

# Zenei motívumok Samuel Beckett *A játszma vége* című drámájában

1 Elérhető: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/25781287?uid=3739024&uid=2&uid=4&sid=21103269839697>  
(Hozzáférés ideje: 2014. november 2.)

2 Hogyan az LAKATOS Ágnes *Formatan I. – Szonátaforma* című jegyzetében olvasható, a klasszikus szonáta alapvetően négy részből áll: expozíció, feldolgozás, repríz és kódá. 5–7. Elérhető:  
<http://109.74.55.19/tananyagok/tananyagok/Formatan%20I.%20-%20Szon%C3%A1taforma.pdf> (Hozzáférés ideje: 2014. november 4.)

3 Emmanuel JACQUART, *Beckett et la Forme Sonate*, Editions Rodopi B. V., 160.

4 LAKATOS, I. m., 1.

5 JACQUART, I. m., 160. (saját fordítás)

6 Theodor W. ADORNO, *Trying to Understand Endgame* = Rolf TIEDEMANN, *Notes to Literature – Volume 1.*, Columbia University Press, New York, 1991, 269. (saját fordítás)

7 Marie Luise KASCHNITZ, *Zwischen Immer und Nie. Gestalten und Themen der Dichtung*, Frankfurt am Main, Insel, 1971, 207. (saját fordítás)



I.

Emmanuel Jacquart *Beckett et la Forme Sonate* című tanulmányában *A játszma vége* vizsgálatára a zene nézőpontjából kerül sor. Jacquart kiinduló hipotézise szerint az ír szerző a klasszikus szonáta formájára<sup>2</sup> „hangolta rá” abszurd drámáját.<sup>3</sup> „A forma a zenei gondolatok időbeli sorrendje és egymáshoz való viszonya a zeneműben. A forma összetételének kombinációs lehetőségei végtelenek, de a zenetörténet folyamán időnként egynéhány szerkezeti séma kiemelkedett a sokaságból és előtérbe került.”<sup>4</sup> „A munkám valójában alapvető hangok kérdése (nem szándékozom viccelni), a lehető legteljesebb mértékben, és nem vállalom a felelősséget másért, kizárólag ezért” – írta Beckett egy levelében Alan Schneidernek *A játszma vége* kapcsán.<sup>5</sup>

Hasonló álláspontot képvisel Theodor W. Adorno, aki *Trying to Understand Endgame* című dolgozatában úgy fogalmaz, hogy „az egész darab cselekménye két témára van komponálva, ahogy a zenében a kettős fuga esetén szokásos. Az első tétel, hogy minden dolognak véget kell érnie. Itt 'családi verzió' formájában tárul eléink Schopenhauer életakarat fogalmának tagadása. Hamm megadja az alaphangot: a szereplők, kik már nem is szereplők, saját helyzetük eszközeivé válnak, mintha kamarazenét kellene játszaniuk.”<sup>6</sup> Marie Luise Kaschnitz is megemlíti, hogy Beckett bizarr eszközei közül Hamm, *A játszma vége* tolokocsiban ülő, vak és mozgásképtelen szereplője bír a legnagyobb hanggal, a legmeglepőbb hanggal.<sup>7</sup> A második tétel a szolgálóhoz, Clovhoz köthető. A bevallottan homályos történet szerint ő keresett menedéket Hammnél,

ugyanakkor fiához is hasonlítja<sup>8</sup> a dühöngő, bár nemzőképtelen patriarcha.

A klasszikus szonáta elemei Jacquart értelmezésében a dráma vázát is alkotják; a zenei modell megvalósulása a csend és diszkontinuitás segítségével, a nyelv előtérbe helyezése által kerül elérésre. A francia irodalmár véleménye szerint az elemzett műben a – Lakatos Ágnes tanulmányában is szereplő – négyes tagoltság figyelhető meg. Ahogy fogalmaz: „[A darab] egyszerű sémán alapul: névlegesen a struktúrának két tónusa van három fő részben artikulálva: egy rövid expozíció, hosszú feldolgozási rész, majd összegzés. Az utolsót követi a konklúzió, amelynek az elnevezése coda (olaszul 'fark'). Az expozíciós részt megelőzheti egy lassú bevezetés, amelyre *A játszma* végében a Clov-féle pantomimjelenetben kerül sor.”<sup>9</sup>

Az *expozíció* tehát két részből áll. Az eleje megegyezik a dráma kezdetével, a helyszín elrendezésének térbeli bemutatásával, majd az azt követő clovi nyitánnyal. A némi szünet után Hamm szájából elhangzó monológ immár az expozíció második szakaszához sorolható. Az ezt követő *feldolgozási* rész célja az expozíció által felvetett, helyesebben inkább csupán sugallt téma teljes körű kibontása. Jacquart szerint *A játszma vége* tónusa – a szonáta műfajának megfelelően – ekkor megváltozik.<sup>10</sup> Kihangsúlyozódik a Hamm és Clov közötti ellentét. Ahogy az a Dougald-Fehsenfeld szerzőpárosnál olvasható, Beckett szerzői utasításai alapján maximális agresszióknak kell lennie Hamm és Clov között az első dialógusváltástól fogva, hisz háborújuk a játék magjának, azaz tematikus középpontjának fogható fel.<sup>11</sup>

Hogy a két szereplő közti ellentét mennyire tekinthető valós középpontnak, véleményem szerint kérdéses, de semmiképpen se oly nagymértékben egyértelmű, mint amennyire az általam idézett szerzők azt állítják. Tény ugyan, hogy a dráma egésze során e két szereplő áll a történekek középpontjában, s dialógusváltásaik is végigkísérik a mű terjedelmének egészét (szándékosan nem cselekményként jellemzem a végbemenőket), mégis meggyőződésem szerint sokkal inkább az a ki nem mondott, csak rendre visszatérően utalások szintjén jelzett ok vélelmezhető középpontnak, melynek már okozata a szereplők reménytelen helyzete és kiszolgáltatottsága, s ebből eredő diszharmoniója. Abban azonban mindenképpen osztom mind Jacquart, mind Fehsenfeld és McMillan nézetét, hogy a mozgás-visszatérés dichotómia a darab egésze során dominál, s amint kezdetét veszti a szonáta *feldolgozás* része, a visszhang-technika is egyre markánsabb módon kerül megvalósításra. A szereplők mondatai egyfajta echót képeznek ugyanis, visszhangként rezonálnak, mintegy egymásra is érzelmi-tartalmi szempontú válaszokat adva. Ezen reprízek számos helyzetben intertextuálisak vagy intratextuálisak: van, hogy ismert (szép)irodalmi illetve vallási szövegekre – Szentírás, Shakespeare, T. S. Eliot – reflektálnak, de sokszor a darabban már korábban elhangzott, nemegyszer az érthetlenség peremét súroló – néhol azon túl is menő – (fél)mondatokat ismétlik újra.<sup>12</sup> Vizuális visszhang is számos alkalommal felfedezhető a darabban. Utóbbira

8 „*Apád helyett apád voltam.*” = Samuel BECKETT, *A játszma vége* = Samuel BECKETT, *Drámák*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1970. – továbbiakban „*AJV*”: 172.

9 JACQUART, I. m., 167–168. (saját fordítási) Eredeti, francia nyelven: „Elle repose sur un schema simple, a savoir: une structure a deux tons articulée en trois parties principales: une brève exposition; un long développement; la réexposition. Cette dernière peut être suivie d'une conclusion appelée coda («queue» en italien). Ajoutons que l'exposition peut être précédée d'une introduction lente qui, dans Fin de partie, est représentée par la pantomime de Clov.”

10 JACQUART, I. m., 169.

11 Vö. Dougald McMILLAN – Martha FEHSENFELD, *Beckett in the Theatre: The Author as Practical Playwright and Director*, Volume 1: From Waiting for Godot to Krapp's Last Tape, John Calder, London, 1988, 205.

12 Vö. JACQUART, I. m., 168.

13 A/V 154., ill. A/V 198.

kiváló példa Hamm első monológja kezdetén és utolsó monológja végén végbemenő játéka a zsebkendővel<sup>13</sup>:

14 Vö. McMILLAN – FEHSENFELD, I. m., 205.

HAMM *Áá... (Ásítások) Jövök. (Szünet) Játsszani. (A széttárt zsebkendőt kinyújtott karral maga előtt tartja) Vén rongy! (154.)*

illetve

15 Vö. JACQUART, I. m., 171.

HAMM *(Kiveszi a zsebkendőjét) Minthogy ez a játék rendje... (széthajtogatja a zsebkendőt) játsszunk így... (hajtogat) és ne beszéljünk többet róla... (végez a széthajtogatással) ne beszéljünk többé egyáltalán. (Kinyújtott kezével maga elő tartja a zsebkendőt) Vén rongy! (Szünet) Téged... megtartalak. (Szünet. A zsebkendőt az arcához közelíti) (198.)*

A fentieket egy beszélgetés során maga Beckett is megerősítette: „A darab tele van visszhangokkal. Ezek válaszolnak egymásnak.”<sup>14</sup> A „szonetti dráma” *repríz* része Clov utolsó monológjával indul:

CLOV *(mint fent) ...hogy könnyű. Azt mondták, ez az, a barátság, igen, igen, küldd el, nem kell máshol keresned. Azt mondták, tessék, itt van, állj meg, emeld föl a fejed, és nézd ezt a fényt. Ezt a rendet! Azt mondták, ejnye, nem vagy te állat, hát gondold csak mindezekre, majd meglátod, hogy megvilágosodik minden. Milyen egyszerű lesz! Azt mondták, nézd csak, milyen szakszerű ápolásban részesülnek ezek mind, ezek a haldokló sebesültek.*

HAMM *Elég!*

CLOV *(mint fent) Néha... azt mondom, Clov, igyekezned kell keményebben szenvedni, ha azt akarod, hogy egy napon belefáradjanak... s ne büntessenek többé. Néha... azt mondom, Clov, jobban itt kellene lenned, hogy egy napon... hagyjanak elmenni. Csakhogy túl öreg vagyok, s túl messzi tartok, hogy új szokásokat vegyek föl. Rendben, sohase lesz vége, sohase megyek el innét. (Szünet) Aztán egy napon hirtelen vége, megváltozik, nem értem, elpusztul vagy én pusztulok, azt sem értem. A szavaktól kérdem, a megmaradt szavaktól... álom, ébredés, este, reggel. Nem tudnak mit válaszolni. (Szünet) Kinyitom a kunyhó ajtaját, és elmegyek. Annyira görnyedt vagyok, hogy ha a szemem kinyitom, csak a két lábam látom, s a két lábam között egy kevés feketés port. Kialudt a föld, gondolom, holott fényben sohasem láttam. (Szünet) Megy az magától. (Szünet) Mikor összeesem, sírní fogok örömben. (Szünet. Megindul az ajtó felé) (196–197.)*

Jacquart tanulmányában egy másik francia szerzőt, Jacques Duquesne-t is idézi, ki egy jól eltalált hasonlattal diptichonhoz, azaz kétszárnyú faragványhoz (vagy ugyanilyen festményhez) hasonlítja a szakasz strukturáját.<sup>15</sup> Az első szárny az ideális világ lenyomata, egy olyan helyé, ahol barátság, emelt fej, rend és szakszerűség jellemzi a viszonyokat. Tér, mely esztétikailag mentes minden alantasságtól és hűtlenségtől, ahol a szó és tett egymásból ered, nem pedig szembe-

állítva cáfol. A hammi tiltó közbeavatkozás után azonban a másik szárny brutalitása zökkenti vissza az olvasót a darab alaphangulatába. Itt immár a realitások borzalma adja a – beckett-i – valóság látletét az idealizmus utópiájával szemben. George Orwell híres disztópiájának, az *Állatfarm* című regény Bandijának feledhetetlen jelmondata<sup>16</sup> rémlik fel Clov tolmácsolásában annyi módosítással, hogy utóbbi fokozott „szenvedésre” szólítja fel önmagát. Látványos, hogy míg Hamm közbeavatkozását megelőző, idealistaként értelmezhető részt az „azt mondták” frázis uralja annak négyszeres elhangzásával, addig a második, immár realista-pesszimista szakaszban az „ők” hazugságának és talmi volta felismerésének jelzéseként már egyes szám első személyű a gondolat forrása: „Néha... azt mondom”.

A szonett záró része a *kóda*, melynek feladata teret adni a konk-lúzió levonására. Jelen esetben e hálátlan feladat Hammre hárul, ki utolsó monológjában teljesíti ebbéli kötelességét:

*HAMM* *Köszönjük egymásnak. (Szünet. Clov az ajtóhoz megy) Még valamit. (Clov megáll) Egy utolsó ke-egyed kérek. (Clov kimegy) Takarj le lepedővel. (Hosszú szünet) Nem? Úgy is jó. (Szünet) Rajtam a sor. (Szünet) Játszani. (Szünet. Kimerülten) Egy régen elvesztett játszma vége, vége a vesztesnek. (Szünet. Élénkebben) Nézzük csak. (Szünet) Ó, persze! (A csákyára támaszkodva iparkodik a karosszéket elmozdítani. Ezenközben lép be Clov. Panama kalap, tweedzakó, karján esőköpeny; esernyő, bőrönd. Clov az ajtó mellett áll mozdulatlanul, egészen a jelenet végéig, szemét Hammra szegezi. Hamm feladja a próbálkozást) Rendben. (Szünet) Dobás. (Eldobja a csákyát, el akarja dobni a kutyát, de meggondolja) Maradjunk seggmagasságban. (Szünet) Levenni. (Leveszi a sapkáját) Békeesség az... ülepünknek. (Szünet) Visszahelyezés. (Felteszi sapkáját) Egyenlőség. (Szünet. Leveszi a szemüvegét) Fényesítés. (Kiveszi a zsebkendőt, s anélkül, hogy szétte-regetné, megtörli a szemüvegét) Visszahelyezés. (Visszateszi a zsebébe a zsebkendőt, vissza a szemüveget) Közeledünk. Még néhány effajta ostobaság, és kiáltok. (Szünet) Egy kevés költészet. (Szünet) Követelted... (Szünet. Helyesbít) Az Alkonyt hívtad; eljött... (szünet. Helyesbít) ím, leszállt, itt van, fogadd. (Erősen énekelve, elismétli) Az Alkonyt hívtad, ím leszállt, itt van, fogadd. (Szünet) Jó verssorok. (Szünet) És most? (Szünet) Üres percek, mindig üresek, de ők teszik ki a számlát, amely megjött, és ezzel a történetnek vége. (Szünet. Elbeszélő hangon) Hogy elhozhatja-e magával a kisfiát... (Szünet) Erre a pillanatra vártam. (Szünet) Nem akarja a sorsára hagyni? Az a kívánsága, hogy mialatt ön zsugorodik, a gyerek nőjön? (Szünet) Hogy könnyebbé tegye az utolsó százezer negyedóráját? (Szünet) Ő nem tudja, miről van szó, csak az éhséget, a hideget, s a végén a halált ismeri. Önnek viszont, önnek tudnia kell, hogy milyen lett a föld. (Szünet) Ó, én figyelmeztettem a felelősségére! (Szünet. Rendes hangján) Nohát, jól van, idáig jutottam, ennyi elég. (Felemeli a sípot, habozik, elereszti. Szünet) Igen, csakugyan! (Síp. Szünet.*

16 „Majd még keményebben dolgozom.” George ORWELL, *Állatfarm*. Elérhető: <http://mek.oszk.hu/00600/00620/00620.htm> (Hozzáférés ideje: 2014. november 6.)

HAMM

*Igaz, de mégis  
honnan tudom  
meg, hogy csak  
meghaltál a  
konyhában?*

CLOV

*Onnan, hogy  
bűzleni fogok.*

HAMM

*Most is bűzlesz.  
(176–177.)*

Hangosabban. Szünet) *Rendben.* (Szünet) *Apám!* (Szünet. Hangosabban) *Apám!* (Szünet) *Rendben.* (Szünet) *Megérkeztünk.* (Szünet) *Hogy végezzem?* (Szünet) *Dobás.* (Eldobja a kutyát, leszakítja a sípot) *Tessék!* (Maga elé dobja a sípot. Szünet. Szuszog. Halkan) *Clov!* (Hosszú szünet) *Senki? Az is jó.* (Kiveszi a zsebkendőjét) *Minthogy ez a játék rendje...* (széthajtogatja a zsebkendőt) *Játsszunk így...* (hajtogat) *és ne beszéljünk többet róla...* (végez a széthajtogatással) *ne beszéljünk többé egyáltalán.* (Kinyújtott kezével maga elé tartja a zsebkendőt) *Vén rongy!* (Szünet) *Téged... megtartalak.* (Szünet. A zsebkendőt az arcához közelíti)

*Függöny (197–198)*

Hamm, miután az udvariasság kötelező szabályainak betartását elősegítendően kölcsönös üdvözlésre buzdít, egy utolsó kegyet kér: önmaga lepedővel való lefedését. Annak ellenére, hogy e kérés teljesítését Clov határozottan megtagadja, ellenállása nem vált ki újabb konfliktust, semmint az elutasítás tényének egyfajta beletörődő, sztoikus elfogadását. Hamm érzi, hogy ő van lépéskényszerben, de meghatározó tettet nem tud, talán nem is akar már végrehajtani. Ehelyett „véget” deklarálni, a veszítés végét. Miután játék-szándékának kifejezése is visszautasítást nyert, önálló lépést kísérel meg végrehajtani, de erőteljes fizikai korlátai ezt nem teszik számára lehetővé. Akadályozott voltával való ismételt szembetalálkozása során jelenik meg Clov, nem várt és korábban nem tapasztalt eleganciát sugározva öltözete által. Úgy tűnik, hogy a mű egésze során többször visszatérő elmenetel-szándéka végül realizációt nyer. Clov útra, ruházatából ítélve kirándulásra készen áll. A darab során először – érdekes és egyben elgondolkodtató módon, annak legvégén – jeleníti meg az addig rosszul öltözött, higiéniai állapotát tekintve kihangsúlyozottan „bűdösnek” titulált (176–177.)<sup>17</sup> szereplő már-már elfeledett férfiúi hiúságát, s akárhová – feltételezhetően akár a halálba is –, de útra szándékozik kelni. S ha már megy, azt a hagyományos, szigetországi eleganciát sugallva, kalapban és zakóban, esernyővel kezében teszi. Hamm, Clov megjelenésének módján való vélhető megdöbbenése és vele szembeni tehetetlensége okán, s persze ezzel párhuzamosan cinizmusból eredő gúnyolódással is, fejtől leemeli, majd oda visszahelyezi sapkáját. Ugyanezt a mozdulatsort végrehajtja zsebkendőjével, s – fényesítéssel, törléssel kiegészítve – a szemüvegével is. Ezután dalra fakad, melynek szövegében az „alkony” a lezárás, az elmúlás félreérthetetlen jeleként értelmezhető. Ez követően újra felelevenednek a régi, ismert dilemmák, középpontban a korábbiak során már többször emlegetett, Hammnél láthatólag lelki válságot előidéző kislíval. A monológ utolsó harmadában Hamm még egyszer, utoljára édesapját szólítja, s közli vele, hogy immár az út végére értek. Eldobja „kutyáját”, letépi és elhajtja az addig oly fontos, rangot is jelentő sípot. Clovot szólítja, de válasz nem jön. Hogy az eddig hú társ távozott-e, vagy csak érezteti, milyen az élet nélküle, rejtély.

Sose derül ki. Hamm – jobb híján – zsebkendőjéhez szól: tőle nem hajlandó megválni. Rituálisnak is beillő módon letakarja vele arcát.

Visszatérve Adorno dolgozatára, benne további, tárgyhoz illő, a dráma tónusait illető észrevétel olvasható. Tónus, azaz hanghordozásbeli különbség figyelhető meg emberek között, akik történetet mesélnek, illetve azok között, akik közvetlenül véleményt formálnak, ítélik. Adorno szerint ez Hammre is jellemző: két tónus váltakozik hosszabb beszédeiben, s ez a dinamika egyfajta zene nélküli interpoláris áriát képez. Művi pauzát tartva áll meg a szüneteknél, sugallva saját személyének – múlt idejű – vezető szerepét.<sup>18</sup>

A fentiekkel szembehelyezkedve foglal állást a darab zeneiségével kapcsolatban Thomas Mansell a *Hard-to-hear Music in Endgame*<sup>19</sup> című tanulmányában. Véleménye szerint *A játszma vége* ugyan „elmond valamit”<sup>20</sup> Becketttről és a zenéről, de nem tesz úgy, mintha benne a zene a formális tisztaság ideáljaként működné.<sup>21</sup> A darab egy pontján Clov az éneklés határán áll, ám ebben Hamm szokásosnak mondható, udvariatlan és rideg stílusával megakadályozza, illetve erre tesz kísérletet:

CLOV *Fáj a torkod? (Szünet) Adjak pemetefűcukrot? (Szünet) Ne? (Szünet) Sajnálom. (Dudorászva a jobb oldali ablakhoz megy, megáll előtte, fejét hátraveti, nézi)*  
HAMM *Ne énekelj!*  
CLOV *(Hamm felé fordul) Már énekelni sem szabad?*  
HAMM *Nem szabad.*  
CLOV *Akkor hogy fejezzük be?*

18 Vö. Theodor W. ADORNO, *Trying to Understand Endgame* = Rolf TIEDEMANN, *Notes to Literature – Volume 1.*, Columbia University Press, New York, 1991, 267. (saját fordítás)

19 Thomas MANSELL, *Hard-to-hear Music in Endgame* = Mark S. BYRON szerk. *Samuel Beckett's Endgame*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2007, 1–22.

20 Uo., 3.: „tell us something”

21 Uo.



22 Érdekesség, hogy maga a szerző, Samuel Beckett is egy interjú kapcsán szembesült drámája e szakaszának élet-zene dichotómiájára vonatkozó kérdésével. Bár véleményem szerint a mű befejezése, lezárása után már az író se tekinthető privilegizált értelmezőnek, mégis tanulságosnak és egyúttal plauzibilisnak vélem Beckett idevonatkozó magyarázatát, mely a következő: „A darabot francia nyelven írtam, s van egy nagyon ismert francia közmondás, mely úgy szól: *Minden zenével ér véget. Az angol fordítás elkészítése során így tudtam megoldani e közmondás átültetését*”.

McMILLAN–FEHSENFELD, *I. m.*, 175.

23 Vö. *AJV.* 153.

24 MANSELL, *I. m.*, 5.

HAMM *Azt akarod, hogy befejezzük?*  
 CLOV *Énekelni akarok.*  
 HAMM *Nem tudlak megakadályozni benne. (190.)*

A dialógusváltás hangulatából jól érzékelhető, hogy e világban a zenének csupán marginális szerep jut, s végső soron a dallamokról beszélve is azon túli kérdések kerülnek középpontba. Érdekes, hogy az általában pozitív konnotációjú spontán dudorászást Clov a negatívnak betudható befejezéssel – a darab, vagy akár az élet lezárásával hozza kapcsolatba. Ebből adódóan – metaforikus értelemben – e párbeszédben végbemenő kinyilatkoztatás akár a zene és az élet ekvivalenssé tételét is jelentheti.<sup>22</sup>

## II.

Annak ellenére, hogy a darabban explicit módon, allúzióknál egyértelműbben nem jelenik meg a muzikalitás, a diszsonáns zenei hangok kapcsolatának beszéden túli játéka már a nyitány végbemenete során is nyilvánvalóvá válik. Olvassuk el, s képzeljük magunk elé a bevezető, szerzői utasítások által generált jelenet végbemenetelét. A színpadon ugyan csend honol, a dialógusváltások még nem kezdődtek meg, de Clov cselekedetei már hangok sorozatát eredményezik: a bal oldali ablak alól átmegy a jobb oldali alá, kimegy, majd kis létrával visszatér, amit az ablak alá állít. Felmászik a létrára, elhúzza a függönyt. Leszáll, lépeget, átmegy a bal oldali ablak alá, majd odaviszi a létrát, visszamászik rá, felnevet. Ugyanezt újra eljuttatja a jobb oldali ablaknál. Odalép az egyik kukához, felemeli a fedelét, belenéz, lecsapja, felnevet. Majd megismétli mindezt a másik kukánál is.<sup>23</sup> Jól látható (és hallható), hogy a leírt színpadi cselekvések csak másodsorban vizuálisak, de döntő mértékben auditívek.

A fenténél direkter hangkibocsátás köthető a visszatérően emlegetett tengerhez és ébresztőórához. Ahogy az Thomas Mansell fentebb már idézett tanulmányában<sup>24</sup> olvasható, a lány és kemény hangok dichotómiájára jelent kiváló példát a tenger és az ébresztőóra szembeállítás. Bár, amint azt a szerző is kiemeli, a két hangtípus elkülönítése sokszor nem egyszerű feladat, de amennyiben a „kemény” és „lány” hangfogalmat az óceáni hullámzáshoz, illetve a vekker csörgéséhez próbálnánk hasonlítani, e gondolatkísérlet feltehetően egyértelmű eredménnyel kecsegtetne: a víz a lágyságot, míg a csörgés a keménységet jelenítené meg. A tenger, illetve az óceán a darab során számos alkalommal említésre kerül. Akusztikai szempontból e tárgyban a legfontosabb párbeszéd Hamm és Clov között zajlanak le:

HAMM *Nyisd ki az ablakot.*  
 CLOV *Minek?*  
 HAMM *Hadd halljam a tengert.*  
 CLOV *Nem fogod hallani.*

HAMM *Ha kinyitod az ablakot, akkor sem?*  
CLOV *Nem. (186.)*

A következő dialógus tárgya az ébresztőóra:

CLOV *Te sípolsz. Én nem jövök. Az ébresztő megszólal. Messzi járok. Az ébresztő nem szól. Meghaltam. (Szünet)*  
HAMM *És jár? (Szünet. Türelmetlenül) Az ébresztőóra jár?*  
CLOV *Miért ne járna?*  
HAMM *Mert már túl sokat járt.*  
CLOV *De hiszen alig járt.*  
HAMM *(dühösen) Hát akkor azért, mert túl keveset járt!*  
CLOV *Megnézem. (Kimegy. Játék a zsebkendővel. Az ébresztő röviden csenget a díszletek mögött. Belép Clov, kezében az ébresztő. Hamm füléhez közelíti, megindítja a csengőt. Végighallgatják a csengetést. Szünet) Mintha a végítéletet hirdetné! Hallottad?*  
HAMM *Nagyjából.*  
CLOV *A vége megrázó!*  
HAMM *Nekem a közepe tetszett. (Szünet) (...) (177.)*

Utóbbi dialógusváltás zenei szempontból legérdekesebb része az a diszkrepancia, mely az ébresztőóra által produkált hangsor érzékelésében rejlik a két szereplő között. Véleményem szerint – bár önmagában abszurdan hat a vekker zajkibocsátásának zene módjára történő végighallgatása –, elgondolkodtató, hogy egy adott, hangsúlyosan monoton hangsor mi módon eredményezhet ennyire eltérő eredményt annak befogadóiiban, mint az Hamm és Clov esetén tapasztalható. Bár napjaink modern ébresztőórái alkalmasak arra, hogy zaj helyett zenét<sup>25</sup> sugározzanak – ízlés alapján megosztva ezáltal az arra ébredőket –, a drámában – specifikus információ hiányában – feltételezhetően a huszadik század ötvenes – vagy azt megelőző – évek technikájának klasszikus vekkere csörög. Ebből adódóan már Clov cinikus megjegyzése is nehezen érthető, nevezetesen, hogy a csörgés „vége megrázó”, az azonban, hogy Hamm tetszését fejezi ki az ébresztőóra által kibocsátott zajintervallum közepe iránt, túlmutat az abszurditás mezején. Elméletileg megjegyzése két dolgot jelenthet: első olvasatban mindenáron ellent akar mondani Clovnak, s ily módon is rá akar tromfolni lakótársa kijelentésére. Van ugyanakkor mindennek egy másik értelmezése is: Hamm megnyilvánulásából akár az is következhet, hogy e szereplő képes vokális különbségtételre egy monoton zajterjedelem hangsorának részletei között, más kifejezéssel élve variációt fedezni fel az egyformaságon – vagy erősen annak tűnőn – belül.<sup>26</sup>

Amennyiben az utóbbi feltételezést igaznak fogadjuk el, úgy újabb kérdésekkel szembesülünk. Első ezek közül az, hogy ha Hamm ennyire kiváló auditív képességekkel rendelkezik, mi okból hallja csak „nagyjából” (177.) a füléhez tett vekkert, s miért gondolta Clov, hogy dialógustársa a nyitott ablak mellett se hallhatja a tenger hullámzását? (186.) Talán nem hullámszik a tenger? Ez a dráma egészét

25 „A hangok, amiket hallunk a minket körülvevő tárgyak és a léggör vibrációs zavarából – más szóval hanghullámokból – keletkeznek. Amikor ezek a hanghullámok kaotikusak, kesze-kuszák és zavarosak, azok eredményét értelmezzük zajként. Azonban bizonyos hangforrások – különös tekintettel a hangszerre – rendezett, ismétlődő mintákból álló hanghullámokat keltenek. Ezek a hangok zenét eredményeznek, nem pedig zajt.” <http://feeder.improschool.com/2011/06/17/zene-vagy-zaj-zeneelmelet-1-resz/> (Hozzáférés ideje: 2014. október 25.)

26 Vö. MANSELL, I. m., 7.

27 „Hamm” nevének egyik feltételezett eredője a kalapács – angolul „hammer”. Bővebben lejjebb.

28 Vö. MANSELL, I. m., 7.

29 Uo.

30 Vö. Uo., 8.

31 Vö. Uo., 10.

32 Angol nyelven elérhető:  
[http://www.inp.uw.edu.pl/mdsie/Political\\_Thought/twilight-of-the-idols-friedrich-neitzsche.pdf](http://www.inp.uw.edu.pl/mdsie/Political_Thought/twilight-of-the-idols-friedrich-neitzsche.pdf)  
(Hozzáférés ideje: 2014. november 10.)

vizsgálva egy az elméletileg elfogadható lehetséges magyarázatok közül. Vagy a víz olyan frekvenciatartományon belül hullámozna, amely Hamm recepciók skáláján kívül esik? Ez, emberi lényről lévén szó, elméletileg elfogadható magyarázat, ugyanakkor egyszerre valószínűtlen is, hiszen a kiinduló feltételezés alapjául épp az átlag emberi fül határértékei túlteljesítésének ténye szolgált. Netán olyan távolság lehet a tenger és a bunker között, hogy mire a hang odaér, érzékelhetőség szempontjából el is hal? Mivel Clov távcsővel szokta szemlélni a külvilágot, ez szintén egy lehetőség. A kérdések persze költőiek, s kizárólag a szövegre támaszkodva nem vélem lehetségesnek egy kizárólagosan elfogadható magyarázat megjelését.

Visszatérve a lágy és kemény hangokra, elméleti szinten elképzelhető, hogy Hamm értelmezésében a – némileg önkényesen – kalapácshoz<sup>27</sup> rendelt keménység és a tengeri hullámmozgáshoz rendelt lágyság megcserélődik. Mint az köztudomású, a klasszikus ébresztőóra zajkibocsátása egy miniatűr kalapács egyenletes ingamozgása segítségével kerül elérésre. Az ébresztőóra csörgése ugyanakkor kiváló példája az egyformaságnak is, hisz e rendíthetetlen módon, szüntelenül kalapáló mechanikus hang heideggeri eszközértelemben vett hatékonysága sokkal inkább azon múlik, hogy hallható-e zajként, semmint hogy érzékelhető-e zeneként. Hamm elképesztően kifinomult auditív érzékelése ezáltal arra enged következtetni, hogy a szereplő a nyilvánvalóan kemény hangot is képes lágynak érzékelni.<sup>28</sup>

Rendkívül figyelemre méltó, látványos színpadi elemre hívja fel a figyelmet Thomas Mansell fentebb már idézésre került tanulmányában<sup>29</sup>. A fentebb már vázolt jelenet (mikor Clov behozza az ébresztőórát, s azt Hamm füléhez tartja) a nézőtérrel különös látványt nyújt: onnan szemlélve a vekker a két szereplő feje közötti harmadik fejnek<sup>30</sup> tűnik. Mi több, ezen harmadik koponya nem vonul a némaság burkába, hanem meg is szólal, hisz csörgésével de facto bekapcsolódik a szereplők párbeszédébe. Hogy ezt abszurdabban teszi-e az eredeti dialógusváltásban szereplőknel, az csupán ízlés kérdése.

Ugyancsak izgalmas Emmanuel Jacquart észrevétele, aki a *Beckett et la Forme Sonate* című tanulmányában *A játszma vége* szereplői elnevezésének értelmezésével is foglalkozik. A francia irodalmár abbéli kiinduló meggyőződésből, miszerint Hamm neve a német/angol (*der*) *H/hammer* – kalapács szó rövidítéséből ered, nincs egyedül, viszont ennek indoklásában valószínűleg már igen. Mint az Mansellnél olvasható, Jacquart fordítója egy jegyzetben megjegyyezte, hogy a szerző felvetése szerint a kalapács szó közvetlen utalásként értelmezhető egy alapvető zenei eszközre, nevezetesen a hangvillára. Mansell szerint Jacquart ebbéli nézetével *A játszma vége* értelmezése új birodalmának küszöbén egyensúlyoz, amelynek az eredője Nietzsche filozófiájában keresendő.<sup>31</sup>

Így ír Friedrich Nietzsche *A bálványok alkonya – avagy miként filozofálunk a kalapáccsal*<sup>32</sup> című könyvében: „(...) s ami a bálványok kifülelését illeti, ezúttal nem a kor bálványai, hanem örök bálványok azok, melyeket itt a kalapáccsal – akár valami hangvillával – meg-

érintünk – ezeknél régebbi, meggyőződésebb, felfuvalkodottabb bálványok egyáltalán nem is léteznek... De üresebben kongóak sem... Ám ez nem akadály a annak, hogy bennük higgyenek a leginkább; és bálványoknak sem nevezik soha őket, kiváltképp nem a legelőkelőbb esetben...”<sup>33</sup> Nietzsche idézett munkája – ahogy az már címében is jelzésre kerül –, világunk bálványaival, megkérdőjelezhetetlen – vagy annak tűnő, de mindenképpen akként beállított – dogmáival és dogmatikusaival foglalkozik, illetve kísérli meg cáfolásukat. Visszatérve a drámára, amennyiben Hammre akarjuk rávetíteni Nietzsche szavait, nevezetesen, hogy „ezeknél régebbi, meggyőződésebb, felfuvalkodottabb bálványok egyáltalán nem is léteznek”, az a darab paradigmájában maradván módfelett elfogadható állítás. Ugyanakkor, abban az esetben, ha Hammet feleltetjük meg azzal a hangvillával, mely által a felfuvalkodottak megrezegtetésre kerülnek, úgy végeredmény gyanánt egyfajta önostorozásra juthatunk, ahol Hamm galád tettei – nietzschei értelemben – egyfajta (ön)megtisztulást szolgálnak. Az *Im-igyen szóla Zarathustra című művében* így ír Nietzsche: „És<sup>34</sup> ha nem akartok végzet lenni és kérlelhetetlenek: miképpen — győzhetnétek ti velem? És ha keménységtek nem akar villámlani és szélylyelválasztani és szétvágni: miképpen — teremthetnétek vélem egykoron? Mert a teremtők kemények. És boldogak lehettek, hogy kezeteket rányomhatjátok évezredekre, mint valami viaszokra — boldogak, hogy évezredek akaratára írtok, mint valami ércre, — keményebbre, mint az érc, nemesebbre, mint az érc. Nincs igazán kemény, hanemha a legnemesebb. Ezt az új táblát függesztem fölétek, óh én véreim: *Legyetek kemények!*”<sup>35</sup> Hamm a fentieknek eleget tesz: maximálisan kemény. Mondhatni acélkemény. Mint a kalapács. S bizonyos értelemben teremtő, hiszen nemző, ha átkozott is (157.).

Bár feltehetően az emberek jelentős részének a „kalapács” szó hallatán a többnyire vasból és fából készült „szögbeverő” eszköz jut az eszébe, zenei-auditív szempontból más eredményre is juthatunk: biológiai kiindulópontból például a fülben levő kalapácsra asszociálhatunk, hangszerezen játszó emberben pedig könnyen felmerülhetnek a zongora kalapácsai. Mansell utóbbi utat járja be<sup>36</sup>, mely ugyan kecsegtet a túlértelmezés veszélyével, viszont mindenképpen egy izgalmas nyelvi sajátosságot tár kitarító olvasója elé: maga a német *kalapács – der Hammer* szó alkalmas átmenet képzésére *A játszma vége* és a zene között azon a módon, ahogy a kalapácsok a zongora belsejében képezik a hangokat. A jelzett tranzíció virtuális kiindulópontja nem kisebb alak, mint a neves zeneszerző és zongorista, Ludwig van Beethoven, s egyik leghíresebb darabja, a *Hammerklavier*. Amennyiben Clov nevét a latin *clavis*, azaz „kulcs” szóból származtatjuk, akkor annak angol megfelelője „key”, amelynek másik magyar jelentése „billentyű”. A zongora leegyszerűsített működési elve szerint a billentyű hozza működésbe a kalapácsot, s eme interakció eredménye a hangszer által kibocsátott zenei hang. Mindez a darabra vetítve azt jelentheti, hogy Clov tekinthető a dráma tulaj-

33 Friedrich NIETZSCHE, *A bálványok alkonya – avagy miként filozofálunk a kalapácssal*, Attraktor, Máriabesenyő–Gödöllő, 2010, 6.

34 Fontosnak tartotam megőrizni az eredeti szöveget anélkül, hogy azt helyesírásában napjaink normáihoz igazítsam. A fordítás 1908-as, így helyesírásában az a XX. század elejének érvényes normáival korrelál.

35 Friedrich NIETZSCHE, *Im-igyen szóla Zarathustra*, Grill Károly Könyvkiadóvállalata, Budapest, 1908, 180.

36 Vö. MANSELL, *I. m.*, 10–11.

donképpen facilitátorának; Hamm magatartása csupán okozat, melynek okául szolgálja és egyben mostohafia szolgál. A darabot ismerve azonban tényként megfogalmazható, hogy Clov lépései is csupán reakciók, melyek eredője leggyakrabban Hamm cselekedeteiben keresendők. Így végső soron egy ördögi kört írunk le, melyben egy emberek közti dominanciajátzsma adott, de immár – a címmel ellentétesen – vég nélkül.

A fentieket összefoglalva elmondható, hogy rendelkezésre állnak plauzibilis érvek, de ugyanúgy ellenérvek is *A játszma vége* szonáta felől történő értelmezéséhez. Széles körben ismert és elfogadott tényként állítható, hogy Samuel Beckett művészetére alapvetően jellemző az allúzió-gazdagság. Vizsgálódásaim során nem leltem semmilyen bizonyítékot arra vonatkozóan, hogy mindazon, jelen dolgozat keretében elemzésre kerülő alkotáson belül megfigyelhető, de a dráma és líra műnemei között alapvetően nem szükségszerűen fennálló párhuzamok, szerkezeti egyezések pusztán a véletlen művei, s ne írói tudatosság eredményei volnának. Sőt, ahogy az tudvalevő, Beckett nemcsak hogy rendkívüli módon megkomponálta darabjait, de ugyanilyen alaposan részt is vett azok színrevitelének kidolgozásában egyaránt.<sup>37</sup> Mindebből kifolyólag, magam részéről hajlok e párhuzam elfogadására. Mindamellett fontosnak érzem újfent megemlíteni és egyben ki is hangsúlyozni, hogy például az előző oldalon relatív nagy terjedelemben idézett Thomas Mansell jelen állásponttal – ahogy azt korábban is ismertettem – ellentétes véleményt képvisel.

