobban magában foglalhatja. Vö. KADA Júlia, „Leltár harmincöt másodpercben”, *Nagyvilág* 15 (1998): 1264–1265, 1265.

⁶⁸ Hiszen ily módon a hangot eredetileg kibocsátó személy bárminemű jellemvonásáról nem, vagy csak bizonytalanul lehet következtetéseket levonni. NAGY, „A transzgresszív testtapasztalat...” , 66.

⁶⁹ Vö. uo., 58.

⁶¹ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 235.

⁶² Kiknek drámai teren túli létezése magában hordoz egy godot-i vonást. Noha kevésbé relevánsak a drámai szituációra nézve, mégis egy alternatív életmód ígérését lebegtetik a háttérben, hogy van világ a drámai világon túl is. Vö. NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 60.

⁶³ Vö. uo., 53.

⁶⁴ Vö. P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 236.

⁶⁵ NAGY Gabriella Ágnes, „A transzgresszív testtapasztalat negációja: Samuel Beckett: *Lélegzet*”, *Alföld* 66, 11. sz. (2015): 51–71, 51.

nagyjából 35 másodpercig tart. Azonban az értelmezés azon a ponton megbicsaklik vagy legalábbis pontosításra szorul, hogy a két kiáltás (mely a két végponton található) megegyezik egymással. Ily módon a drámában a születés és a halál összekapcsolódik, hiszen egy jel jut két jelölőre. Továbbá fontos elem, hogy a fény sosem alszik ki egészen: ily módon még egyfajta reinkarnáció is interpretálható. Ebben az értelmezésben persze továbbra is jelen van, hogy egy szemétdombbal azonosítható a világ, hiszen míg a hang nem, addig a tér teljesen statikus marad.

Nagy Gabriella Ágnes helyesen állapítja meg, hogy a dráma (különösen annak kontextusának hiánya, nyelv- és testnélküliségének köszönhetően) egy terjedelmes projekciós felület, melyet eléggé sokféleképpen lehet interpretálni, ám a születés élménye kétségkívül kulcsszerepet játszik benne.⁷⁰ Beckett testnélküli drámája tematizálja az ember életének legelemibb, legősibb, első és utolsó testtapasztalatát.⁷¹ Így nem csak teatralizált módszerekkel (mint a színpadon nem megjelenített test és az annak hiányát felerősítő hanghatások) jelenítődik meg a testnélküliség, hanem a dráma központi problémája lesz, a szöveg céltudatosan tematizálja azt, így meglátásom szerint (radikalizmusa révén is) ebben a drámában forr össze leginkább a test problémája a szöveg tematikájával.

A *Nem én* című drámában tapasztalhatjuk meg talán a test megcsonkításának legradikálisabb példáját (amennyiben a test totális felszámolását nem csonkításként, hanem azon túlmenő aktusként értelmezzük). Lehet, nem is csonkításról kellene már beszélni, hanem a test, az egyén fizikai valójának abszolút minimalizálásáról, hiszen egy száj

⁷⁰ Uo.

⁷¹ Nagy Gabriella Ágnes megfogalmazásában a születés maga a „testet öltés” aktusa, így a halál értelmezhető a „testetlenné válás” aktusának. Uo., 59.

tekinthető a főszereplő korpuszának.⁷² De ezen a ponton nehezen tekinthető már bármiféle (emberi) személyként. Beckett egy Alan Schneidernek írott válaszlevelében is már csak akképpen hivatkozik a szájra, mint egy tisztán színpadi entitásra.⁷³

Ráadásul a testi redukcióval párhuzamosan az identitás és annak kapcsolata a (még megmaradt, parányi) testtel⁷⁴ is krízisbe kerül: Beckett előszeretettel használ több drámája során széttöredezett, akadozó nyelvezetet (*Ó, azok a szép napok!* második felvonása, *Játék*), de talán nincs más olyan drámája, amely ilyen szinten tematizálná a(z) (fragmentálódott) identitás (ön)kifejezésének lehetetlenségét.⁷⁵ Talán ebben a szövegben valósul meg leginkább az a nyelvhez való viszony, melyet korábban Axel Kaunnak fejtett ki Beckett.⁷⁶ Ráadásul maga a beszéd ritmu-

⁷² P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 239.

⁷³ Mindezzel el is zárkózva attól, hogy bármi egyebet meg tudna osztani azon túl, ami le van írva a szövegben. BECKETT ÉS SCHNEIDER, *No Author Better Served...*, 283.

⁷⁴ Amely testről, parányiságát tekintve, egy előadás során nézőként feltehetően nehéz megállapítani, hogy mit is látunk pontosan – legalábbis erről a felfedezésről számol be Alan Schneider a próbafolyamata során. Uo., 279.

⁷⁵ Gontarski értelmezésében a darab a pszichológiai értelemben vett dualizmust (mely értelmezésben az elme és az agy két külön entitásként értelmezendő) és az alternatív személyiségeket (mely szerint a tudat különböző aspektusai egymástól szinte független személyekké válhatnak) tematizálja. GONTARSKI, *The Intent of Undoing...*, 172.

⁷⁶ „Mivel egy csapásra nem tudjuk kikapcsolni a nyelvet, legalábbis semmit ne mulasztunk el, hogy minél rosszabb hírbe keverjük. Addig fúrjunk lyukakat belé, míg a mögötte lappangó valami vagy semmi át nem kezd szüremkedni.” Szegedy-Maszák Mihály

sa is ráerősít a skizofrénszerű nyelvezetre.⁷⁷ Beckett levélben fejezte ki Alan Schneider számára, hogy az ő fejében ez a monológ egy ritmikus, lázas, siető hangon szól, mely nem törekszik az értelmezhetőségre.⁷⁸

Ezt a töredezettséget fokozza a *Száj* állandó megtorpanása és meghátrálása, mikor elhagyná a nyelvtani 3. személy használatát és kimondaná azt, hogy „én.” Ez voltaképpen saját maga identitásának elutasítása. Azonban ez a fajta tagadás világít rá legjobban arra, hogy ez az elme nem tudott (vagy talán nem is tud) teljes mértékben leválasztódni önmaga identitásáról – hiszen a kettő dualitásából eredő konfliktus világít rá mindkettő jelenlétére. Hasonlóan értelmezhető maga a *Száj* mint a szereplő korpusza is:⁷⁹ azáltal, hogy jelenlétével leválasztódik a testről és önálló életet él, teatralizálja a test kérdéskörét, melyben a test többi része (távolmaradása okán) képtelen az önkifejezésre – így mindössze a verbális kifejezés lehetősége marad, amely szintén csak tökéletlenül tud megvalósulni.

A háttérben lévő hallgató figura azonban mintha kettős szerepet játszana: ő is része valamennyire ennek a világnak (színpadi pozícióját tekintve – ugyanakkor azon belül is pódium által kiemelt, elkülönített), azonban sokkal emberibb is a „főszereplőnél”. Mozdulatlanságban felnagyítja a színpad statikusságát, négy rövid mozdulata pedig mintha nem adna semmit a drámához, és mintha csak azért volna ott, hogy a beckett világra jellemző másiktól való elidegenedés megtestesüljön benne. Erre lehet következtetni ab-

idézi Beckettet. SZEGEDY-MASZÁK, *Kétnyelvűség...*, 104–105.

⁷⁷ Vö. NAGY Gabriella Ágnes, „A dramatikus szöveg metamorfózisai: Változatok, tekintet és média Samuel Beckett alkotásaiban”, *Filológiai Közlöny* 55, 1–2. sz. (2009): 105–136, 113.

⁷⁸ BECKETT és SCHNEIDER, *No Author Better Served...*, 283.

⁷⁹ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 239.

ból is, hogy Alan Schneider számára írta egy levelében Beckett, hogy minél zavaróbb, annál jobb.⁸⁰

Testkísérletek a gyakorlatban

Nem meglepő, hogy a beckett szerepek eljátszása gyakran mozdította ki a színészeket a komfortzónájukból. A New York-i, Alan Schneider által rendezett premieren a *Nem én* főszerepét játszó Jessica Tandynek a feje kalodába volt rögzítve, hogy véletlenül se mozdulhasson el, hiszen a fénytechnika szempontjából fontos volt, hogy végig kizárólag a száj legyen megvilágítva.⁸¹ És ez csak egyetlen példa a sok fizikai kihívásra, amellyel a Beckett-színészeknek meg kell küzdeniük. Bizonyos értelemben nevezhető embertelennek is Beckett színháza, már csak azért is, mert gyakran technológiai, scenográfiai eszközök vesznek fel játszó szerepet.⁸² Végző soron valamennyi testkísérlet teatralizálja a színészi testet és előidézi, hogy központi elemmé váljon. Különösen igaz ez a testredukcióra, hiszen valaminek a megszüntetése egyfajta tanúságtétel annak (nem szükségszerű) hiányáról, és így az eltüntetett/megszüntetett dolog a nem-jelenlevés-

⁸⁰ BECKETT és SCHNEIDER, *No Author Better Served...*, 287.

⁸¹ Enoch BRATER, „The 'Absurd' Actor in the Theatre of Samuel Beckett”, *Educational Theatre Journal* 27, 2. sz. (1975): 197–207, 202, <https://doi.org/10.2307/3206113>.

⁸² Mint a fény a *Játékban*, a hangfelvételek *Az utolsó tekercsben* vagy szinte bármi, ami érzékelhető a *Lélegzetben*. De Beckett munkásságát más szemszögből is átjárja a technológia szerepe, például drámáit is több médiumra írta, gondolhatunk a televíziójátékokra és a rádiójátékokra, illetve a filmjére. Vö. Ulrika MAUDE, „»whole body like gone«: Beckett and Technology”, *Journal of Beckett Studies* 16, 1–2. sz. (2006): 150–160, 150, <https://doi.org/10.3366/jobs.2007.16.1-2.13>.

sel ellentétes irányú módon felértékelődik, fókuszba kerül. Ily módon a test felszámolása és egyben annak teatralizációja egyszerre valósul meg.⁸³

Fontos, hogy Beckett nem magát a színeszt igyekezett nehéz, abszurd helyzetbe állítani, hanem „mindössze” a már eleve ilyen szituációban lévő drámai szereplőt szeretne volna a színpadon viszontlátni, ami azonban a színésznek abszurd körülmények közé való helyezését követelte meg.⁸⁴ Elvégre hogy lehetne kényelmesen eljátszani olyan szerepet, amelynek a teste „börtönbe van zárva”, és mindössze a feje létezik már? Hiszen ezekben az esetekben konkrétan a mozgás lehetőségétől voltak megfosztva a színészek (például a *Játékban* vagy a *Nem énben*),⁸⁵ máskor meg a szövegmondás tekintetében nem adott nekik szabadságot és várt el már-már mechanikus működést.⁸⁶ Így nem csak a színészi, önkifejezési szabadságtól érezhették megfosztva magukat a színészek, de alapvető, természetes emberi működésükben is erősen korlátozottnak érezhették magukat. Ráadásul nem csak testileg kényszerítette kellemetlen helyzetbe őket, hiszen mikor rendezett, pszichológiailag sem nyújtott kellőképpen támaszt nekik

a szerepformáláshoz,⁸⁷ elvégre nem hitt a szerepformálás és színjátszás mimetikus módszertanában.⁸⁸ Ezzel szemben gyakorlalti, technikai jellegű tanácsokkal (mint például, hogy pontosan milyen mozgásokat végezzenek vagy milyen ritmusban, hangszínnel mondják az adott szöveget a színészek) mindig bőszén ellátta a színészeket.⁸⁹

P. Müller Péter vélekedik úgy, hogy Beckett kései irodalma sokkal inkább mutat közös vonásokat a posztmodernnel, mint az abszurdal.⁹⁰ Ugyanakkor Nyusztay Iván Beckett valamennyi drámáját képes az abszurdon keresztül értelmezni.⁹¹ Ez a két szemlélet szorosan összefügg: Beckett posztmodern eszközökkel (mint a nyelvi dekonstrukció, testi redukció vagy fragmentáció, melyek egyaránt teatralizálják a nyelvet és a testet, és melyek mind fel vannak erősítve a technikai, scenográfiai eszközökkel is) teszi lehetővé az abszurd megtapasztalását (annak állapotát, mikor az értelem kezd megszűnni és az identitás megkérdőjeleződni és elválni a testtől és tudattól), a színész és a befogadó számára egyaránt. A testi tapasztaláshoz azonban mindeneelőtt a drámák színpadi megvalósulására lenne szükség. Ám Beckett inkább elismert író, mintsem sokat

⁸³ P. MÜLLER, „Bővülő technológiák...”, 105.

⁸⁴ BRATER, „The 'Absurd' Actor...”, 199.

⁸⁵ A *Nem én* New York-i ősbemutatóján a száj szerepét játszó Jessica Tandy-nek kalodába volt rögzítve a feje, hogy véletlenül se tudjon elmozdulni a pontosan beállított fényből, mely csakis a száját tette láthatóvá.

⁸⁶ Brenda Bruce, az *Ó, azok a szép napok!* londoni premierjén Winnie-t játszó színésznő számolt be arról az esetről, mikor Beckett egy metronómot hozott be a próbára, hogy ahhoz igazíthassa a színész beszédének tempóját. John HAYNES és James KNOWLSON, *Beckett képei*, ford. DEDINSZKY Zsófia (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006), 123.

⁸⁷ Például Jean Martin, aki a *Godot-ra várva* ősbemutatóján játszotta Lucky szerepét, úgy nyilatkozott Beckettről, mint aki „követelt, mindig csak követelt”, és nem a szerep megértését vagy (szabad) színpadi játékot várt el a színészeketől (ami rengeteg színésznek, többek között Jean Martin számára is a szerepformálás metodológiájával ment szembe), hanem annyit, hogy pontosan kövessék az utasításait. TÖRÖK Gábor, „Samuel Beckett és a »Godot«”, 186.

⁸⁸ Vö. VISKY András, „A »lessness« színháza”, *Élet és Irodalom* 43, 9. sz. (1999): 15.

⁸⁹ HAYNES és KNOWLSON, *Beckett képei*, 21.

⁹⁰ P. MÜLLER, *Test és teatralitás*, 224.

⁹¹ NYUSZTAY, *Az önazonosság alakváltozásai...*, 43–101.

játszott, melynek Jonathan Kalb több okát is részletezi. Beckett drámái rendezőellenesnek is tekinthetők a partitúraszerű szövegek miatt. Ez a mai korban, mikor a rendezők minden drámái szöveg előadásán szeretnék otthagyni saját kézlenyomatukat, ellenszenvet válthat ki.⁹² Kalb szerint a jelenlegi (individualista) világ- és kultúraszemlélet is szembemegy a beckett-i világgal.⁹³ Továbbá a Beckett örökségét kezelők sem veszik jó néven a szövegekkel való színházi kísérletezést, ami összeegyeztethető Beckett szövegűséghez való ragaszkodásával.⁹⁴ Továbbá meglátásom szerint az olyan szövegek, mint a *Lélegzet*, számos színházdefiniáció alapján már nem is értelmezhetőek színházként.⁹⁵ Mindez erőteljesen hozzájárul ahhoz, hogy inkább múzeumi tárgyként, kuriózumként tekintsenek rájuk, mintsem élő szövegekként, amelyekkel a 21. század színházalkotói játszhatnának és közölhetnének valamit a világról.

Kalb végül Mac Wellman drámaíró ötletével áll elő, aki szerint legalább tíz évig el kellene felejteni a Beckett drámákat, és csak akkor elővenni újra, mikor már nem „modern klasszikusokként” tekintünk rájuk – vagyis amikor már nem szentimentálisan közelítünk feléjük, és újra megérezhetjük a bennük rejlő kegyetlenséget.⁹⁶ Én másban látom az

utat: színházi alkotók és teoretikusok részéről is az anyaggal való aktív munka a legfontosabb, hogy képesek legyünk bármilyen munkásságnak felfedni a jelenbeli relevanciáját és új megközelítési módjait. Úgy vélem, hogy a testről Beckett színházában még bőven nem mondtak eleget.

Bibliográfia

- BALASSA Zsófia. „Az emlékezés tévedései Beckett és Stoppard drámáiban”. *Literatura* 39 (2013): 174–179.
- BECKETT, Samuel. *Összes drámái: Eleutheria*. Sajtó alá rendezte BARKÓCZI András. Fordította KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, MIHÁLYI Gábor, OSZTOVITS Levente, ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, SZENCEI László és TANDORI Dezső. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- BECKETT, Samuel és Alan SCHNEIDER. *No Author Better Served: the Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Szerkesztette Maurice HARMON. Cambridge: Harvard University Press, 1998. <https://doi.org/10.2307/j.ctv22jntpr>.
- BRATER, Enoch. „The ‘Absurd’ Actor in the Theatre of Samuel Beckett”. *Educational Theatre Journal* 27, 2. sz. (1975): 197–207. <https://doi.org/10.2307/3206113>.
- BROOK, Peter. *Az üres tér*. Fordította KOÓS Anna. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1973.
- CALDER, John. *Samuel Beckett filozófiája*. Fordította ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- CONNOR, Steven. „»Ezen és ezen a napon... ebben a világban«: Beckett radikális végessége”. Fordította MIHÁLYCSA Erika. *2000* 25, 12. sz. (2013): 55–65.
- GONTARSKI, S. E. „The Body in the Body of Beckett’s Theater”. *Samuel Beckett Today* 11 (2001): 169–177. <https://doi.org/10.1163/18757405-01101022>.

⁹² Vö. Jonathan KALB, „Beckett after Beckett”, *Salmagundi* 160–161, 4. sz. (2008): 140–150, 146.

⁹³ Uo., 150.

⁹⁴ Uo.

⁹⁵ Példának hozható Peter Brook *Az üres tér* szövege, melyben úgy definiálja a színházat, mint egy üres tér, amelyen áthalad egy személy és egy más személy ezt figyeli. Ebből a két pólusú nézetből a *Lélegzet*-ben hiányzik a „téren áthaladó személy”, hiszen nincsen aktív játszó szereplő. Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. Koós Anna (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1973), 5.

⁹⁶ Uo.

- GONTARSKI, S. E. *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985. <https://doi.org/10.2307/3207704>.
- HAYNES, John és James KNOWLSON. *Beckett képei*. Fordította DEDINSZKY Zsófia. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- KADA Júlia. „Leltár harmincöt másodpercben”. *Nagyvilág* 15 (1998): 1264–1265.
- KALB, Jonathan. „Beckett after Beckett”. *Salmagundi* 160–161, 4. sz. (2008): 140–150.
- LAMONT, Rosette C. „Proust és Beckett, avagy az idő két létezési módja”. Fordította TÖRÖK Gábor. *Nagyvilág* 38 (1993): 403–412.
- MAUDE, Ulrika. „»whole body like gone«: Beckett and Technology”. *Journal of Beckett Studies* 16, 1–2. sz. (2006): 150–160. <https://doi.org/10.3366/jobs.2007.16.1-2.13>.
- MIKLÓSVÖLGYI Zsolt. „»Minden tér szűk nekem«: Beckett klausztrófób tereiről”. *Nagyvilág* 56 (2011): 757–762, 762.
- NAGY Gabriella Ágnes. „A dramatikus szöveg metamorfózisai: Változatok, tekintet és média Samuel Beckett alkotásaiban”. *Filológiai Közlöny* 55, 1–2. sz. (2009): 105–136.
- NAGY Gabriella Ágnes. „A transzgresszív tapasztalat negációja: Samuel Beckett: *Lélegzet*”. *Alföld* 66, 11. sz. (2015): 51–71.
- NYUSZTAY Iván. *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában: Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*. Budapest: L'Harmattan Könyvkiadó, 2010.
- P. MÜLLER Péter. „Bővülő technológiák – szűkülő fókusz: Auditív és vizuális eszközök és műfajok szerepe Samuel Beckett performatív műveiben”. *Jelenkor* 65 (2022): 104–110.
- P. MÜLLER Péter. *Test és teatralitás*. Doktori disszertáció. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2009. Hozzáférés: 2023.03.30. http://real-d.mtak.hu/327/1/P_Muller.pdf.
- RÁKÓCZY Anita. „Közelítések »A játszma vége«-hez: Samuel Beckett drámája, rendezései és színházi jegyzetei”. *Holmi* 25 (2013): 603–615.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban”. In SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Újraértelmezések*, 101–110. Budapest: Krónika Nova Kiadó, 2000.
- TÖRÖK Gábor. „Samuel Beckett és a »Godot«”. *Holmi* 5 (1993): 179–190.
- VISKY András. „A »lessness« színháza”. *Élet és Irodalom* 43, 9. sz. (1999): 15.