

Béresi Csilla:

PINTER: A GONDNOK

BECKETT: GODOT-RA VÁRVA

VÉGJÁTÉK

/Összehasonlító elemzés/

A modern dráma - mint minden művészet - tükrözi a mai ember helyzetének változását a világban, s ennek egyik aspektusát, az un. elidegenedést is. Érdemes tanulmányoznunk a drámának azokat a jellemzőit, amelyek a művészi tükrözés szintjén mutatják a változást. A tükrözésnek direkt és indirekt formáit különböztethetjük meg, természetesen csak az absztrakció szintjén. A direkt tükrözés regisztrálja az ember-ember viszony, a kommunikáció, az ember-tárgyi világ viszonyának változását. Az indirekt tükrözés formái:

- a./ szimbólumrendszer alkalmazása /fontos a rendszer közegének megválasztása/
a drámai közlések minősége.
- b./ a dráma felépítése, a szereplők fejlődése vagy ennek hiánya, viszonyuk az időhöz.

Az elidegenedés mértékétől függően a felsorolt jegyek más-más módon jelennek meg. Három drámát vizsgáltam ebből a szempontból: bizonyítani szeretném, hogy A gondnok elején áll egyfajta "elidegenedési sornak", a Végjáték utolsó állomását képviseli, s a Godot-ra várva átmeneti helyet foglal el a kettő között.

Vizsgáljuk meg először Pinter drámáját! Kiindulópontunk a tükrözött valóság átalakulása: ahol az embernek emberhez való viszonya problematikussá vált. Az elszigetelődött ember alapvető reakciója a menekülési ösztön, védekezés a másik feltételezett támadásaival szemben, az ismeretlen ellenfél titkainak fűrkészése. Maga az alaphelyzet, - három, a külvilágból egy szobába szorult ember - a menekülés-motívumot fejezi ki: a szoba számukra menedék. A menekülési-támadási reakció Davies, a befogadott öreg csavargó esetében a legfeltűnőbb, megtaláljuk ugyan Mick-nél is, övé azonban a tulajdonos viszonylagos biztonsága. Az előbbi jelenség kommunikációs vetülete, az emberek feleslegesen beszélnek, hogy el ne árulják magukat. A redundancia Mick és Davies esetében is a védekezés eszköze. A kommunikációs változások befolyásolják ember és tárgyi világ viszonyának alakulását. A többi emberrel már csak támadó-védekező jellegű kapcsolatot fenntartó ember magára marad a tárgyi világgal szemben, tárgyakhoz való viszonyában pedig a tárgy lesz az uralkodó-meghatározó, az ember a kiszolgáltatott. Ez összefügg az izolálódott ember személyiségvesztésével, tárgyasulással. Az összefüggés kölcsönös, a tárgyaknak való elrendelhetőség megakadályozza az embert emberi kommunikáció létesítésében. /Az ember kommunikációs képtelensége szintén visszahat az -ellenséges- emberi viszonyokra, a gyanakvás egyik forrása a másik ember megértésének képtelensége./ A tárgyi világba szorult ember különleges érzelmekkel kötődik a tárgyakhoz, így akar biztonságra szert tenni /ld. Mick tulajdonosi biztonsága, harc a

gondnoksáért/. Ezzel kapcsolatban jelentkezik rend és zür-zavar problémaköre a drámában. Az előbbiekből adódik a tárgyi világban - az egyetlen lehetséges világbanvaló rendteremtés lehetetlensége. Davies alakján keresztül kiválóan nyomon követhetjük a problémát. Jóval bonyolultabban, csak a szimbolikus jelzések szintjén jelentkezik Aston esetében, nála ugyanis a személyiségvesztés szemünk előtt játszódó folyamat.

A gondnoknak sajátos szimbólumrendszere van, melyben a szerző egyrészt tárgyakat alkalmaz: a tárgyiasság mindent átható közege miatt nem is lehet másként. A szimbólumrendszer megválasztása tehát következménye a tükrözött valóságnak. A tárgyaknak azonban csak egy része illeszkedik a szimbólumrendszerbe, azok, amelyek a tárgyi világ misztikus tulajdonságait fokozottan hordozzák. A szimbólumrendszer tehát nem is közvetlenül a tárgyas szférából, hanem inkább a tárgyfetisizmusból adódik. Az elidegenedés e jelensége szükségszerűen hozza magával sajátos szimbolikus eszközök alkalmazását. S Pinter dramaturgiájában különösképpen indokolt megjelenésük, hiszen ő az elidegenedést még a hétköznapi világába ágyazottan ábrázolja, egyszerre tükrözi a jelenség- és az elidegenedett, embert veszélyeztető lényegvilág sajátosságait. A szimbólumrendszerbe gesztusok is kapcsolódnak, megnövekedett jelentőségük oka a szóbeli közlések elértéktelenedése. A szimbolikus dráma természetesen nem újonság, megjelenése a világirodalomban azonban történelmileg determinált, olyan valóság tükrözési módja, amelyben megindult az abszurdá válás folyamata, jelen-

ség- és lényegvilág egymástól való elszakadása. Pinter drámái mindenestre ebbe a világirodalmi folyamatba illeszthetők.

Külön kell megemlékeznünk a dráma egyetlen "fejlődő" alakjáról, Aston-ról. Ő az egyedüli ellentmondásos egyéniség, sőt a másik két szereplővel szembeállítva személyiség, jellemvonásainak ellentmondásossága összefügg alakjának fejlődő-dinamikus jellegével. Emberekhez közeledése és elzárkózása a dráma jelenidejében, a második felvonás végén elhangzó monológjáig sajátos egyensúlyi helyzetben van. Hasonlóan ellentmondásos egységet képeznek a monológ multa vonatkozó információi is. A monológ egyébként a dráma egyetlen nem-redundáns közlése: Aston jelenbeli tetteinek indoklását adja meg. A valaha egyértelműen nyílt, alakozó Astont a tárgyias, uniformizáló külvilág fosztotta meg személyiségétől. Aston alakja átalkuláson megy keresztül a dráma befejezéséig. A harmadik felvonás végén, Davies-szel való nyílt szembekerülésekor, végleg elutasítja az emberi kapcsolatokat. Alakját a másik két drámában követhetjük nyomon, ha szempontunk az ember elidegenedési fokozatokban való előrehaladása. A vele analóg drámai alakok azonban már nem fejlődő hősök.

A dráma szereplőinek az időhöz való viszonyáról is emlékezzünk meg! Mick és Davies bizonytalan, feltételes, lényegében hazudott jövő időben léteznek, része az hiábavaló rendteremtési törekvéseiknek. Aston az egyetlen szereplő, akinek multja van, nem véletlenül, hiszen ez indokolja személyiségvesztését, jelenbeli változásait.

Szólnunk kell még Pinter drámaépítési technikájáról. A

motivumok finom egymásbaszövése, bujkáló, rejtett, majd váratlanul nyílt megfogalmazást nyerő jellege jellemző Pinter módszerére. Ez a dramaturgia szükségszerűen következik az ábrázolt valóság viszonyaiból, hiszen mindent átható lényeges motivum az alakok rejtőzködése, bujkálásuk. Természetesen ez a drámaépítési módszer nagyon is hagyományos. Pinter drámáinak különössége éppen hagyományos és modern eszközök együttes alkalmazásából adódik.

A logikus sorrend most az lenne, hogy a Godot-ra várva c. drámával foglalkozzunk, mint az elidegenedés ábrázolásának következő lépcsőfokával. A motivumok egyértelműbb jelentkezése miatt módszertanilag célravezetőbb azonban a legutolsó stádiumot mutató Végjáték elemzése. Az alapvető különbséget ember-ember viszonyának megváltozása jelenti. Pinternél az egyik ember a másik számára veszélyt is hordozott, szükségszerű volt így az emberek kutató kíváncsisága, ha ez nem is a másik személyiségére irányult tárgyi szinten mozgott csupán. A Végjátékban teljessé vált az ember elidegenedése, olyannyira, hogy már az ellenséges viszony is megszűnt az emberek között, az egymást kutató magatartást közöny váltja fel. S míg Pinter egyes alakjai között személyiségük bomlásának megfelelő különbségek voltak, a Végjáték szereplői csupán egyetlen dologban különböztethetők meg, a kiszolgáltatottság fokában. Azonban ez a különbség is önmagát szünteti meg, a szereplők számára nincs jelentősége, illetve ez a jelentőség állandóan változik. Fontos hangsúlyozni: a probléma Pinternél még teljes sullyal jelentkezett, sőt a személyiség elvesztésének fő okát épp a

külvilágnak való kiszolgáltatottságában látta. Beckett a személyiség elvesztésének folyamatát már nem ábrázolja, csupán ennek végeredménye áll előttünk. Így az emberek közötti kapcsolatokról, amelyek a személyiség bomlását eredményezhették, csak igen homályos utalások hangzanak el. Hamm "irói" monológja információ a segítségadás elutasításáról. Ebben az értelemben Hamm Aston elidegenedettebb alteregója. Beszélnünk kell az egyéniség bomlása kapcsán az emlékezet, álom motívumainak alakulásáról. Az emlékezet elvesztésére A gondnokban csak utalás történt, Aston monológjában. A Végjátékban a kérdésnek már nagyobb jelentősége van. Nagg és Nell alakján keresztül Beckett részben fiziológiai magyarázatát adja. Az álom-motívum szintén más formában jelenik meg, mint Pinternél: a tárgyiasság közegében élő szereplők ott nem álmodtak, s ha igen, akkor is letagadták, hiszen az éberség hiánya, a kontroll nélküli álom kiszolgáltat. Hamm viszont intenzíven álmodik, sőt álmodozik, álmai azonban sajátosan fiziológiai szinten jelentkeznek /pl. saját szívét látja/. Az álom-, emlékezet-motívum fokozott jelentkezésének oka az, hogy Beckett - mivel genetikáját nem adja meg - a személyiség bomlását autogén folyamatként ábrázolja. Mivel azonban személyiség már nem létezik, csak fiziológiai lények, a fenti motívumokat sajátos fiziológiai közegben jelentkezve láthatjuk.

A Végjátékban is jelentkezik a Pinternél oly fontos menedék-motívum. Furcsa módon, hiszen az emberek támadóvédekező reakciói eltűntek. Beckett-nél a négyfalu zárt helyiség nem ember ellen véd, a támadó erő ismeretlen, pusztulással

fenyeget. Az ember itt egy végsőkéig elidegenedett, megismerhetetlen univerzummal áll szemben, kozmikussá növekedett kommunikációs képtelensége. Az emberek közti viszony változásának kommunikációs vetületeként redundánssá vált mindenféle közlés. Láttuk: Pinternél a redundáns elemek közé nem-redundánsak is keveredtek. Természetesen itt nem az a szempontunk, mit közöl számunkra a dráma, hanem az, mit jelentenek a szereplők közlései maguk és egymás számára. A redundancia egyik formája - akárcsak Pinternél - az ismétlődés. A másik forma sajátos oszcillációs módszer alkalmazása, ez kommunikatív vetülete az emberi reakciók pillanatról pillanatra történő változásának.

Vizsgáljuk meg a tárgyi világban végbemenő változást! Első megközelítésben azt mondhatjuk, a tárgyak elvesztették - Pinternél oly fontos - befolyásukat az emberre. Sőt egyszerűen eltűnnek, nyomuk vész. S míg Pinternél az ember a tárgyi szférába szorul, a Véggjátékban - mint láttuk - ennek sajátos, előrehaladottabb elidegenedést mutató változatában, fiziológiai közegben létezik. A fiziológiai lények jellemző vonása a csonkaság, az egész drámát áthatja az a folyamat, amely ebbe az irányba tart. A tárgyi világtól is megfosztott fiziológiai embernek a vég felé mozgása ez, egyetlen szférában létezik már csak, s ez is a szemünk előtt válik semmivé. A tárgyi világ kétarcuan viselkedik. Egyrészt mozdulatlan, másrészt mozgást is végezhet, ez mint láttuk, a tárgyak eltűnése, azonos irányu a fiziológiai hanyatlással, azonban független is attól, semmiféle hatással nincs rá. Ha az előbbi sémánál részletesebben elemezzük ember

és tárgyi világ viszonyát, láthatjuk: a tárgyak szintén illeszkednek a dráma oszcillációs rendszerébe, jelentőségük így állandóan ingadozik, mégpedig a pinteri szélső értékektől a beckettii legszélső mutatókig. A két pólus semlegesíti egymást, köztük helyezkedik el a közömbösség szférája, mintegy a kettő eredője, ez uralja a dráma légkörét.

Beszelnünk kell még a tárgyak abszurditásának forrásáról. Pinternél hasonlóan két szempontból kezdődik meg a tárgyak abszurdá válása. Megváltozik egyrészt a tárgyak közötti viszony, mindez a rend-zürzavar kérdéskörrel függ össze. Fontos azonban hangsúlyoznunk, hogy Pinter drámája a mindennapiság közegében ábrázolja a születő abszurditást, ily módon az egyes tárgyak közti számunkra szokatlan viszony mindig a tárgyak megszokott, mindennapi viszonyaival kontrasztba állítva jelentkezik. Szorosan összefügg az előbbiekkal a másik szempont is, az ember tárgyi világ viszonylat abszurdá válása Pinternél. Beszéltünk már arról, hogy egyes tárgyak fantasztikus befolyásra tesznek szert az emberrel szemben. /tárgyfetisizmus/ Az előbbi probléma, a tárgyak közti viszony változása részben éppen e jelenségnek köszönhető: a különleges befolyással rendelkező tárgyak megjelenés a mindennapiak mellett szintén abszurd tárgyi viszony. A mindennapiság és különösség együttlélésének ábrázolásbeli vetületéről, Pinter szimbolizmusáról beszéltünk már. Beckett-nél az abszurditás forrása szintén kettős: egyrészt a tárgyak élettelen világhoz, másrészt az emberhez való viszonyából adódik. Pinterrel szembe-

állítva Beckett-nél a tárgyak már nem viszonyaikban, hanem önmagukban is abszurdak. Hiányzik itt a mindennapiság közege, s az ebből adódó viszonyrendszer. A tárgyak beckett-i abszurditása azonban szintén fel fogható viszonyváltozásnak, konkrét megjelenésükben hordoznak valami megfoghatatlan általánost. A tárgyak konkrét jelentéktelenségéhez képest az egész valóság, az egész univerzum mozdult el, s így vált egymáshoz való viszonyuk szükségképpen abszurdá. Az abszurditás másik forrása a Végjátékban ember és tárgyi világ viszonya. Végeredményben megszűnt a tárgyak pinteri befolyása, már nem ezek, hanem a mögéjük rejtőző univerzum veszélyezteti az embert.

Még egy motivumot kell megvizsgáljunk a Végjátékban, a rend-zűrzavar problémakör jelentkezését. Uralkodó elem az elidegenedés stádiumában a zűrzavar. Ugyanakkor a rend bizonyos vonatkozásai is megjelennek a drámában, ezeket azonban szintén oszcállációs eszközök semlegesítik. S mivel így immár a zűrzavarnak sincs jelentősége többé, nincs a tárgyak viszonyainak sem, ezért mondhattuk, hogy önmagukban is abszurdak. A rend-problémával így felvillant egy pillanatra a mindennapiság is, ezért jelenhet meg a pinterihez hasonlóan szimbolikus jelentőségű tárgy, az óra a Végjáték szinpadán. Míg azonban Pinternél még a mindennapitól elütő különösség volt az abszurd, Beckett-nél a különöstől elütő mindennapi.

Vizsgáljuk meg ezek után a dráma szerkezetét! A gondnok egy multbeli és egy, a dráma végén lezajló esemény közt eltelt idő történéseit ábrázolja, a Végjáték ezzel szemben egy befejezett kezdet /ahol A gondnok végződött/ és egy végső, immár valóban legvégső befejezés közötti időszakot ábrázol, ahol azonban lényeges történések már nincsenek. A Végjáték sajátosságait ezek szerint meghatározza, honnan indul ki /láttuk összefüggéseit Pinter drámájával/, de az is, hova tart. S ez már a pinteritől részben eltérő jegyeket is eredményez, ilyen a fiziológiai illetve tárgyi szféra vég felé mozgása is. Hasonlóan különbség van a drámák építkezési technikájában, az említett oszcillációs módszer áthatja az egész dráma építményét, ez Beckett egyetlen lehetősége arra, hogy az elidegenedés általa ábrázolt végső stádiumát drámai műben egyáltalán megjeleníthesse. Itt tehát nem rejtegetett információk váratlan kibukkanásával van dolgunk, mint Pinternél, az alapmotívumok igen hamar kifejezést nyernek, ezek bemutatása több oldalról, többféle elhelyezkedésük az oszcillációs rendszerben: maga a dráma.

Meg kell még vizsgálnunk az egyes szereplők viszonyát az időhöz. Láttuk: a tárgyi világhoz kötődés a tárgyiasság közegében élő Mick és Davies esetében együtt járt azzal, hogy bizonytalan jövő időben éltek. Hamm-nél mikor egy percre felébred a tárgyi világ igézete, felvillan egyfajta feltételes jövő idő is. Azonban, s ez így látszólag ellent-

mondás, a tárgyi világ pusztulásakor is megmarad a jövő időben létezés. Az ellentmondás feloldható: ez a jövő idő már Pinternél is ellentmondásos volt, a Végjátékban üres-sége abszolúttá válik. A várakozás-motivum végjátéki értelem-ben nem más, mint ennek a tökéletesen üres jövő időnek beckettii megfelelője.

Vizsgáljuk meg ezek után a Godot-ra várva átmeneti jegyeit a két dráma képviselte elidegenedési lépcsőfok között! Megtaláljuk itt a Végjátékból már hiányzó sajátos pinteri védekező-támadó effektust. Az egymás iránti gyanakvás hálózatszerűen épül ki az egyes szereplők között, s jelentkezik az ellenség-motivum párja is, a segítségadás kérdése, természetesen a segítség elutasítása formájában.

A Godot-ra várva szereplői ugyanakkor bizonyos érzelmekkel is viseltetnek egymás iránt, Vladimir és Estragon szánják Luckyt, felháborodnak Pozzon, sértegetik egymást és meg is sértődnek. Sőt néha tulzottak, ezért abszurdak is érzelmi reakcióik. Pozzo halálosan szenved Lucky monolója alatt, s Vladimir és Estragon is különösen izgatottak lesznek. Ugyanakkor a közömbösség is jellemzi a dráma szereplőit. Ennek oka egyrészt az emberek fokozódó elszigetelődése, tehát a kiindulási pont. Másrészt, akárcsak a Végjátékban láttuk, a végpont - ez a dráma is várakozás - szintén befolyásolja érzelmeik jelentéktelenné válását.

Jelentkezik a menedék-motivum is, a dráma sajátossága, hogy az emberi kapcsolatok, pontosabban Vladimir és

Estragon viszonya is ilyen menedék-jellegű. A külvilág-veszély képlet pinteri konkrét formája mellett egyéb módon is megjelenik, és sajátos, tiszta átmenetet mutat a két másik drámában való jelentkezése között. Elvontabb, irreálisabb veszélyről van már szó, ezt azonban még mindig emberek testesítik meg. Az ellenséges támadó fél kiismerhetetlenségének kérdése szintén általánosabb formában jelentkezik, azonban még mindig egy, habár irreális személyhez kötött /ámbar Godot nem egyértelműen ellenséges erő/. A kérdés itt is összefügg a kommunikáció-képtelenség problémájával, s itt is, a Végjátékhoz hasonlóan, meglehetősen kozmikus formában jelentkezik. A kommunikáció bomlása ugyanakkor sajátos, a pinteritől már eltérő jegyeket is mutat. Pinternél a kommunikáció lehetetlensége egyértelműen együtt járt a másik felé forduló kíváncsiság erősödésével. Beckett alakjainál azonban a másik közlései iránti teljes közömböség is jelentkezik, mivel az izolálódás folyamata előrehaladottabb. A kommunikációs képtelenség másik beckett-i sajátossága: forrása részben a személyiség autogén bomlása. A személyiség disszociációja következtében nem azonos önmagával, s így képtelen a kommunikációra /ezt láttuk a Végjátékban is/. Hasonló jelenséget azért Pinternél is találtunk: az emberek tárgyas szférában létezése akadályozta a kommunikációt. Beckett-nél az autogén bomlás egyik fő tünete az emlékezet elvesztése, amelynek sajátos funkciója van a drámában. A szereplők nem emlékeznek arra,

mit mondtak az előző pillanatban, így természetesen képtelenek valódi kommunikációra is. Az autogén bomlásnak az előbbivel ellentétes hatása is van a kommunikációra, az emberek önmaguk elől menekülve keresik egymás társaságát: gyötrő látomásaiktól, a halállal szembenező gondolkodástól akarnak szabadulni. S mivel a beszéd ellentétes a gondolkodással, a személyiségnek ez a külvilág felé törekvése éppen úgy redundanciával jár, mint a rejtőzködés. A redundanciának egyébként is fontos szerepe van ebben a drámában.

Láttuk tehát, hogy a Godot-ra várva átmenetisége a következő sajátosságokat eredményezte: nagyobb szerephez jutott a külvilág-személyiség kapcsolat ábrázolása, mint a Végjátékban, de már nem volt olyan hangsúlyos, mint Pinter-nél. Ugyanakkor a személyiség autogén bomlásának ábrázolása - mely az elidegenedetebb, az elidegenedés okaira kevésbé figyelő ábrázolás következménye - itt még erőteljesebb, mint a Végjátékban, mert inkább tart még kezdeténél. A Végjátékban már csak fiziológiai vonatkozásaiban jelenhetett meg, a Godot-ra várva c. drámában a tudatos, vizionáló és álmodó személyiség van még jelen, innen az emlékezet-motivumnak a Végjátéknál hangsúlyosabb szerepe. Természetesen a személyiség fokozottabb jelenléte a bomlás stádiumában ellentmondásainak, nagyon is problematikus voltának felfokozottságát jelenti. Láttuk mennyire meg akar szabadulni a személyiség tudatos létének terheitől,

gyorsítva ön maga bomlási folyamatát. A tudatosság terhe részben a véggel való szembenézés, a végpont így visszahat a kiindulópontra, gyorsítván a széthullási folyamatot.

Vizsgáljuk meg a tárgyi világ jelentőségének alakulását a Godot-ra várva esetében. A tárgyi világ hasonlóan ellentmondásosan van jelen, mint a Véggjátéknál: a tárgyak iránti affinitással együtt jelentkezik a tárgyak jelentéktelenné válása. Azonban itt az ellentmondás két pólusa közti viszony más, a Godot-ra várva esetében a tárgyak iránti affinitás dominál. Így fontos - Pinterhez hasonlóan - a tárgyak feletti uralom kérdése is. Pozzo egész viselkedését megszabja, hogy ilyen birtokosként jelenik meg előttünk, biztonsága a Mickéhez hasonló. Az emberi kiszolgáltatottság is a tárgyiasság szférájában jelentkezik, Lucky Pozzo birtokát képezi. Nagyon érdekes, ahogyan a kiszolgáltatottságnak ez a Pinterhez közelítő, tárgyas változata tisztázatlan körülmények között a szemünk előtt fejlődik át Véggjáték-beli fiziológiai változatába: Pozzo megvakul, s így részben függő helyzetbe kerül Luckyval szemben. Hogy Pozzo és Lucky mint Hamm és Clov jelenik meg a Véggjáték-ban, nagyon is nyilvánvaló összefüggés, mindenesetre fontos felfigyelni a két dráma kapcsolatában arra, hogy az elidegenedés fokozatainak ábrázolása és a két szféra átváltása között milyen összefüggés van.

A tárgyak eltűnése a Véggjátékhoz viszonyítva csak szórványosan jelentkezik, mindenesetre előfordul a drámában,

A tárgyi világ mozgásának azonban van egy, a Végjátéktól különböző jegye. Láttuk, hogy ott a mozgás egyértelműen a semmi felé történt, itt azonban van példa ellentétes irányu, a pusztulástól az élet felé haladó mozgásra is. Ezt ugyan - csupán s nem véletlenül - egyetlen példa képviseli, a második felvonás elején kihajtó fa. Vetülete ez a tárgyi szférában a megváltás-motivumnak, ami a Godot-beli várakozást a Végjátéktól különbözővé teszi. Néhány szót kell szólnunk erről a motivumról is. Elsősorban Godot az, aki a menekülés hordozója lehet. Láttuk azonban alakjának ellentmondásosságát, bizonyos vonatkozásokban ellenséges, kiismerhetetlen erő. A vallási motivum egyébként viszonylag gyakran fordul elő a Végjátékkal összehasonlítva, ahol nyíltan kimondják, nem hisznek Isten létezésében. Ellentmondásos módon jelentkezik a motivum Lucky alakjában is: szenvedése /különösen a rárakott teherrel/ kissé ironikus persziflázsát adja Krisztus kálváriájának. A megváltás-motivumra egyébként direkt utalások is találhatók Luckyval kapcsolatban, Pozzo a Megváltóról elnevezett piacra viszi eladni. A Godot-ra várva, mint láttuk, a Végjátékkal szemben meglehetősen bővelkedik szimbolikus utalásokban. A különbség oka szintén az elidegenedés fokozati eltéréseiből vezethető le /ld. abszurditás kérdése/. Nem mintha a Godot-ra várva a mindennapiság közegében létezne, világa azonban még nem tér el annyira a mienkétől, hogy vallásos- kulturális utalásokat meg ne engedne a dráma. A kulturális hagyomány felhasználása szintén egyfajta tapasztalati - ha nem is hétköznapi - szférát jelent.

Nézzük meg a továbbiakban a dráma időbeliségét! Ezzel kapcsolatban felmerül a rend-zürzavar motívum is. A drámában van egyfajta, ámbr külsődleges változás az idő múlásában. Ez a külsődleges időhöz kötöttség ugyan problematikus, mégis kevésbé elvonttá teszi a várakozást. Godot például szombati napot jelöl ki a találka időpontjául, a baj csak ott van, a szereplők nem tudják, milyen nap is van éppen. A világ időbeliségének rendje a szemünk előtt válik problematikusá Pozzo alakjában, párhuzamosan azzal a változással, ahogy a dráma végén mintegy átfejlődik Hamm alakjába. A birtokos biztonságával élő Pozzo még ragaszkodik a rendben muló időhöz, a már vak Pozzo számára a kérdés elvesztette jelentőségét. Látjuk tehát, a dráma végére befejeződik az elidegenedés teljessé válása: a tárgyi szféra helyett létrejött a fiziológiai, az időbeliségben is változás történt, s ezzel tulajdonképpen átkerültünk a Végjáték világába.

Vizsgáljuk még meg a dráma szerkezetét! Az előbb elemeztük a változás jelentőségét a Godot-ra várva esetében. Szerkezetileg éppen ez adja a Végjátéktól való különbséget. Ámbr ott is sor került a tárgyi és fiziológiai szféra mozgására önmagán belül, egymásból való kialakulásuk ebben a drámában játszódott le, s ezzel Pozzo és Lucky is átalakultak. Természetesen a változás nem igazi fejlődés, nem személyiségükön esett. A drámában oly fontos várakozás-motívum eltér a Végjátéktól, alakjai

nem egyértelműen a végre várakoznak, jelen van várakozásukban a remény. Így a végpont visszahatása a dráma felépülésére szintén némiképpen módosul. A Godot-ra várva figurái hisznek még valamennyire az idő kitöltésének szükségességében, Clov és Hamm már nem tesznek ilyen erőfeszítéseket. Az idő kitöltése azonban természetesen már csak redundáns ismétléssel történhet, a dráma alapvető szerkezeti elemének, az ismétlődésnek egyik forrása tehát a végpont által meghatározott. Másik forrása az emlékezet-motivum fokozott jelentőségéből adódik, ezt pedig a kiindulópont, a személyiség meghatározott fokú bomlása determinálja. Ez az ismétlődésnek a Végjátéktól különböző formáját teremti meg. A Végjátékban ugyanis az ismétlés jóval inkább oszcilláció, azaz ugyanarra a motivumra való ellentétes reakció, ami nem teljesen ugyanaz, mint az azonos motivum fel nem ismerése a Godot-ra várva esetében. A dráma alapvető szerkezeti eleme tehát nem az oszcilláció, hanem a fenti értelemben vett ismétlés.

Itt is szerepel a bizonytalan, feltételes jövő idő kérdése, a dráma ebből a szempontból is átmeneti helyzet főleg el: ha a motivum jelentkezésének mennyiségi viszonyait vizsgáljuk, a legtöbb utalást Pinternél találjuk, a legkevesebbet a Végjátékban. Ez az ember elidegenedésének fokozódása miatt természetes, a motivum ugyanakkor a Végjátékban jelentkezik univerzális méretekben /ld. a korábbi elemzést/. S mint Pinternél, szintén szerepel a Godot-ra várva

szerkesztésében is: hasonló lezáratlan, bizonytalan jövő időre utalással végződik mindkét dráma. Ezen belül nem lényegtelen különbség viszont, hogy a Godot-ra várva esetében mindkét felvonás hasonlóképpen végződik, ami a befejezés bizonytalanságának - ha lehet - még további fokozása redundáns ismétléssel.

Megpróbáltam az elemzett három drámában a motivumok változásának vizsgálatával tükrözött valóság és ábrázolási eszközök viszonyát valamelyest nyomon követni. Természetesen nem láthattunk tiszta, képletszerű folyamatokat, a motivumok önmagukban is bonyolult, ellentmondásos formában jelentkeztek, átalakulásuk így szintén nem lehet egyértelmű.

I R O D A L O M

BECKETT, Samuel: Godot-ra várva

A játszma vége /Véggjáték/

Európa Könyvkiadó, Bp. 1970.

PIETER, Harold: A gondnok

Hai angol drámák. Európa Könyvkiadó, Bp. 1965.

Az étellift /Modern egyfelvonásosok/

A játszma vége

Európa Könyvkiadó, Bp. 1969. 1. kötet.

HARRISS, Eleanor: A népdaltól az abszurd drámáig

Megvető, Bp. 1969.