

NYUSZTAY IVÁN

Eötvös Lóránd Tudományegyetem

Az undor és a részvét Samuel Beckett kései darabjaiban

Absztrakt

Az undor és a részvét Samuel Beckett két kései, minimalista drámájának, a *Nem énné* és a *Katasztrófának* az alapélményei. Az előbbi darabban az undor a szavak feltartóztatathatatlanságának áradása által kiváltott alapérzés, amellyel egy én nélküli beszélő küzd. A Václav Havelnek dedikált *Katasztrófában* ugyanakkor az undor mellett megjelenik a részvét is, egy diktátor által megalázott polgár iránt. A *Nem énné* szemben, amelyben az én darabjaira hullik, ezúttal egy újraépítő, konstruktív mozzanatnak lehetünk szemtanúi, az együttérzésnek, amelynek köszönhetően az én önazonossága feltárul.

Kulcsszavak: én, önazonosság, undor, együttérzés, részvét, test, beszéd, nyelv, töredezettség

Az undor a Beckett-hősök élményvilágának többé-kevésbé szerves része, mondhatni az egész életművön átívelő alapérzés. Számtalan változata között ugyanakkor a kései minimalista darabokban 'ölt testet' legközvetlenebb és legerőteljesebb formában. Mivel megjelenése elválaszthatatlan a testérettől, a testben léttől, figyelembe kell vennünk a testképzet funkcionális módosulásait Beckett művészetében. Beckett nagy drámái és a kései minimalista darabjai közötti különbség többek között éppen a test szerepének ártérkékelődéséből adódik. A kései művek egy részében az emberi test egésze teljesen eltűnik, és átadja a helyét önnön részeinek vagy funkcióinak.¹ Úgy is fogalmazhatnánk, hogy míg a nagy drámákban a test képességek, funkciók és hiányosságok akkumulációja, összessége, addig ezekben a kései művekben az egyes testrészek és funkciók eluralkodását találjuk.² Az egyes testrészek

1. P. Müller Péter megfogalmazásában a test szerepének ártérkékelődése Beckettnél művei világának „lezárlhatatlanná tételét,” „dekonstrukció”-ját szolgálja (2008).

2. Leslie Hill megfogalmazásában a test Beckettnél az aporia és fragmentáció alakzata: „The body is used as a figure of aporia and fragmentation, of differences set down and effaced, of parts of bodies no longer subordinated to their organic function or purpose” (Hill 1990, 144).

ugyan kiemelkedő jelentőségre tehetnek szert a korai drámákban is, mint a kéz az *Ó, azok a szép napokban* (1961), a láb a *Godot-ra várva*ban (1955), a belek *Az utolsó tekercsben* (1958). A partikularizáció ezen formái azonban szimbolikusak, szemben a testrészek későbbi, szinekdochikus megjelenítésével. A fragmentálódás akkumulatív megnyilvánulása után a fragmentumok önmagukban jelennek meg, mint szinekdochikusan funkcionáló maradványok. Testrészek és érzékszervek e Beckett-darabok többségének főszereplői, mint a Fejek a *Játékban* (*Play*, 1962-63), a Száj a *Nem énben* (*Not I*, 1972), a Szem a *Filmben* (*Film*, 1963). Hangra és arcra összpontosít a *Mondd, Joe* (*Eh Joe*, 1965) című televíziójáték; kiáltásra, lélegzetre a *Lélegzet* (*Breath*, 1970). A rádiójátékok mellett a hang primátusára épít a *Léptek* (*Footfalls*, 1975), az *Akkor* (*That Time*, 1974), a *Kísértettrió* című televíziójáték (*Ghost Trio*, 1975) és az *Altatódal* (*Rockaby*, 1979-80). A *Sitt* (*Quad*, 1982), *Jövés-menés* (*Come and Go*, 1965), a *Mit hol* (*What Where*, 1983) című darabokban pedig a testek csupán lépkedő automatizmusok, egy előírt útvonalat járnak be a szerző rajzai alapján. Jelentőségük funkcionalitásukban rejlik, lehetőségeik minél alaposabb kimerítésében. A test fragmentálódása a Beckett-korpusz fragmentálódása is, a kései művek felfoghatók „maradványok maradványainak,” Leslie Hillel fogalmazva.³

Az undor és a részvét Samuel Beckett két kései, minimalista drámájának, a *Nem énnek* és a *Katasztrófának* legmeghatározóbb alapélményei. Az előbbi darabban az undor a szavak feltartóztatathatatlán áradása által kiváltott alapérzés, amellyel egy én nélküli beszélő küzd. Ez a küzdelem azonban a szerző elégedetlensége is saját szavaival, tehetetlenségének tanúja pedig közönsége. A Václav Havelnek írt *Katasztrófában* az undor mellett ugyanakkor megjelenik a részvét is, egy diktátor által megalázott polgár iránt. A politikai kontextusban a darab nem más, mint a színház tiltakozása az elnyomás ellen. Tanulmányomban arra vagyok kíváncsi, hogy Beckett e kései művészetében milyen szerepet kap a sartre-i értelemben vett egzisztenciális alapélmény, az undor mellett a részvét. Az előbbi érzésre válaszreakcióként értelmezhető együttérzés és szolidaritás az abszurd határait súrolják, amennyiben egy politikai állásfoglalás finom körvonalazódását sejtetik. Az átmenet az undorból a részvétbe Beckettnél egyben kilépés az énből a másik felé. Persze az én korántsem egy tisztán megragadható totalitás Beckett számára, hanem önmagában is kérdéses jelenség. Az én meghaladása a kései minimalista darabokban az első lépés a másik ember felé, akinek jelentősége legkonkrétabban a Havelnek dedikált műben körvonalazódik. A továbbiakban először tehát a beckett-i énképzet és az undor kapcsolatának drámai megjelenítését mutatom be, majd rátérek a részvétnyilvánító darabra.

3. „Beckett’s late residua function like a residue of a residue,” (144).

Nem én

Az 1972-ben írt *Nem énben* (*Not I*) egy Száj töredezett monológot mond a színpad másik oldalán, egy pódiumon álló Hallgatónak. A színpad sötét, csak a Száj és a Hallgató vannak megvilágítva, az arc többi része árnyékban marad. A monológ közben a Száj felé forduló Hallgató a „tehetetlen sajnálkozás gesztusa”-ként három ízben, egyre kevésbé észlelhetően felemeli és visszajéti karjait. Kísérő mozdulata ez a Száj abbéli tiltakozásának, hogy lemondjon a nyelvtani harmadik személy használatáról. A monológ már a függöny mögött elkezdődik, és egy ideig még folytatódik az után is, hogy a függöny lement. A beszéd tehát az érthetlenségből tart az érthetlenségbe, miközben érthető szavak áradataként is csak „zümmögés”, „vízfolyás”, ahogy maga a Száj fogalmaz.

Beckett saját bevallása szerint a darab képi megformálását Caravaggio *Keresztelő Szent János lefejezése* című képe inspirálta, amelyet Máltán látott, 1971-ben. Gontarski felhívja a figyelmet a képen látható két börtöntársra, akik, mint a Hallgató a *Nem énben*, tehetetlen együttérzésükről tesznek tanúbizonyságot. A fókuszálás mind a Beckett-darabban, mind a Caravaggio-festményen a fény játékaival történik (Gontarski, 1985, 132). A testről levált fej képe állhat az arcról levált száj gondolatának hátterében.⁴

Caravaggio festménye mellett más művek is ihlethették a *Nem ént*. Enoch Brater két avantgárd darabot emel ki, a dadaista Tristan Tzara 1920-ban írt darabját, a *Gáz-szívet* (*Le coeur á gaz*), amelyben nemcsak száj, hanem fül, orr, nyak és szemöldök is szerepel, valamint Jean Anouilh és Jean Aurenche 1929-ben, közösen írt négyfelvonásosát, *A néma Humulust* (*Humulus le muet*), amely szintén Száj és Hallgató kettősen alapszik (Brater 1987, 25–26).

A többnyire összefüggéstelen szavak áradatából kibontakozó főbb témák többször megismétlődnek, mint a koraszülöttség; a szeretet hiánya otthon; a bűnhődés; a szavak zümmögése és a fénysugár, a gyöngéd kegyelem. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy egy fő téma alkotja a darab gerincét: a szavak áradása, amely hol csillapíthatatlan zümmögésként, hol feltartóztathatatlan vízfolyásként jelenik meg. A Száj 3. személyben beszél egy hetvenéves öregasszonyról,⁵ akinek élete szeretet nélkül, értelmetlenül telt, és aki most a semmibe bámul, és tehetetlenül hallgatja saját szavainak zümmögését:

4. Testnélküli fejek szerepelnek a *Játékban* is.

5. Beckett nem egy konkrét személyt jelenít meg, hanem, mint barátaival közölte, az ír vénasszonyokat, akiket személyesen hallott így beszélni (vö. Gontarski 1985, 132).

könyörög a szájnak, hogy hagyja abba...pihenjen egy percig [...] és nincs válasz...mintha nem tudná abbahagyni egy másodpercre se...mint aki meg-
őriült...az egész együtt...hegyezi a fülét...hogyan összeillessze...és az agy...félre-
beszél...megpróbál értelmet találni benne. (Beckett 2006, 448, a további-
akban is erre a kiadásra hivatkozom.)

Beckett saját szinopszisa öt részre tagolja a Száj múltbéli élményeit: 1. Kankalin-
szedés. 2. Bevásárlóközpont. 3. Croker's Acres,⁶ könnyektől nyirkos tenyér, csend.
4. Bírósági incidens, csend. 5. Mosdó-incidens, a szavak áradása (Gontarski, 1985,
146). Az utolsó rész, a mosdó és a szavak feltörésének összefüggése, „kirohan, meg-
állítja az elsőt, aki az útjába...a legközelebbi vécé...kezdi rázúdítani” (450) más
Beckett-művekből is ismerős. Mint láttuk, Krapp tekerce (spool), amely saját
szavait rögzíti, ürülékre utal (stool), akárcsak neve (crap). A *Nem én* vénasszo-
nya keres valakit az utcán, akire rázúdíthatja visszatartathatlan szómenését. A
szó ürülék, de áradása egyik esetben sem hoz megkönnyebbülést, Krapp számára
szorulása miatt, a vénasszony számára pedig a szavak végtelen bősége és értel-
mezhetetlensége⁷ miatt. A *Nem én*ben talán ez a komikum egyetlen előfordulása,
amelyet Gontarski hiányol a darabból, mint a pátosz és túlaradó érzelem beckett-
ellenpontját⁸ Gontarski olvasatában a magára hagyott gyermek történetének szen-
timentalizmusáról annak ontológiai kiterjesztése és univerzális jelentősége vonja el
a figyelmet. A gyermeket elhagyó apa így a teremtett világot magára hagyó isten:
„Az apa eltűnt...nyomtalan...amint begombolta a nadrágját” (443–444).

A zümmögés definiálatlan, helye bizonytalan: „...hogyszívják...a fülben...vagyis
hát persze...nem is a fülben...a koponyában...tompá zúgás a koponyában” (445). A
szómenés és a koponya, mint színhely egy korábbi Beckett-műből ismerős, a *Zsa-
rátnok* című rádiójátékból (*Embers*, 1959). Ada figyelmeztetése a *Nem én* alap-
ötleteként is felfogható: „Egyedül leszel a hangoddal, végképp egyedül, nem lesz
más hang a világon, csak a tiéd” (306). Férje, Henry a tengerparton elhunyt
apja képzeletbeli alakjához („vak, bolond öregember”) majd feleségéhez Adához
beszél, szüntelenül: „El kellene menned az orvoshoz ezzel az örökös beszélhetné-
keddel” (303). Gramofont cipel magával mindenhova, hogy elnyomja a hangját,
de „semmi értelme”. Fia, Addie hallja, amint a vécén is beszél: „mondd neki azt,
hogyan imádkozom” (304). Az ima és a szómenés a *Nem én*ben is összekapcsolódik,
hiszen a vénasszony könyörgése, hogy legyen vége az egésznek, csak olaj a tűzre.

6. Személyes vonatkozású, közel esik Beckett születési helyéhez (vö. Gontarski, 1985, 149).

7. „I am not unduly concerned with intelligibility, I hope the piece may work on the nerves of the
audience, not its intellect” – fogalmazott Beckett egy Jessica Tandynek adott interjúban (idézi
Brater, 1987, 23; magyarul: „Nem érdekel mindenáron az érthetőség. Remélem ez a darab a
nézők idegeire hat, nem az intellektusára.”)

8. Szerinte mindez megtalálható *Az utolsó tekercsben* és az *Ó, azok a szép napokban* is, de teljességgel
hiányzik a *Nem én*ből (146).

Henry ugyanakkor nem irtózik annyira saját beszédétől, mint a vénasszony. Verbális foglalatzkodása apjával és történeteivel az idő kitöltésének egyetlen lehetséges módja,⁹ „minden szótag: egy megnyert másodperc” (306).¹⁰ A kapcsolat az apával, családjával, a semmibe tartó történetek Boltonról és Hollowayról, mind „haldokló zsarátnok” (298).

A *Nem énben* a zümmögést egy szintén bizonytalan eredetű¹¹ fénysugár kíséri,¹² amely „csak azért van, hogy...kínozzon.” Beckett számára a fény az abszurd nélkülözhetetlen eleme: „Ha mindent sötétség borítana, az egyértelmű volna. A fény jelenléte azonban megmagyarázhatatlanná teszi helyzetünket.”¹³ A *Godot-ra* várók életében a fénysugarat a küldönc fiú jelenti, aki újra és újra feltűnik, hogy késleltesse a nagy találkozást. A késleltetés egyben a remény fenntartása is, hogy a várakozás nem hiábavaló. Beckett ellenpéldája Racine *Phaedrája*, amelyben a klasszikus dráma szabályainak megfelelően a végzet a kezdetektől determinálja a hősnő sorsát. Nincs kétség afelől, hogy Phaedra a sötétségbe tart, és közben megvilágosodik, „de nekünk, akik sem görögök, sem janzenisták nem vagyunk, nem adatik ilyen világosság” – fogalmaz Beckett.¹⁴

A szavak áradásának lehetséges kezdőpontja a *Nem énben* az az áprilisi reggel, amikor „kankalint gyűjtött céltalan”, és „akkor hirtelen...lassanként...minden első-tétült” (444). Ez az állítás nemcsak önmagával kerül ellentmondásba, hanem a következő megállapítással is, amely szerint a roham mindig télen kezdődik, „a hosszú esték [...] a sötétség órái”-ban (450). Miközben mindene mozdulatlan, a reflexek még működnek: „a szemhéj rezdülése...érzékkelhető...feltehetőleg...néha...kirekeszti a fényt...reflexnek hívják” (446). Bár az összeköttetés az aggyal megszűnt, a szemhéj reflexszerűen védekezik a kínzó fény ellen.

A beszélő harmadik személyben reflektál önmagára, fülel, hogy „valamit kihámozzon [...] saját gondolataiból” (447), mint egy kívülálló, megfigyeli testének működését: „mintha az egész test megszűnt volna [...] az ajkak...a pofacsont...az áll...a nyelv...nem nyugszik egy pillanatig se...a száj lángol [...] fogalma sincs miről

9. Egy alapvető különbség a nagy drámákhoz, mindenekelőtt a *Godot-ra várva*hoz képest. Az idő kitöltését célzó dialógus internalizálódik, áthelyeződik az emberi tudatba. A *Zsarátnok* egy elszigetelődött emberi agyban zajló történeteket mutatja be, amelyben a kitalált (Bolton, Holloway) és a valós személyek (Henry apja) közti különbség alig észlelhető.

10. Ezzel együtt azzal is tisztában van, hogy hova tartanak a szavai: „szerelő kilencre? (*Szünet*) Ja, persze, a lefolyó. (*Szünet*) Szavak” (308–309).

11. „mint a holdfény...de valószínűleg nem [...] nem a hold” (445).

12. Vö. a *Zsarátnok* abszurd színesztéziájával: „Hallgasd a fényt” (296) („Listen to the light”) – mondja Henry vak apjának.

13. „If there were only darkness, all would be clear. It is because there is not only darkness, but also light that our situation becomes inexplicable” (Tom Driver-interjú in Graver és Federman 1979, 220).

14. „For us who are neither Greek nor Jansenist there is not such clarity” (uo.).

beszél” (447).¹⁵ Ahogy a Száj a megvilágítás révén leválik az arcról, úgy függetlenedik az agy is a beszédétől, az önérzékelés az egyes szám első személytől („nem én”). Az asszony nedves tenyeréről tudja meg, hogy sír: „ül és a kezét bámulja...ott az ölében...tenyérrel fölfelé...hirtelen meglátta hogy nedves...a tenyere...alighanem könnyek...alighanem az ő könnyei” (448).

A test megszűnésével az én is megszűnik, feldarabolódásával az én is önálló, egymással kapcsolatba nem hozható részfunkciók halmazává válik. Ugyanakkor a test más megközelítésben „gépezet”, amely meghibásodott,¹⁶ és amelynek részfunkcióit az agy már nem képes koordinálni. Ha öntudattal rendelkezik is a beszélő, az éntudat teljességgel hiányzik belőle. Felmerül a kérdés, hogy a szavak áradása milyen ént konstruál.

Roland Barthes *A szerző halála* (*La mort de l'auteur*) című esszéjéből tudjuk, hogy „a nyelvnek 'alanya', nem 'személye' van” (Barthes 1996, 52). A *Nem énben* a szavak az alanyiságot, mint olyat is felfüggesztik, illetve átruházzák arra a bizonyos harmadik személyre: „mi? ...kicsoda? ...nem! ...ő!” (446). De honnan ered a szavaknak árja? A szavak nem egyidejűek az öntudatra ébredéssel, hanem megelőzik azt, más szóval nem az én beszél a nyelvet, hanem a nyelv az ént. Nem kétséges, hogy a töredezett, inkohereus nyelv esetében egy töredezett, inkohereus én konstituálódásáról beszélhetünk, vagyis a nyelv olyan ént beszél, amilyen maga a nyelv.

Gyermekkorában lelencként arra nevelték, hogy higgyen egy könyörületes istenben. A könyörületes isten említésére azonban minden alkalommal „kurtán felnevet”, talán mert „a szeretet semmilyen fajtáját” sem tapasztalhatta meg. A normális létezés egyenlő a szenvedéssel, amelyre csak azért nem képes, mert meghibásodott gépezetként funkcionál a teste. A könyörületes isten iránti cinizmust indokolhatja az is, hogy könyörgése, „hogyan legyen vége az egésznek...megválaszolatlan ima” (450). A szeretet hiányából fakad a „gyöngéd kegyelem” („tender mercies”) bibliai frázisának¹⁷ kiforgatott mantrázása.

Az örömeiket egész életében úgy kerülte, mint a fényt, és „bűnhődéstudata” („notion of punishment”) van attól, hogy nem érez semmi örömet, „amikor nyilvánvalóan örömet akartak szerezni neki”. A bűnhődéstudat, mint minden érzés vagy állapot, bizonytalan és ellentmondásos: „egyik vagy másik bűnéért...vagy mindért...vagy különösebb ok nélkül...öncélúan” (445) tör rá. El nem követett bűnökért bűnhődik, miközben sziszüphoszi küzdelmet folytat saját szavai ellen. A

15. Vö. a *Monológ* testkoncepciójával: „A szavak kiesnek a száján. Működik még a szája” (498, ford. Romhányi Török Gábor).

16. Ez az ok, hogy képtelen szenvedni: „megtehetné hogy...nyöszörög...néha...vonaglni nem tudott...mintha igazán szenvedne...de nem tudott...nem bírt semmiképp...valami hiba volt a szervezésében...képtelen tettetni...vagy a gépezetben...sokkal inkább a gépezetben...nincs összeköttetés...sosem kapja meg az üzenetet...vagy nincs ereje válaszolni” (445).

17. Jeremiás 3:22–23 (vö. Gontarski, 1985, 146).

bűnhődéstudat vallásos kontextusban és társadalmi vonatkozásban egyaránt felmerül. Utóbbi színtere a bíróság, a felelősségre vonás, ahol „valamit...mondani kellett [...] akkor a bíróságon...mit tudott felhozni a mentségére...bűnös vagy nem bűnös...álljon fel...hangosabban...ott állt a semmibe bámult...a szája félig nyitva mint rendesen...várta hogy elvezessék” (449). A „valamit mondani kellett” az egész darab mottója lehetne, és egyben a szerző apológiája is. A bíróságon elhangzó „nem én” egy értelmetlen felelősségre vonás értelmetlen háritásának beszédaktusa.¹⁸ Közölni a szavakat elválasztó pontokat, az értelem hézagjait lehet, a semmibe tartó, hirtelen (vagy lassanként) elillanó életet.

A bíróság ezzel együtt egy másik értelemben vett felelősségre vonás színtere is. Az egyes szám első személytől ódzkodó beszélő kerüli az azonosulást saját szavaival. A „Nem én” ebben a kontextusban inkább „Nem én mondtam”, „Nem én vagyok az, aki ezt meg ezt mondta” és így tovább. Egy olyan vádlott háritása, aki nem képes felelni saját kijelentéseiért vagy azonosulni velük. Bár az egyes szám első személlyel való azonosulás már a regénytrilógiában is központi probléma, Brater helyesen állapítja meg, hogy míg ott a főszereplő (Malone, vagy a megnevezhetetlen) keresi az egybeesés lehetőségét, a *Nem én* vénasszonya minden erejével elhatárolódik tőle (Brater 1987, 23). A tárgyra és szemre szétválasztott főszereplő a *Filmben* is önmaga elől menekül. A szem (a kamera) az üldöző, az üldözött pedig az én maga. Az önazonosítás, ellentétben a *Nem én*nel, bekövetkezik, hiszen, ahogy a szerző megállapítja: „a nemlét keresése a külső érzékelés előli menekülés révén megghiúsul, mert az önérzékelés elkerülhetetlen”. Ez a kijelentés természetesen nem általános érvényű, hiszen a szerző rögtön hozzáteszi: „A fentieknek igazságértéke nincsen, mindössze szerkezeti és dramaturgiai fogásnak tekintendő” (*Film*, 384). A *Nem én*ben az önérzékelés elkerülhetőnek látszik, még a bírósági „eljáráson” is, amely éppúgy elvarratlan szál a darabban, mint a többi, ezért semmiképp sem jelenik meg az azonosítás olyan kényszerítő erővel, mint – ahogy látni fogjuk – a *Katasztrófában*.

Meglepő módon sem Brater sem Gontarski nem tematizálják mélységében a *Nem én* öniróniáját. A Száj természetesen a szerző szája is, a Hallgató pedig sajnálkozó közönsége. A *Nem én* című darab tehát végeredményben nem különbözik a vénasszony fejében hallható zümmögéstől. Zümmögés maga is, amely visszavezethető a semmitmondás közléskényszerének beckett *ars poeticájára*. Olyan művészeteszmény ez, amely egy feloldhatatlan ellentmondást testesít meg. A művészet feladata nem más, mint „annak kifejezése, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, nincs erő kifejezni, nincs vágy kifejezni, plusz a kifejezés feltétlen kötelessége”.¹⁹

18. Innen a kényszeres 3. személy használata.

19. „The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express” (idézi

Az asszony „egész lénye csüng a szavain,” hogy felfogjon valamit értelmükből, ahogy a Hallgatóval együtt mi is csüngünk a darab pontokkal, kihagyásokkal tarkított szövegén, hogy „kihámozzunk belőle valamit”. Igyekezünk, hogy összefüggést teremtsünk mondatrészek és gondolat között, töredék és egész között, analóg a vén-asszony agyának abbéli törekvésével, hogy koordinálja a test részeinek funkcióit. Beckett ebben az értelemben talán a *Nem én*ben találja meg a legmegfelelőbb formát közléskényszeréhez. Ha viszont a zümmögés nemcsak a beszélő számára adódik az undor tárgyaként, hanem a szerző is hasonlóan tekint saját művészetére, akkor az én meghaladására tett kísérlet egyben Beckett saját korlátainak túllépése is.

Katasztrófa

A Václav Havelnek ajánlott darab (*Catastrophe*, 1982) egy színházi próba. A színpad üres, leszámítva a középén, talapzaton álló főszereplőt, aki mezítláb áll, lehajtott fejjel, miközben a rendező karszékben, a színpad előteréből diktatórikus utasításait intézi a segédrendezőhöz. A főszereplő a darab során egy szót sem szól, vele kapcsolatban minden információt a segédrendező közöl a rendező kérdéseire válaszolva. A rendező kérdései a mi kérdéseink is lehetnének, amennyiben a főszereplő külsejére, helyzetére és testtartására vonatkoznak. A kérdések figyelmünket meghatározott részletekre irányítják, ám egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy ezek valójában számonkérések. A kérdések elsődleges üzenete, hogy ami kérdés tárgya lehet, az magyarázatra szorul. A talapzatra, közszemlére állított főszereplő testének minden sajátsága, apró részlete a rendező górcsőbe kerül a segédrendező agresszív faggatása során. Ez a rendezői kíváncsiság ellentmond a szerzői utasítás azon kitételének, hogy a talapzaton álló ember „kora és külseje közömbös”. Vagyis a rendező követelőző kérdéseit nem a főszereplő küllemének markáns vagy feltűnő jellege magyarázza, hanem az a rendezői látásmód, amely a közömbös külsőben is a markánsat, a feltűnőt látja, keresi.

A „bokáig erő fekete háziköntös” eltakarja a főszereplő testének nagy részét és ezzel akadályozza a minden részletre kiterjedő rendezői megfigyelést. A rendezőt zavarja minden, ami nem látható (kivéve az arcot, de erre még visszatérek). A főszereplő keze nem maradhat a köntös zsebében, és idővel maga a köntös is lekerül róla, felfedve a „kopott szürke pizsamát”, és az ökölbe szorított kezeket. A kezek nem maradhatnak így,²⁰ a segédrendező a parancsnak engedelmeskedve kifeszeti

Kennedy 1991, 14; magyarul: Beckett 1989, 387). A meglepő fordulat: „plusz a kifejezés feltétlen kötelessége” élesebb és precízebb, mint Romhányi fordítása: „még ha van is valami kifejezési késztetés” (Calder 2006, 135).

20. Nem maradhatnak ökölbe szorítva, hogy látszódjának az „ínsorvadásos, karomszerű kezek” (530). Enoch Brater figyelmeztet a meglepő önéletrajzi utalásra, Beckett kezei éppolyan insorvadásosak voltak (Brater 1987, 146). Emellett az ökölbe szorított kéz utalhat a lelkiállapokra is, ami

az ujjakat,²¹ majd mikor ez sem bizonyul elfogadhatónak, mellmagasságban összeszeri a főszereplő kezeit. A darab során ez az első tettleges beavatkozás, amelyet több is követ – a fej lenyomása,²² a mellény szétgombolása, a nadrág felhúzása – egy mindvégig homályban maradó koncepció érdekében. A talapzatot meg kell emelni, hogy a nézőtérrel is jól láthatók legyenek a főszereplő lábujjai, és így végképp semmi ne maradjon rejtve.²³

A mindent látni akaró rendező egy dologra nem kíváncsi: az arcra. A kalap kezdettől azért van a főszereplő fején, hogy takarja az arcát (529), és mikor lehajtott fejről végül leveszik a kalapot, azt a koponya ellenőrzése végett teszik, az arc végig láthatatlan marad. A koponya „kopasztott, cafatokban vedlik”, színe „hamu” (530). Az elsötétített színpadon külön megvilágítást kap, de úgy, hogy közben az arc egy pillanatra sem látszódhat:

S: (félénken) Mi lenne ha...esetleg...felemelné a fejét...egyetlen pillanatra...hogyan lássuk az arcát...csak egy pillanatra.

R: Micsoda? Hát még mit nem! Még hogy a fejét? Mit gondolsz, hol vagyunk? Talán Patagóniában? Még hogy emelje föl a fejét? Micsoda ötlet! Hát ez a mi katasztrófánk, nem egyéb! (535)

A kecec, elégedetlenkedő rendező és segédje számára úgy tűnik, jó néhány dolog elfogadhatatlan. A főszereplő viseletét érintő megszorítások mellett további szabályozások lépnek életbe. Elképzelhetetlen az arc megmutatása, akár csak a szájszelek alkalmazása, avégett, hogy a főszereplő meg ne szólaljon. De vajon mitől félnek? Mi történik, ha esetleg meglátjuk az arcát vagy ha megszólal? Mit fejez ki az ökölbe szorított kéz, ami akkora veszélyt jelent a rendezői koncepció számára, hogy tilalom tárgya lesz („Tilos!”, 530)? A koncepció főként ezen tiltások, rendszabályozások révén sejtethető, ha nem is konkretizálódik.

A katasztrófa, mint a fenti idézetből is látható, megnyilvánulása valami olyasminnek, ami nem illik a koncepcióba, sőt minden bizonnyal azzal ellentétes, annak érvényét, hitelét veszélyezteti. A segédrendező ugyanakkor két ízben is megállapítja, hogy a főszereplő reszket, amelyre a sokatmondó válasz: „Nagyon helyes” (532). A reszketés tehát az egyetlen mozzanat, ami (kozmetikázás nélkül) beleillik a képbe.

veszélyeztetheti a rendezői elképzelések sikeres megvalósulását.

21. A kezeket tilos ökölbe szorítani (ld. 530).

22. Hogy ne látszódjanak az arcvonásai (vö. 533).

23. Az létezik, ami látható. Szép példa ez George Berkeley axiómájának, az *esse est percipi*-nek beckett-i adaptációjára. Mint Rákóczy Anita kimutatja, még hatásosabb formája ennek a kamera működése Beckett *Filmjében* (44).

Nem válik kérdés, illetve számonkérés tárgyává, nem okoz megütközést. A megütközést inkább az okozza az olvasóban és a nézőben, hogy nem okoz megütközést a rendezőben.

Utóbbi figyelmét jobban leköti a test fontosabb részeinek kifehérítése. Fehérebbre kell sminkelni a koponyát, a kezeket, a meztelen lábszárakat, azaz minden fedetlen testrészt. Lukács, a világosító a rendező utasítására sötétbe borítja a színpadot, hogy a végén csak a kifehérített koponya látszódjon, ami végül elnyeri a rendező tetszését: „Szép” (534). A fekete köntös,²⁴ a sötét színpad és a fehér testrészek kontrasztja a képszerűség meghatározó eszköze a darabban.

A rendező és segédje közötti kapcsolat meglehetősen hierarchizált. A már említett kérdés- és számonkérés-sorozaton kívül több jel mutat a rendező teljhatalmára, a parancsuralmi rendszerre, továbbá arra, hogy hatalmi pozíciójával tisztában van és a cél érdekében azt gátlástalanul fel is használja. Utasítgatás közben szivarozik, ismételten tüzet kér a segédjétől, aki folyamatosan egy füzetbe jegyzeteli az elvégzendő feladatokat. A segéd az utasítások hallatán gyakran zavarba jön, a rendező viszont türelmetlen, egyre sürgeti: „Gyerünk! Vedd le róla azt a köntöst! (Megnézi az óráját) Mozgás! Ülésem van” (531). A segéd félénk, a rendező többször felháborodik: „Micsoda ötlet! Örökké csak ez a mániákus egyértelműség-hajhászás!”²⁵ Apró szájspeket! Nahát! Vége az i-knek!²⁶ Apró szájspeket! Micsoda ötlet!” (532). A hierarchikus, imperatívuszokkal operáló nyelvhasználat a Beckett-életműben egyedülálló (kivéve talán Pozzo utasítgatásait a *Godot-ra várva*ban). A hatalmi nyelvhasználat az abszurd színház brit hagyományán belül leginkább Harold Pinter drámáira jellemző, gondoljunk csak *Az ételliftre* (*The Dumb Waiter*), Ben és Gus párbeszédére. Ugyanakkor felsejlik egy korábbi, a Beckett-párok gondolatának részben alapjául szolgáló burleszk duó is, a „Laurel and Hardy” (Stan és Pan) kettőse is. A *Katasztrófa* sajátossága azonban többek között abban áll, hogy nélkülözi a hierarchizált dialógusnak az elődökre jellemző felhőtlen komikumát.²⁷

A felhőtlen komikum hiánya a darab politikai aktualitásában keresendő. Beckett Václav Havel cseh drámaíró tiszteletének adózott ezzel az írással.²⁸ Akárcsak Ionesco, Beckett is saját eszközeivel tiltakozott Havel bebörtönzése és meghurcol-

24. A köntöst ugyan hamar leveszik, hogy látszódjon, amit eltakar, de a színpadi világítás kikapcsolásával előálló sötétség ismét köntösként borul a főszereplőre.

25. „This craze for explicitation!” A francia eredeti és az angol fordítás is az ’explicitation’ szót használja. Jelentése ’explicitté, nyilvánvalóvá tesz’.

26. „Every i dotted to death!” (299). Vagyis minek az i-re pontot tenni. Minek mindent túlmagyarázni, amikor anélkül is elboldogulunk.

27. Kivéve a rendező érzelgős kitörését, amelyet segédje szó szerint továbbít a világosítónak: „Még egyszer és már itt sem vagyok!” (535). Természetesen a tiszta komikum hiányáról van szó, az abszurdban állandóan jelenlévő tragikummal kevert komikum, vagyis a groteszk a *Katasztrófa*ban is meghatározó műfaji sajátosság.

28. Az eredetileg franciául írt mű keletkezési ideje 1982. július 21. (ld. Brater 1987, 139).

tatása²⁹ ellen. Hogy Havel mennyire meghatotta a nemzetközi szolidaritás, és különösen a *Katasztrófa*, azt egy levélből tudjuk, amelyet Beckettnek írt szabadlára helyezése után:

Börtönéveim alatt a feleségem megdöbbentő hírt közölt velem, évente négyszer engedélyezett egyórás látogatásai egyikén. Mint mondta, Avignonban szolidaritási estet szerveztek a tiszteletemre, és Ön élt az alkalommal, hogy megírja és bemutassa darabját, a *Katasztrófát*. Az öröm és meghatottság utána hosszú ideig elkísért a börtönben, és megkönnyítette életemet a mocskok és fürtelem közepette.³⁰

A Beckett-dráma súlyát jelzi az is, hogy Havel egy darabot írt válaszként a *Katasztrófára*, *Hiba* (*Chyba*, 1983; angol fordításban ld. Havel 1993) címmel.³¹ A darab – nem meglepő módon – egy börtönben játszódik, ahol Xiboy, az újonc hibát követ el: dohányzik reggeliosztás előtt. A börtönhierarchiát megjelenítő Király és alattvalói, az egyes, kettes és hármas számú rabok, fenyegetően körbeállják Xiboyt, és számonkérlik rajta tettét, amellyel porszem került a gépezetbe. Xiboy zavartan hallgat, egy szót sem szól egész idő alatt, ami csak további olaj a tűzre. Hallgatásával felbosszantja a rabokat, akik egyre agresszívebben kiabálnak vele és sértegetik: „Mekkora fafej! [...] A kurva anyádat!” (273, ford. tőlem). A rövid, egyfelvonásos darab végére az egymást hergelő rabok Királyukkal az élen idegennek titulálják, kiközösítik és vészjóslóan megindulnak felé: „Ütött az utolsó órája” (uo. ford. tőlem). A darab hasonlóan ér véget, mint Harold Pinter *Az ételliftje*, a kivégzést sejtető mozzanattal. Xiboy ugyanúgy hallgatólag áldozata a fölé tornyosuló agresszióknak, mint a *Katasztrófa* főszereplője. Tette porszem a (politikai) gépezetben, akár a főszereplő gesztusa Beckett művében, de utóbbival szemben nem darabzáró mozzanat, hanem kezdőpont, helyrehozhatatlan, eredendő bűn.

A politikai kontextusban a *Katasztrófa* rendezője főtiszt, aki segédtisztjének aktív, szervilis közreműködésével, a főszereplő nyilvános megalázásán fáradozik. Luckyval rokonítható figura, akit a rendező-Pozzo elképzeléseinek, megrögzöttségeinek köteleivel rángat. A zsarnoki attitűd ráadásul némi öntelt férfigóggal párosul, ha figyelembe vesszük, hogy a segédasszisztens nő.

29. Havel 1979 és 1983 között ült börtönben írásai miatt (ld. Brater 1987, 140).

30. „The shock I experienced during my time in prison, when on occasion of one of her one-hour visits allowed four times a year, my wife told me at Avignon there took place a night of solidarity with me, and that you took the opportunity to write, and to make public for the first time, your play, *Catastrophe*. For a long time afterwards there accompanied me in prison a great joy and emotion and helped to live on amidst all the dirt and baseness” (idézi Brater, 1987, 140, ford. tőlem).

31. A *Katasztrófát* és a *Hibát* kétrészes előadasként mutatták be a stockholmi Stadsteaterben, 1983 november 29-én, a Havel és társai iránti szolidaritási est részeként (Brater 1987, 140).

Ugyanakkor a nyilvánvaló politikai allegória mellett nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a *Katasztrófa* egy színházi próbáról szól. Beckett és Havel színháza ugyanúgy működik: a rendező a legtöbb esetben egy zsarnok, aki elsősorban saját elképzeléseit igyekszik a próbán megvalósítani. A színész(ek)re erőltetett rendezői koncepcióval dolgozó színház önkritikája a pillanat, amikor a darab végén a főszereplő saját akaratából felemeli a fejét, és ezzel mindent a feje tetejére állít.

A világosítás a darabban olyan kiemelt jelentőségű, hogy a világosítónak neve is van (Lukács), és pontos helye a hierarchiában. Lukács ugyan végig a háttérben marad, de munkája a rendezői koncepció kivitelezésében kulcsfontosságú. Végülis egy színpadi kép megformálásáról van szó, amely a sötétség és a fények kontrasztja révén válik teljessé. A *Katasztrófa* zárójelenetében a rendezői utasítások elfogynak, átadják helyüket az önelégült tetszésnyilvánításnak:

Az összfény lassan kialszik. Szünet. F teste lassan elmerül a sötétben. Csak a feje kap fényt. Hosszú szünet.

R: Kolosszális! Velőtrázó sikere lesz! Már innen hallom.

Szünet. Távoli taps zaja. F fölemeli fejét, a közönséget nézi. A taps akadozik, majd elhal. Csönd. Hosszú szünet. A fej lassan elmerül a sötétben. (535).

A fény- és hangeffektusok (elhaló taps) átveszik a terepet, és egy olyan mozzanatra irányítják a figyelmet, amely az egész rendezői koncepcióval ellentétes. Minden parancs és tettlegesség (a fej többszöri lenyomása) ellenére a főszereplő végül mégis felemeli a fejét és megmutatja arcát. Ez az epifánia³² a katasztrófa maga („hát ez a mi katasztrófánk, nem egyéb,” 535), amely révén feltárul, ami tiltva van. A politikai azonosítás kudarca, hogy a rögzített kép, illetve szobor megelevenedik, és kibújik az azonosítás kényszerzubbonyából, hogy felfedje, ami a legelemibb sajátja: önazonosságát.

Nagy lépés ez az én undor által vezérelt meghasonlásától, amely a *Nem énben* véglegesnek, meghaladhatatlannak látszott. Az én szavakkal történő szétszaggatása, fragmentálása és ezzel radikális megkérdőjelezése itt átadja a helyét egy újraépítő, konstruktív pillanatnak, az én epifániájának. Az akadozó, majd elhaló taps a rendező teljhatalmi törekvéseinek látványos kudarca, ám ezzel együtt a szerzői együttérzés és részvét nyomatékos kifejeződése. Ez utóbbi nyilvánvaló jeleként az én végül feltárul az arcban, amely a beckett-i világban egyedülállóan hú tükörképe.

32. Vagy Gontarski szavával „reveláció” („revelation”) (Gontarski 1985, 141).

Nausea and Compassion in Samuel Beckett's Late Play

Nausea and compassion constitute the fundamental experiences in Samuel Beckett's late, minimalist plays, *Not I* and *Catastrophe*, respectively. In the former piece, nausea is triggered by the unstoppable flow of words with which a selfless speaker is hopelessly struggling. In *Catastrophe*, however, a play dedicated to Václav Havel, nausea is accompanied by compassion for a citizen humiliated by a dictator. In contrast with *Not I*, where the self appears in fragments, here we witness a constructive moment of recovery as self-identity crystallizes through compassion.

Keywords: Self, identity, nausea, sympathy, compassion, fragmentation, body, speech, language

Hivatkozások

- Barthes, Roland. *A szöveg öröme*. Ford. Babarczy Eszter. Budapest: Osiris, 1996.
- Beckett, Samuel. *Előre vaknyugatnak: Válogatott kispróza*. Ford. Takács Ferenc. Budapest: Európa, 1989.
- Beckett, Samuel. *Happy days*. London: Faber és faber, 1966.
- Beckett, Samuel. *Összes drámái: Eleutheria*. Budapest: Európa, 2006.
- Beckett, Samuel. *The complete short prose 1929-1989*. Szerk. S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1987.
- Brater, Enoch. *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Calder, John. *Samuel Beckett filozófiája*. Szerk. Bart István. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Európa, 2006.
- Gontarski, S. E. *The Intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Graver, L. & Federman, R. *Samuel Beckett: The critical heritage*. London: Routledge és Kegan Paul, 1979.
- Havel, Václav. „Mistake”. *The garden party and other plays*. Ford. George Theiner. New York: Grove Press, 1993.
- Hill, Leslie. *Beckett's fiction in different words*. Cambridge University Press: Cambridge et. al, 1990.
- Kennedy, Andrew K. *Samuel Beckett*. Cambridge University Press: Cambridge, 1991.

P. Müller, Péter. „Testfogyatkozás: A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban”. *Jelenkor Online* 51.6 (2008). URL: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1497/testfogyatkozás>.

Rákóczy, Anita. *Samuel Beckett's Endgame and hungarian opening gambits*. Budapest, Paris: L'Harmattan, 2021.