

No. 3

Világ Ura! Ne nézd a számlapot!  
Virrad már, meghasadt az égi kárpit,  
s gyulladt szemed szigoruan világít  
reám... Szólhatnék bár az angyalok

nyelvén, ha nincsen bennem szeretet,  
zengő érc s pengő cimbalom leszek  
csupán – Te látod lelkemet, Uram,  
s nem tükör által, nem homályosan,

de *színről színtre*, hogy szerettem én  
élni – ha bűnben is! – e sártekén;  
sokat szerettem – megbocsáthatsz nékem...

Az asztalvégre húzódnék szerényen,  
csak még ne küldj el innen, Istenem,  
és bort is tégy elébem! Úgy legyen!

---

## SAMUEL BECKETT „HANGJÁTÉKTÖREDÉK”-ÉHEZ

*„Már a tiszta jelenidő, a merő vagyok  
fogalma is ideális fogalom.”*

(Samuel Beckett: DREAM OF FAIR  
TO MIDDLING WOMEN)

Ha egyetlen kijelentéssel akarnánk meg-  
ragadni a beckett-i életmű legjellemzőbb  
vonását, talán azt mondhatnánk, hogy a  
műben mindenütt kimutatható az én ha-  
sadt, szétforgácsolt természetének témá-  
ja. Egyetlen kijelentéssel azonban csak  
irányt jelölhetünk, de nem világíthatunk  
meg összefüggéseket, ezért is kell kiraj-  
zoznunk a műben e téma nyomvonalát.

Beckett már Proustról írott esszéjében  
fölismerete: „a személyiség szakadatlan módo-  
sulását, amelynek folytonos valósága, ha van  
egyáltalán, csak retrospektív hipotézisként fog-  
ható fel...”. Általános emberi élmény: „a

legnaptól nemcsak fáradtabbak vagyunk, ha-  
nem mások is”. Ha maga a téma nem vál-  
tozott is sokat, az én megközelítésének  
módja annál inkább. A korai munkákban  
gyakorta a külső tanúságtétel szolgált az  
én igazolása alapjául. A jellegzetes be-  
ckett-i pár egyik funkciója éppen az én  
folytonosságának igazolása a „másik” ta-  
núsága útján. Közismert példa a GODOT.  
Vagy a GODOT prózai ősképe, az 1946-  
ban franciául írott MERCIER ET CAMIER  
című regény, amelyben Estragonhoz és  
Vladimirhez két megszólalásig hasonló  
csavargó bolyong a mitikus Dublinban.

A későbbi munkákban az én egységének, azonosságának igazolása már nélküli az előbbi viszonylagos egyértelműséget, a szereplők mintegy előbukkannak valamiféle „előzmények nélküli életből” (Ruby Cohn). Például Beckett egyik színműtörédékében a B-nek nevezett mozgásképtelen szereplő (Hamm kései reinkarnációja) kérde egy vaktól, akivel az imént találkozott: „milyennek látod a lelkem?”. Egy másik színházi törédékben C, a főszereplő, két alakot agyal ki (A és B), hogy kettejük párbeszéde igazolja (C) létezését. Ők ketten mindent elkövetnek, „lehatoltunk a gyökerekhez, mindent ellenőriztünk, igazoltunk”, de mindhiába, mert amit tapasztaltak, az nem más, mint „sötét jövő és megbocsáthatatlan múlt... már amennyire (C) emlékszik”. A HANGJÁTÉKTÖRÉDEK-ben a játékmester és a gyórsírónő hiába keres a gúzsba kötött, agyonkínzott, fölpeckelt szájú Foxban egy folytonos egót, valami azonosságot. Mert Fox csak a „másikat” emlegeti („a fivérem bent a hasamban, az én öreg ikertestvérem”); mivel ez nem elég a vallatóknak, megalkotják a saját Foxukat, tulajdon „elképzeléseik” alapján.

A kései Beckett-írásokban ez a „fivér odabent” központi jelentőségű. Beckett szerint az én minden pillanatban két különálló entitásként létezik: a makrokozmoszban élő külső énként, aki elvegyül a fizikai világgal, és egy láthatatlan, megfoghatatlan belső énként, aki csak a külső én számára létezik. A mikrokozmoszban nincs kommunikációs eszköze, és csak a külső énen át beszélhet, folyton „vezérelve” azt, mintegy állandóan kommentálva a külső én élményeit. E belső vagy valódi én létezése okozza valamennyi Beckett-szereplő hasadtlelkűségét; e szétválás miatt érzik, hogy figyelik őket, ha csak „belülről” is. A szereplők e belső én, e hang miatt képtelenek egyes szám első személyt használni.

A „Nem én”-ben a beszélő éppen mi-

atta nem tud elszakadni a harmadik személytől. De mindez nem jelenti az én elutasítását – amint némelyek magyarázták –, hanem azt, hogy a beszélő nem tud egységet alkotni énjének részeivel. Ezért halljuk az AKKOR című egyfelvonásos C szölamában: „Mondtad-e valaha önmagadnak, hogy én... na, gyereink... mondhattad-e valaha is önmagadnak, hogy én?” A beszéd csapong, a beszélő zihál, csak pontatlanul tudja „lehallgatni” a tudata mélyén zajló emlékezés parttalan áradását.

E hasadás nem azonos a szellem és a test descartes-i kettősségével, amellyel gyakorta találkozunk a korai Beckett-írásokban, hanem inkább talán bizonyos nyelvi kettősséggel rokon, amelyet Fritz Mauthner német filozófus írt le BEITRÄGE ZU EINER KRITIK DER SPRACHE (1902) című művében; a szerző őt említi a HANGJÁTÉKTÖRÉDEK-ben, sőt idézi is. (Beckett még 1930-ban olvasta ezt a munkát Párizsban, Joyce tanácsára.) Mauthner tagadta az egységes ego létezését, és pedig azért, mert szerinte a nyelv képtelen az én említett két formáját „elmondani”. Mind Mauthner, mind pedig Beckett alkotói figyelmé a filozófia és az irodalom hordozó közegére, a nyelvre irányult:

„Az emberiség ma már nem képes elviselni Descartes pedáns »gondolkodom«-jának tudatosságát, hanem beéri a »vagyok« gyermeket érzésével is. Tudatában vagyok önmagamnak, érzem, hogy ennyi meg ennyi látási és hallási érzéklet központja vagyok, amelyek figyelmemet követelik.

Am a pillanat tühégyére csupán egyetlen impressziót tűzhetek fel, ezért egóm a »vagyok«-ban megint csak elveszne, ha nem emlékeznék rá, hogy az alakulás folyamának részeként voltam is. Ekképp egóm az életteli jelenből a múlt fekete semmijébe merül, hogy megtalálja onmagát. És aki meg akarja érteni ezt az igazán egyszerű folyamatot, az öntudatlan lesz és néma, vagy szózuhatagot kell árasztania magából, mintha filozófus lenne.” (I. m. I. 653–654. o.)

Nem csupán arról van szó, hogy az idő

az egót több homályosan, bizonytalanul érzékelt én sorává bontja fel, de még ha a „fekete semmiből” előbukkanna is az ego képe, nem lenne eszköz e belső én nyelvi megjelenítésére. Mauthner – aki ma már Wittgenstein mellett a nyelvfilozófia klasszikusa – így ír: „*Testi érzékszerveink vannak a testek mozgásának megfigyelésére. De nincs külön érzékszervünk a gondolkodás megfigyelésére. Az úgynevezett önmegfigyelésnek nincs külön érzékszerve.*” (I. m. I. 248. o.) A legtöbb Beckett-szereplő, de különösen a késeiek, a HANGJÁTÉKTÖREDÉK, az ÉN NEM, a LÉPTEK, az AKKOR, a TÁRSASÁG és a MONOLÓG szereplői ebben a „fekete semmiben” keresik önmagukat, és mindannyian a Mauthner-féle zsákutcában rekednek meg: nem lehet adekvát módon közölni, megfogalmazni az ego e két létezési módját. E kérdésnek prózai szövegben és színpadon persze más a szemiotikai értéke, nyelvészeti-kommunikatív struktúrája, de az összehasonlítás már külön tanulmányt igényelne.

Beckett a hatvanas évek elején franciául írta a HANGJÁTÉKTÖREDÉK-et, de csak 1975-ben adta ki credeti nyelvén és saját angol fordításában is. Mindig vonzódott a rádióhoz, a hangjáték műfajához, és ez érthető is: a láthatatlan, titokzatos forrásból felemelkedő, sötétben megszólaló hang szinte a (kiadott és kiadatlan) életmű vezérszólamának tűnik. Darabunk az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején született rádiójáték-nemzedék tagja (ZSARÁTNOK, SZÖVEG ÉS ZENE, CASCANDO).

A „játékmester”-t a szerző a francia szövegben az „animateur” szóval jelöli, amely a kontextusban betöltött helye szerint felveheti a vallató, a tolmács, a kritikus értékeit is. Ha az első értelmet tekintjük, akkor a gyorsírónő segédjátékmesternek, a néma Dick pedig technikusnak minősülhet, és máris előttünk áll a rádiós vagy televíziós stáb. Maga Fox a XX. századi művész allegorikus alakja: a tudat

bortönébe zárt magányos, szánandó kiszított szenvedő.

A Fox név viszont minden bizonnyal a „Hangra” utal (vox, voix, voice, voce), arra a bizonyos hangra, amely az alkotói tudatalattiban beszél, gyakran érthetetlenül, de sohasem némul el, és amelyet a művész tudatos énjének meg kell ragadnia, „le kell hallgatnia”.

A HANGJÁTÉKTÖREDÉK a beckett-i alkotói folyamat „eldolgozatlan” allegóriája. A játékmester személyesíti meg az alkotói tudat kritikai részét, amely válogat a tudatalattijában megszólaló hangok között, míg a gyorsírónő a felfogó-, megformáló- és lejegyzőképeséget. A néma Dick a tudatalattiját szenvedéssel ösztönző, aszketikus önkínzó eltökéltségét. Az allegória pedig azért eldolgozatlan, mert a nyersfogalmazvány vázlatos állapotában mutatja a beckett-i technika szerkezeti és módszersajátosságait. Még a máskor burkolt filozófiai és irodalmi utalások is teljesen nyíltak esetünkben (Dante, Sterne, Mauthner). Eléggé szembetűnő az is, hogy e mű a hely, idő és a cselekmény egysége miatt akár színpadon is előadható egyfelvonásosként a többi Beckett-hangjátékkal ellentétben.

A négy hangjáték Beckett legszemélyesebb művei közé tartozik. A szerző a HANGJÁTÉKTÖREDÉK-ben világosan tárja elénk műve egyik legfolytonosabb paradigmáját: a szétforgácsolt, az alkotófolyamatban önmaga egységét kereső tudat monodramáját.

A BBC 1976-ban sugározta először a darabot, Samuel Beckett hetvenedik születésnapja alkalmából. A játékmestert a drámaíró Harold Pinter, a régi barát s bizonyos értelemben tanítvány szólaltatta meg, de a többi színész és a rendező is (Martin Esslin) Beckett baráti köréhez tartozott.