

BECKETT GODOT-JA ÉS AZ ELIDEGENEDÉS MITOLÓGIÁJA

MIHÁLYI GÁBOR

Samuel Beckett *Godot*-ja végre megérkezett Magyarországra. A világirodalom hazai ismertetését szolgáló *Nagyvilág* című folyóirat 1965 augusztusi száma közölte Beckett híres darabját. Beckettnek ezt megelőzően mindössze egy rövid rádiójátéka, a *Krapp's Last Tape* jelent meg magyarul. A *Godot-ra várva* fordítását hamarosan követte a dráma színpadi bemutatója Budapest egyik legnépszerűbb színházában, a Thália Színházban.

A közlés és az előadás nyomán lapjainkban, folyóiratainkban a darab hívei és ellenzői közt érdekes vita bontakozik ki. Abban teljes az egyetértés, hogy a modern drámairodalomnak ezt az új iskolát teremtő darabját legfőbb ideje volt közölni és bemutatni. Művészi értékét, rangját, jelentőségét illetően azonban erősen megoszlanak a vélemények. Tagadhatatlan, hogy nálunk az abszurd drámákat egyforma idegenkedéssel fogadja úgy a hagyományos irodalmi formákhoz szokott szélesebb közönség, amely olvasás közben, színházban elsősorban a szórakozást keresi, mint a Lukács György-i realizmus-koncepciót valló konzervatív kritika. De bárhogy is ítéljük meg az abszurd dráma irányzatát, esztétikai célkitűzéseit, egyes alkotásait, nem lehet kétségbe vonni Beckettnek, Ionescónak és társaiknak azt a nagy érdemét, hogy vitát kavarázó, izgalmas műveikkel kérdéssé tudták tenni a hagyományos drámai formák érvényességét — ahogy a *nouveau roman* újítói a hagyományos regényformák érvényességét tagadják. Beckett és társai nem kevesebbet állítanak, mint hogy az eddigi drámai formák nem alkalmasak többé a mai valóság bonyolult viszonylatainak, lényeges ellentmondásainak színpadi megjelenítésére.

A hol realistának, hol naturalistának nevezett színházzal ellentétben, az abszurd színház nem vállalkozik a valóság közvetlen tükrözésére, nem vállalja azt a dramaturgiai konvenciót, mintha a színpad a való élet tükröképe volna, mintha a színpadkép valóságos szobát ábrázolna, amelynek a negyedik fala áttetszővé vált. Ugyanakkor az abszurd színház, az expresszionista piscatori-brechti színházzal ellentétben a politizáló, filozofáló színház koncepcióját is elveti, nem vállalkozik filozófiai, politikai tételek hirdetésére, bizonyítására. Az abszurd drámák nem tétel-drámák, de még csak nem is filozófiai tételek parabolisztikus illusztrációi, mint Sartre vagy Camus drámái.

Az abszurd drámák, legalábbis Beckett tragikomédiái, így a *Waiting for Godot* is, a valóságot nem közvetlenül, hanem a mítosz síkján kö-

zelítik meg, korunk tartalmatlanná, hazuggá vált, érvényüket veszített mítoszainak leleplezésére törekednek. Nem érvekkel cáfolják a mítoszokat, hanem a paródia, a groteszk humor aknáival belülről robbantják, rombolják szét a szentnek vélt, áhítatosan tisztelt hiteket.

A *Waiting for Godot* mindenekelőtt a kereszténység megváltás-mítoszáat veszi célba, de elutasítja a felvilágosodás, haladás, a romantika természet- és szerelem-mítoszáat is, mindenfajta mítoszt, amely akár e világon, akár a másvilágon az emberiség megváltásának, üdvözülésének a lehetőségét vallja. Beckett a negáció végső határait keresi, a hős helyébe az antihőst állítja, a prométheuszi emberek helyébe az út szélén várakozó csavargókat, istenek, eszmények, remények helyébe a megfoghatatlan, soha meg nem érkező Godot-t. A hatalom, a vagyon, a tudomány, a szolgálat hasztalanságát a Pozzo-Lucky kettős példázza, a beckett-i világban a beszéd és a cselekvés is értelmét veszti, csak időtöltés, az unalom ellenszere. A természet sivár pusztasággá változott, a színpadon az elidegenedett világ látomása bontakozik ki előttünk.

Az elembertelenedett létnek ez az iszonyú víziója, amelyből száműzve látszik a szépség, a jóság, minden érték, amelyet az ember valaha is létrehozott, magyarázza, hogy a nézők, kritikusok egy része Beckett művészetét az egzisztencializmus szélsőségesen pesszimista, emberellenes termékének bélyegezte, művészi értékét is kétségbe vonta, mondván, hogy a pusztá negáció, minden érték tagadása nem hozhat létre semmi pozitívát, új művészi értéket.

De nem érti, félreérti Beckett színműveit, a *Godot*-t az, aki csak a negációt látja meg, s nem veszi észre a beckett-i mítosziparódia negáción át kibontakozó pozitív tartalmát, hogy Beckett művésze megvalósítja a negáció negációját, az új mítoszt. Az élet semmibe vesző országútjának szélén egy korhadt fa előtt — az édeni almafa, Krisztus keresztjének groteszk jelképe előtt — két elesett csavargó várakozik a megváltó Godot érkezésére. A mítosziparódia, az antimítosz antihősei Estragon és Vladimir ebben a tragikus komédiában a szenvedő, a megváltás után sóvárgó emberiség megrendítő jelképeivé válnak. Beckett a *Waiting for Godot*-ban nem tesz mást, mint hogy a megváltás eljövételét ígérő mítoszt egy másik mítossszal, a soha el nem jövő Godot mítoszával szembeesíti. Az antihősökre épített antimítosz — éppen ebben rejlik Beckett kivételes írói tehetsége — a *Waiting for Godot*-ban az ötletből, a paródiából a mítosz rangjára emelkedik, a műalkotástól szinte már függetlenül mitológiai jelképpé. (Természetesen csak abban az értelemben, ahogy a mai felvilágosult ember számára minden mitológia, a görög mitológia, a kereszténység mitológiája sem több végső általános igazságokat kifejező művészi jelkép-rendszerrel.)

A dialektikus gondolati építmény harmadik lépcsője a tagadás tagadása szükségszerűen magában foglalja az új szintézist, az új állítást, amely magasabb szinten, átfogóbb igazság formájában magában foglalja a régi meghaladott állítást. Beckett sem ragadhat meg a tagadásnál. A *Waiting for Godot* második részében a korhadt fa levelet hajt, a természet nem hagyja magát legyőzni. És nem lehet megtörni az emberiség életöztönét sem, Vladimir és Estragon mindig is várni fog Godot eljövételére. Nem lehet megfojtani a szolidaritás, a barátság tiszta érzését, mert a két barát újra meg újra egymásra talál. Sőt, a művészi szépet sem lehet száműzni az ember életéből, a szépség kipusztulását

sírató *Godot* esztétikai élménye az ember művészi alkotóképességének legyőzhetetlen csodáját hirdeti. A *Godot* megindító költői lírája olvasva is érvényesül, s — ha semmi más — ez a részvétből, sajnálatból, együttérzésből fakadó líra önmagában is bizonyítja Beckett mély emberszeretetét. Színműveinek tanulsága szerint Beckett számára az elidegenedés nem a valóság örök, változtathatatlan létformája, hanem egy folyamat végső stációja. Minden darab, a *Godot* is visszaütal egy korábbi emberibb világra, amely még ismerte a szépséget, jóságot, barátságot, szerelmet, ahol az ember még ember lehetett.

Tagadhatatlan, hogy olvasva képzeletünk színpadán elsősorban a beckett-i világ félelmetes, rettenetes, groteszk víziója elevenedik meg, elsősorban keserű akasztófahumorát érzékeljük. Megérezzük ugyan az író mélyen járó emberszeretetét, részvétének, együttérzésének szomorú szép líráját — de a mű egésze mellbevágó, lehangoló, fájdalmas élményt ad. A színpadi előadásban azonban a negáció negációja fokozottabban érvényesül, a valóságos színpad, a valóságos szereplők kiváltják a nézőből azt a katarzist, a felszabadulásnak, a megkönnyebbülésnek azt a tisztító örömet, amellyel az olvasási élmény adós marad. Nem akarom azt állítani, hogy színdarabról lévén szó, egyedül a színpadi hatást szabad mérvadóknak, az író szándékaival egyezőnek elfogadni. Beckett ennél bonyolultabb, tudatosabb művész. Úgy vélem, sokkal inkább az az igazság, hogy olvasva — és látva — más-más oldalát ismerjük meg ennek a bonyolult tudatossággal és technikával megszerkesztett darabnak.

Beckett a negációt és a negáció negációját darabjaiban mindenekelőtt a *Godot*-ban teljes következetességgel érvényesíti. A mítosz negációjának formailag a dráma negációja felel meg, az antimítosznak az anti-dráma. Az új forma látszólag teljes szakítást jelent az eddigi irodalmi, drámai hagyományokkal.

Az antidrámában — mint Martin Esslin mondja *The Theatre of the Absurd* című könyvében — nincs konfliktus, nincs cselekmény, nincsenek szilárdan körülhatárolt jellemelek, az ábrázolt történeteknek nincs sem elejük, sem végük. Ez a drámatípus igazi dialógust sem ismer, a szereplő személyek képtelenek a gondolatközlésre — de nincs is mit közölniök egymással. Többnyire csak közhelyeket ismételnék, s mint-hogy nem értik egymást, mindenki a magáét mondja, a monológ a színpadi beszéd fő formája.

Alaposabb elemzés során azonban kiviláglik, hogy Beckett *Godot*-ja is betartja az arisztotelészi dramaturgia alapvető szabályait. Hiszen ezeket az alapkövetelményeket egyetlen dráma sem kerülheti meg, bármennyire is úgy tesz, mintha megkerülné őket.

A *Godot* konfliktusa az ember konfrontálása a világegyetemmel, az értelmet és célt kereső ember összeütközése a róla tudomást sem vevő világegyetemmel. A konfliktus értelmét veszti, ha nincs adva a szabad választás lehetősége. Vladimir és Estragon is szabadon választhatnak, felkötik magukat az első fára, öngyilkosságot követnek el vagy tovább élnek, tovább várnak *Godot*-ra. A dráma végső tanulsága, hogy *Godot* ugyan nem jön el, — legalábbis egyelőre, ám a csavargók egyre fogyó reménnyel, de tovább várnak. A várakozást — azaz az életet választják. Ez a látszólag szabadon született döntés, itt is, mint minden igazi drámában, eleve determinált. Szükségszerű, hogy *Godot* nem jön el, s éppen ennyire szükségszerű az is, hogy a csavargók tovább várják. A

döntés eleve elrendeltsége itt is — mint a görög vagy a francia klaszszikus tragédiákban vagy Shakespeare-nél — csak a dráma végén bizonyosodik be. Addig fennáll a másik lehetőség is, s éppen a választásnak ez a lehetősége teremti meg a színmű feszültségét. Ugyanakkor azonban a feszültség, az érdeklődés fenntartásában közrejátszik a különös, meghökkentő színpadi cselekmény is.

Beckett a *Waiting for Godot* műfajáról, színműve alcímében csak annyit mond, hogy „darab két felvonásban”. Valóban se nem tragédia, se nem komédia. Középfajú drámának sem neveznénk. Marx azt írta, hogy az emberiség kétféleképpen búcsúzik el a maga múltjától, kétféleképpen számol le fejlődésének, történelmének túlhaladott állomásaival; egyszer tragédia, másodsor komédia formájában. A tragikomédia — a közbülső állomás. Már nincs meg a tragédiaíró belső kötöttsége és azonosulása az elmúló, elhaló tegnappal, de még nincs meg a komédiaíró felszabadultsága sem, akit már semmi sem köt a tegnaphoz. Beckett megérdemeltnek, szükségszerűnek érzi a nyugati civilizáció csődjét. Kereserű nevetés a Becketté. A nyugati civilizáció, kultúra Beckett szemében túlélte magát, léte értelmetlenné, tartalmatlanná vált, halálba tartó útjából hiányzik minden nagyság, bukása groteszk, se nem főségesen tragikus, se nem felszabadultan komikus. „Semmi sem mulatságosabb, mint a boldogtalanság” — nyilatkozta egy alkalommal Beckett. Ez a mondat elég egyértelműen meghatározza az író viszonyát alakjaihoz is. Kineveti, de sajnálja is őket. Bukásukat egyszerre érzi komikusnak és tragikusnak.

Mint minden jelentős újító és formabontó, Beckett is gondosan ügyel arra, hogy művét, a *Godot*-t szorosan hozzákösse a világirodalom nagy tradícióihoz. A *Godot* tele van a régi nagy mítoszokra, a Bibliára, a különféle keresztény legendákra való utalásokkal, Balzacról, Proustról, Joyce-ról, Bergsonról, az egzisztencialista filozófusokról nem is beszélve. A *Godot*-t lényeges belső szálak kötik a görög tragédiákhoz, a középkori moralitásokhoz, a vásári komédiákhoz, a francia klasszikus tragédiához, Molière-hez, Ibsenhez, Csehovhoz, Strindberghez, a századvégi szimbolistákhoz, elsősorban Maeterlinckhez. Csak utalni kívánunk rá, hogy az abszurd dráma létre se jöhetett volna a német expresszionista dráma, Brecht színházi forradalma nélkül. De a mostanában újra felfedezett Antonine Artaud, a kegyetlenség színháza teoretikusának tanácsait is megfogadta Beckett. Színháza a végső láncszem a drámáknak ebben a láncolatában, az elődök eredményeit mind feldolgozta, magába olvasztotta, s végsőkéig absztrahált formában jelenítette meg újra a maga műveiben. Beckett a művészi stilizálást a végsőkéig viszi, minden tartalmat felold a formában, itt a gondolati tartalom már csak közvetve a formán keresztül, a formai elemek rendszerében nyilvánul meg; a mű atmoszférájában, szerkezetében, az egyes alakok magatartásában, jellemében, egymáshoz való viszonyában. Még a beszéd is elveszti önálló gondolatközvetítő funkcióját, ugyanúgy formai elemmé válik, mint a mű szerkezete vagy atmoszférája. Nála a beszédnek csak a drámában elfoglalt helye adja meg értelmét, amely egyébként egyáltalában nem fedi a szavak, mondatok közvetlen jelentését. Az elhangzott beszédrészeket azért sem lehet összefüggéseikből kiemelni — mint mondjuk Hamlet nagy monológját —, mert az egyes mondatoknak, replikáknak az összefüggések rendszerén kívül úgyszólván semmi értelmük sincs.

Franz Kafka a tudatalatti világát idéző álmokképeket használta fel a maga mitológiájának a kialakítására, Beckett a középkori moralitások és a vásári bohóctréfák ötvözetéből munkálta ki a *Godot* drámai formáját. A moralitásokhoz hasonlóan a *Godot* is példázat, csak éppen ellenkező előjelű példázat. Nem a vallásos hívők épülését szolgálja, hanem éppen ellenkezőleg, a jámbor hiedelmeket teszi nevetség tárgyává. Míg a középkori moralitásban az Istent kereső, megváltást váró polgárok üdvözülnek, a *Godot*-ban jók, rosszak, istent várók, istent tagadók már egyaránt a kárhozat földjén élnek. Mint a moralitásokban a tértől, időtől elvonatkoztatott színhely a Biblia világát idézi, a darabban szereplő személyek nem egyénített jellemek, hanem elvont tulajdonságok, magatartásformák, társadalmi kategóriák megszemélyesítői. Vladimir a töprengő, az eszményekért lelkesedő, mindig reménykedő idealista, Estragon a földhöz tapadt, anyagiasság, kételkedő, csak a mának élő materialista. Hozzájuk hasonlóan Lucky és Pozzo is az emberiséget jelképezi, de amíg a két csavargó kapcsolatában az egymás mellé rendeltség, a barátság dominál, addig Lucky és Pozzo kapcsolatában Beckett az alá- és fölérendeltség, az úr és a szolga viszonyát testesíti meg. De ezen túlmenően Lucky és Pozzo kettőse a test és lélek, a hatalom és a tudomány és művészet egymásra utaltságának a szimbóluma is. Mint a moralitásokban a *Godot*-ban is a cselekménynek, az alakoknak csak átvitt értelemben, a szimbólum síkján van jelentése.

Beckett azonban a maga moralitását a bohóctréfa szintjén játszhatja el, így fosztja meg látszólag a művet épületes tartalmától. A komoly moralitásból nevetségessé bohóctréfa lesz. A megváltás nagy mítoszát megjelenítő moralitásnak ezzel a redukciójával éri el Beckett a kívánt hatást, a régi mitológiák lerombolását, a mítosz negációját, az elember-telenedést, abszurdá váló világ bemutatását, ahol minden magasztos eszme értelmét, értékét veszítette, ahol a vallás, a tudomány, a művészet már csak bohóctréfa tárgya lehet. Amikor a *Waiting for Godot* önmagát olcsó vásári, cirkuszi mulatságként prezentálja, a bohóctréfával szinte önmagát is megsemmisíti, devalválja.

Azonban, mint már utaltunk rá, a *Godot*-ban semmit sem vehetünk a maga eredeti jelentésében, eredeti mivoltában tudomásul, a bohóctréfa, a bohóctréfa sem igazi bohóctréfa, hanem sűrített utalások, gondolatok hordozója. Az a tény, hogy a bohóctréfák komikumát állandóan át- meg átszövi a remény, a barátság, a félelem, a magány, a halálvárás lírája, már önmagában jelzi, hogy nem hagyhatjuk magunkat megtéveszteni a bohótzati formától. A színpadon egyik bohóctréfa követi a másikat, s a viccek komikuma ki is váltja belőlünk a kívánt nevetést. A mű egésze azonban mégis másféle, magasrendű művészi élmény hatását kelti. Mindvégig éreznünk kell ugyanis, hogy a felhasznált művészi eszközök olcsósága csak látszólagos, hogy az író a bohóctréfa alacsonyrendű, alantass művészi eszközeivel, a tótágassal, a fenékberugással egy új, súlyos gondolati tartalom hordozására hivatott, magasrendű művészi formát teremtett.

A bohóctréfa Beckett kezében eszköz a brechti *Verfremdungseffekt* érvényesítésére. Az elidegenedett világ érzékeltetésére elidegenedett művészetet kell létrehozni. Brechtnek a maga színpadi gyakorlatában a *Verfremdungseffektet* sohasem sikerült olyan következetességgel megvalósítania, mint Beckettnek a *Godot*-ban. Az előadás folyamán a néző

valóban mindvégig kívül marad a darabon, sohasem talál módot arra, hogy azonosuljon a dráma szereplőivel, hogy a dráma szereplőinek tragédiáját a sajátjaként élje át. És éppen ez a kívülállás váltja ki a közönségben a katarzist. A néző, minthogy érzelmileg nincs megkötve, a kívülálló tárgyilagosságával élvezheti a színészek játékát, s mint egy szép tárgyat, csaknem úgy csodálhatja az írói alkotást, úgy értékelheti a darab művészi erejét, gyönyörködhet a szép lírai mondatokban, s nevethet felszabadultan a groteszk bohóctréfákon. Csak az előadás után hazamenet veszi észre, hogy a bohóctréfák végül mégis becsapták őt. Ott ült a színházban kényelmes életfilozófiájának biztonságában, s a kívülálló fölényével mulatott az ágrólszakadt csavargókon, az ostoba, öntelt Pozzón, s nem vette észre, hogy a darab az ő magabiztosságát is kérdésessé tette, hogy Estragon és Vladimir szemében ő ugyanolyan nevetséges, mint amilyen nevetető az ő számára a két csavargó ostobasága. A kör ezzel bezárul. Azzal, hogy a dráma megingatta a néző ön-elégültségre, olcsó kompromisszumokra, hazug mítoszokra épülő életfilozófiáját, Beckett műve elérte célját. Igaz, hogy az így létrejövő végkifejlet nem a tragédia felemelő, hanem a tragikomikus antidráma groteszk katarzisa, amelyben nemcsak a színpad groteszk hősei, de a nézők maguk is nevetségessé válnak.

De vigyázzunk! Ha szembe tudunk nézni nevetséges voltunkkal, már nem is vagyunk olyan nevetségesek. A tagadás itt is megtagadja önmagát. Mint ahogy az igazi művészet nem is képes a végső, a teljes tagadásra. Minél dühösebben, elkeseredettebben hangoztatja a *nemet*, annál bizonyosabban sóvárog a megváltást ígérő, felszabadító *igen* után.