

Keresték mindenütt
s nem messze lődörög
visszhangzanak léptei
befalt ujjongást kétkedést
és markát is kinyújtja már
nem látszik mégis érzik

Ami elválaszt egy vonal
nesztelenül átléphető
a tér köztünk ilyen kicsi
s még mindig nem is sejdítem
mi öröm és mi gyász neki
földhöz lapulva fülelem
némán föltarthatatlanul
már-már bőrömig nyomul
s feneketlen zsebében
kérdéseimet csörgeti

Török Gábor

SAMUEL BECKETT ÉS A „GODOT”

„Szereplőimet soványnak képzelem. Kísértetek ők, és nem engedem, hogy eltörzítsák őket.”

*(Samuel Beckett: Levél
Barney Rossetnek)*

Beckett mindig elutasította, hogy Godot-t egy bizonyos személlyel azonosítsák. Kicsoda hát Godot? Ez a kérdés a jószerevével megszámlálhatatlan előadás után még mindig teljességgel nyitott. A kézirat sem ad rá választ. Beckett Alec Reidnek azt mondta, hogy a kritikusok és a közönség igyekeznek allegorikus és szimbolikus úton magyarázni egy olyan darabot, amely mindenáron el akarja kerülni az egyértelműség irányába tartó értelmezhetőséget. Kedvenc színésze, Jack Mac Gowran kérdésére válaszolva Beckett hangsúlyozottan tagadta, hogy Godot Istennel (God) volna azonos.

Mac Gowran: *„Az emberek azt hiszik, hogy Godot Istenre utal a hangalaki azonosság miatt (G-o-d). De Beckett kategorikusan kijelenti, hogy nem Istenről van szó. (Beckett kiejtése alapján feltételezhető, hogy Isten [God] a Godot egy lehetséges azonosítási esete. Amerikai színészeknek azt mondta, hogy a nevet az első szótagra helyezett hangsúllyal kell kiejteni: »God oh«.) Az egész darab a várakozásról szól.”*

Az eredeti francia változat címe – a kézirat szerint – csak EN ATTENDANT lett volna, GODOT nélkül, és ez mutatja, hogy Beckett eredetileg is a titokzatos személyről magára

a várakozásra akarta terelni a figyelmet. Német fordítója és barátja, Elmar Tophoven fordítását WIR WARTEN AUF GODOT-ról WARTEN AUF GODOT-ra változtatta, a várakozás aktusára helyezve a hangsúlyt, nem pedig a várakozó szereplőkre.

Amikor Roger Blin mindenáron azonosítani akarta valakivel Godot-t, Beckett azt mondta, hogy voltaképpen „godillot”-ra, „godasse”-ra gondolt (csizma, bakancs), de Blin mindjárt érezte, hogy ez csak afféle író humor. És amikor amerikai rendezője, Alan Schneider megkérdezte: „Kicsoda Godot, vagy mit jelent?”, Beckett így válaszolt: „Ha tudnám, megmondtam volna a darabban.” És jól szórakozott, amikor Schneider egy jegyzékről a Godot személyének száznál is több értelmezését olvasta föl.

Beckett a kéziratból törölt egy részt, és ez a törlés kérdőjelezi meg Godot emberi, személyes mivoltát. Míg a közreadott szövegben Godot csupán *megbeszéli* a találkozót Estragonnal és Vladimírral, a kézirat szóban forgó részében Godot *írásban* adja meg a találkozás helyét is idejét:

- „– Biztos vagy benne, hogy ma este lesz?
- Micsoda?
- Hát a találkozóknk vele.
- Az ördögbe is! (Zsebeiben kutat) De hiszen leírta. Olvasd!
- Szombat este, meg a következő estén. Most aztán megmondtad!
- Na látod. (Visszaadja a papírt) De hát szombat van?”

Godot-t gyakorta két Godeau-val is azonosították, de amikor Duckworth megkérdezte ezzel kapcsolatban, Beckett azt mondta, hogy mindkettőről csak a darab megírása után szerzett tudomást.

Eszerint Beckett a Balzac MERCADET című színművében szereplő Godeau-ra utalt volna, aki Mercadet üzletfele. Mercadet minden hitelezője izgatottan várja Godeau visszatérését, hogy a pénzéhez juthasson. Végül bejelentik, hogy Godeau gazdagon tért vissza Indiából, de a közönség soha nem látja őt. Valóban tekintélyes a hasonlóság, de míg Godeau megmenti a helyzetet visszatérésével, Godot éppen távolmaradásával hagy függőben mindent.

A másik Godeau profi kerékpárversenyző volt. (Talán ma is él.) Beckett egyszer említette, hogy a Godot megírása után hallotta, hogy egy kerékpárverseny vége felé egy kis tömeg makacsul egyre csak várt, nem akart oszolni. Amikor megkérdezték tőlük, kire várnak, így válaszoltak: Godeau-ra.

Az eredeti Blin-előadáshoz és az 1953. szeptemberi második kiadáshoz írott párbeszéd-kiegészítés Godot-t szándékosan fosztja meg minden tevékenységtől, hangsúlyozva, hogy Godot nem utal senkire, semmire. Tehát nem lehet egyéb, mint maga a várakozás, ami az emberi létezés formája; vagyis Godot-ra várni annyi, mint élni.

A Godot-val való találkozás helye és ideje szintén szándékosan többértelmű. Duckworth, aki a kéziratból Dante PURGATÓRIUM-ának visszhangjait vélte kihallani, nyíltan meg is kérdezte Beckett-től: „Amikor megemlékeztem a lehetőséget, hogy a szereplők esetleg a dantei PURGATÓRIUM-ban vannak, jellegetesen beckett-i választ kaptam: Nekem ugyan eszembe se jutott, de ha így gondolja, csak tessék.”

Jack Mac Gowran, akinek Beckett rengeteget segített Lucky szerepének kidolgozásában, azt mondta, hogy a cselekmény meghatározatlan térben és időben játszódik.

„Estragont és Vladimirt én csak két magányos embernek láttam, távol minden emberlakta helytől. Nem éreztem, hogy szerepemben történetiséget kellene jeleznem; úgy fogtam föl szerepemet, hogy minden a jelenben történik.”

Estragon és Vladimir

Beckett Mac Gowrannal beszélgetve hangsúlyozta Estragon és Vladimir ellentétét és kölcsönös meghatározottságát: „Mozgatóerő és mozdíthatatlan tárgy kölcsönhatásaként kell felfogni őket (Vladimir a mozgatóerő és Estragon a mozdíthatatlan tárgy). De mindenképpen szükségük van egymásra. Estragonnak, akút rémlátások gyötörnek, szüksége van valakire, akinek beszélhet a rémképeiről. És Vladimir nem tudná elviselni a magányt, mert nem találna válaszokat kérdéseire. Estragontól reméli a válaszokat.”

Amikor az amerikai előadáson az Estragont alakító Bert Lahr makacsul ragaszkodott ahhoz, hogy övé a főszerep, és felszólította a Vladimirt játszó Tom Ewellt, hogy ne „takarja” őt, a darab egysúlya felborult. Alan Schneidertől tudjuk Beckett választát: „Beckett kijelentette, hogy Vladimir a főszereplő. Egészen fel volt háborodva, hogy a darabot elveszik a főszereplőtől.”

Pozzo és Lucky

Pozzo és Lucky első jelenésénél a kéziratban ez olvasható: „két férfi lép be, egy nagyon nagy és egy kicsi”. Ezután már csak úgy történik róluk említés, hogy a „nagy” meg a „kicsi”. A kézirat szerint, amikor Estragon és Vladimir először meglátja Pozzót és Luckyt, azt mondják, hogy itt jön Bim és Bam, a sztálinista komikusok. (Beckett aztán törölte Sztálin nevét a darabból, mert szerinte tönkretette volna a színmű időtlenségét.) Bim és Bam népszerű orosz komikusok voltak, az amerikai Stan és Pan, Zoro és Huru vagy Hacsek és Sajó ikertestvérei, már a MURPHY-től kezdve jelen vannak a beckett műben, a HOW IT IS-en át (HOGY IS VAN EZ?) egészen a HOL MIT című egyfelvonásosig, a szerző utolsó színpadi írásáig.

Pozzo

Beckett korai Godot-felfogásai között olyan is szerepelt, hogy esetleg Pozzo magával a nem e világi Godot-val azonos, ám mindez soha nem jutott tovább futólagos ötletnél, felvetett lehetőségnél. Duckworth ezzel kapcsolatban az alábbi módon írja le Beckett választát: „Szóbeli kérdésemre, hogy Pozzo-e Godot, Beckett így felelt: »Nem. A szövegből esetleg ez következhet, de nem így van.« Viszont amikor néhány hónappal később meglátogattam Párizsban, Beckett elővette a GODOT kéziratát, follapozott egy helyet, és így szólt: »Régen vettem már kezembe ezt az írást.« Belenézett a szövegbe: »Erről például – folytatta – teljesen megfeledkeztem.« És fölolvasta: »Felfoghatjuk úgy is, hogy Pozzo Godot-val azonos. Eljött a találkára, csak nem tudja, hogy Estragon és Vladimir az Estragon és Vladimir. Vagy a hírnök Godot?«

Pozzo és Godot, mint nem e világi, istenszerű szereplők azonosságának lehetőségét Beckett oly módon zárta ki, hogy törölt a darab kéziratából két Pozzóra és Luckyra vonatkozó megjegyzést, amelyek szerint ők azért is különböznek Estragontól és Vladimirtól, mert csupán áthaladnak a fennsíkron. Amikor Vladimir kijelenti, hogy már nincsenek egyedül, Estragon ellentmond:

„E: De ők csak átmenetileg vannak itt...”

E: De ők csak áthaladnak itt...”

V: Az éppen elég.”

Amikor Beckett 1975-ben a berlini Schiller-Theaterben a GODOT-t rendezte, Pozzo már nem volt ilyen titokzatos, inkább nyárspolgári, mintha – mondjuk – a BOUVARD ÉS PÉCUCHEZT-ből érkezett volna.

Roger Blin, mint első és eredeti Pozzo, mind szakáll nélkül, mind pedig szakállal (ami Godot személyére utal) is játszotta e szerepet. A későbbi előadásokon a beckett szándéknak megfelelően Pozzo nem viselt szakállt.

A formálódó szöveg majdnem minden szakasza magán hordja Pozzo szerepének rejtélyes vonatkozásait. A kézirat egy bejegyzése szerint csupán tettei a vakságot.

A próbákon Beckett hangsúlyozta, hogy Pozzo nyilvánvalóan csal, de azt javasolta, hogy a színész csak játsszon úgy, mintha vak volna. Paul Curran, aki 1964-ben a Royal Courtban Beckett társrendezésében játszotta a szerepet, úgy érezte, hogy Pozso vakságát illetően nem merült fel kétely: *„Persze sokat vitatkoztunk a GODOT sok nyitott kérdésén, de Pozso vakságának valóságára nem került szóba. Szerintem nem kétséges, hogy vak, és biztosra veszem, hogy Sam szerint is. Emlékszem, egyszer valamelyik próbán figyelmeztetett, hogy túlságosan nyíltan nézem Vladimirt; azt mondta, bizonytalanabb tekintettel, távolabbra kell néz-nem, mert különben a nézők még azt hihetik, hogy látom Vladimirt. Ez csak elég perdöntő.”*

Lucky

Míg Beckett Pozso jellemét – csakúgy, mint Godot mibenlétét – nyitva hagyta sok értelmezési változat számára, Lucky az alkotói szándék szerint az emberi lehetőségek hanyatlását személyesíti meg. Amikor Duckworth megkérdezte Beckettet: *„Luckyt azért hívják így, mert megtalálta a Godot-ját?”* (a Lucky szó jelentése boldog, szerencsés – T. G.), ő így felelt: *„azt hiszem, azért Lucky, mert már nem remél semmit”.*

Lucky tánca címének változásai – a kéziratban, az eredeti előadás szövegeiben, az angol és a német fordításban, valamint a Schiller-Theater szövegében – jelzik a tánc fontosságát a darabban. Beckett e táncot valószínűleg az emberi lét metaforájának szánta.

A tánc végeztével Pozso megkérdi: *„Mit gondolnak, milyen címet ad neki?”* Vladimir és Estragon pedig egy-egy címet mondanak találmra, még mielőtt Pozso megmondaná az igazit. A kéziratban az Estragon által adott cím egyszerűen A KACSA HALÁLA volt. A kézirattól a közreadott szövegig e cím A LÁMPAGYÚJTÓ HALÁLÁ-ra változott. Francia vasúti alkalmazottra történik itt utalás. A lámpagyújtó elsőnek érkezett az állomásra, utolsónak távozott, és közben a legalantasabb munkát végezte. A toalett mellett volt a szobája, egy külső épületben, ahol a három ajtón a következő feliratokat lehetett olvasni: „Hommes”, „Dames” és „Lampiste”. E címváltoztatás lényege az élni vágyó állat és az élet terheitől megfáradt ember halála közötti különbség. Az utóbbi esetben a halál megváltás a rabszolgaságtól és a várakozástól. Beckett saját angol fordításában A BŰNBAK HALÁLTUSÁJA (THE SCAPEGOAT'S AGONY) címet adta a táncnak, ami megint csak hangsúlyozza, hogy a halál megváltás a szenvedéstől. A német fordítás – Beckett személyes beleegyezésével – így hangzik: DER TOD DER ARMEN SCHLUCKER (Elmar Tophoven), magyarul körülbelül: A SZERENCSETLEN FLÓTÁS HALÁLA, szintén őrzi az előbbi felhangokat.

Vladimir pedig A RÁKOS AGGASTYÁN (Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása) címet adja a táncnak. E kifejezés a szenvedést még megtoldja az öregkorral és a betegséggel. Beckett angol címe: THE HARD STOOL (és amint ő maga mondotta Duckworthnak, az angol cím a székrekedésre és nem a kalodára utal), ez megtartja a betegség referenciáját, valamint a hajlott korét is, hiszen a székrekedés főleg hajlott kori rendelkezés (lásd: Krapp). De ez a francia címnél mindenképpen nagyobb nyomatékot helyez egy fájdalmas és veszélyes folyamatra. A német fordítás: DAS KREBSGESCHWÜR DER GREISE (AZ AGGASTYÁN RÁKOS DAGANATA) ugyanazt a betegséget említi, mint a francia szöveg, de még nyomatékosabban hangsúlyozza az embert roncsoló betegség képét.

A végső címet Pozso adja, és ez mindhárom változatban ugyanaz (LA DANSE DU FI-

LET - THE NET – DER NETZTANZ, vagyis: HÁLÓTÁNC), és Beckett ezt soha nem is változtatta meg az előadások próbáin. Bizonyos „fejlődés” képe rajzolódik ki előttünk: kezdetben adott volt a címben a halál befejezett állapota (a kacsza halála), majd soha véget nem érő szenvedésen megyünk keresztül, s végül beláthatatlan bonyodalmak hálójába gabalyodva még a saját halálunk is bizonytalan.

Megjegyzendő, hogy a tánc Lucky műsorának első produkciója a három közül. Először táncol, majd gondolkodik, mert Pozzo szerint ez „*a természetes sorrend*”. Korábban említi, hogy Lucky még énekelni is tud. Az eredeti francia szövegben a tánc után hosszú részlet következik, amelyben Pozzo olyan alkalmakat említ, amikor Lucky táncolt, jöllehet ő, Pozzo, megparancsolta, hogy énekeljen vagy gondolkozzék, esetleg megfordítva.

Ezt a párbeszédet Beckett az 1953-as előadások szövegeknyvéből már kihúzta, és minden egyéb későbbi kiadásból szintén törölte. A Royal Court (1964) és a Schiller-Theater (1975) előadásai alkalmával Beckett további törléseket eszközölt e ponton, úgyhogy Vladimir „*szóljon neki, hogy gondolkozzék*”-ja majdnem közvetlenül a tánc vége után következik, és így a két produkció folyamatosan követi egymást. A francia eredeti szövegből eszközölt törlés többet is tett a folyamatosság biztosításánál. Az éneklés, amely Lucky műsorának harmadik száma lenne, és A JÁTSZMA VÉGÉ-ben elhangzó „*minden egy dalban ér véget*”-re rímelve, így a folyamat eljövendő következménye, mintegy betetőződése lesz, nem csupán szokásos tevékenység. De amikor a II. felvonásban Vladimir kéri Luckyt, hogy énekeljen, ő néma marad. A sorrend világos: tánc, gondolkodás, éneklés.

Beckettnek nem állt szándékában, hogy mindennemű értelmezésnek egyenlő esélyt biztosítson, jöllehet e változtatások bizonytalanságra utalnak. A lámpagyújtó méltatlan lakhelye a toalett mellett a székelés témájára utal, amelyet Lucky később említ is beszédében. A német „*Schlucker*”, ami a „*schlucken*” igéből származik, nyeléssel és csuklással küzdő embert jelent, tehát emésztési rendellenességet idéz. Az angol „*hard stool*” (székrekedés) mindent explicit alakra hoz. Az 1953-as előadáson Beckett a szövegeknyvből törölte a „*le cancer des vieillards*”-t (az aggastyánok rákja), és a helyére beírta: „*Devant le buffet*” (a francia „*danser devant le buffet*” szólás jelentése: éhezni, míg mások esznek). Beckett ugyan sok változtatást eszközölt a szövegben, de az említett címen már soha nem változtatott. Mindez arra enged következtetni, hogy az evést és a székelést a szerző e művében az egész életfolyamat metaforájaként értelmezi.

Végül is bebizonyosodott, hogy Beckettnek sem ez a metafora, sem az egymást követő címek feltételezett folyamatjellege nem elsőrendű fontosságú. Az 1975-ös Schiller-Theater előadását és az amerikai változatot előkészítve kihúzta Lucky táncának összes alternatív címét, csupán a HÁLÓTÁNC-ot hagyta meg. Beckett saját darabja rendezőjeként egy folyamatos állapot egyetlen metaforájára irányítja a figyelmet egyetlen világos, vizuális színpadi képpen.

Lucky beszéde

Jack Mac Gowran Lucky beszédében az emberi hanyatlásra helyezett hangsúlyt emeli ki: „*Lucky beszéde három részből áll, az isteni változatlanlanság, az emberi hanyatlás és a föld kövületté merevedése (nagy hideg, a régi kövek nagy sötétsége) szakaszaiból. Lucky a nyárspolgárnak kiszolgáltatott emberi esendőséget személyesíti meg. Ő végül is minden megélt élet, nagy beszéde pedig talán mindenkinek átszűrődik az agyán, halála óráján.*”

Mac Gowran megint csak Lucky beszédét említette, amikor később azt kérdezték

tőle, hogy a darab mely részeit beszélte meg Beckett-tel: „Megvitattuk Lucky beszédének ritmusát. Ez a beszéd a legtöbb színésznek mindig is problémát okozott. Mivel állandó kapcsolatban voltam Beckett-tel, tőle tudom, mi is ez a beszéd, és tőle tanultam a beszéd ritmusát is, ami szörnyen fontos. Ahányszor csak láttam a GODOT-t, Lucky beszéde mindig zagyvaléknak hangzott, az ember semmit sem értett belőle, olyan gyorsan mondták. Pedig nem is így kell. Beckett a ritmust próbálva magyarázni nekem, azt mondta: »Nem tudok megmagyarázni egy ritmust, csak azt tudom, mi a jambikus pentameter vagy a trocheus; rajtuk kívül csak az én saját, egészen speciális ritmusaimat ismerem.« Erre így válaszoltam: Hát akkor nincs más hátra, mint hogy tőled halljuk. Ő felvette saját hangján Lucky beszédét egy kazettára, és én sokszor, nagyon sokszor meghallgattam. Így tanultam meg a beszéd ritmusát, és csak ebből a ritmusból hallottam ki, hogy voltaképpen mit is mond ez a beszéd. Valójában egyetlen hosszú mondat az egész.”

Beckett régi barátja, A. J. Leventhal mondotta Donald Donellynek, aki Luckyt játszotta, az 1955-ös dublini előadáson: „Sam azt mondja, hogy Lucky hosszú beszéde olyan, mint amikor a hanglezemez egyre gyorsabban és gyorsabban forog, végül pedig már nem is érthető, amit mond.”

1953. január 5.: A GODOT-RA VÁRVA ősbemutatója Párizsban

A GODOT-RA VÁRVA bemutatójának szerződését 1952. november másodikán írta alá Jean-Marie Serreau, az apró Théâtre de Babylone tulajdonosa, Roger Blin rendező és a szerző, Samuel Beckett. Az előadást a következő év januárjára tervezték.

Roger Blin a rendezés mellett vonakodva elvállalta még Pozzo szerepét is; Blin azért nem örült az illetén szereposztásnak, mert vékony testalkatú ember letére úgy érezte, nem való hozzá a testes, kövér Pozzo szerepe. Blinnek egy éjjel hosszú és zavaros álma volt, megálmodta, hogy Lucky miképp néz ki, hogyan beszél, és az álmalak Lucky Roger Blin vonásait viselte. Blin mindezt szimbolikus tartalmú előjelnek vélte, de hiába, mert amikor előhozakodott vele, Beckett udvariasan meghallgatta, de mereven ragaszkodott az eredeti szereposztáshoz.

Pénzük nem lévén, nem válogathattak a színészek között. Blin két régi barátja vállalta a fő szerepeket: Vladimírét Lucien Raimbourgh, Estragonét pedig Pierre Latour. A hímököt Serge Lecointe játszotta. A legnagyobb problémát Lucky jelentette; több színész is visszaadta a szerepet, míg végül, december tizedike körül Jean Martinre osztották ki.

Beckett legalább olyan fontos szerepet játszott itt, mint a rendező, az első szereposztástól a kosztümös próbáig. Minden szempontot a lehető legaprólékosabb figyelemmel vizsgált meg, ami néha komoly összecsapásokhoz vezetett Blinnel. Beckett többnyire engedett, tudván, hogy a színház gyakorlatában, a rendezésben Blin tapasztaltabb. Eredetileg kör alakú színpadon akarták bemutatni a darabot, hogy Pozzo jó nagy köröket írhasson le beszéd közben, ekképp is hangsúlyozva a darab körkörösségének eszméjét, vagyis a vég és a kezdet azonosságát, és hogy a várakozás folytonosan ismétlődik, azaz örökké tart. Beckett szerint azonban a kör alakú színpad túlságosan konkretizálta volna a darab eszmeiségét; ő a körkörösségre inkább csak utalni akart.

Blin Vladimírt tanárnak képzelte el, aki zsakettet és keménygallért visel, nem keménykalapot, hanem cilindert hord. Beckett szerint megint inkább utalni kellett rá, hogy Vladimír tanár, ezért Vladimír egyszerűen csak hosszú fekete kabátot viselt, ám közönséges, hétköznapi nadrágot, amely nem illett a kabáthoz. Az utasítások alapján Estragon állandóan náthával küzdött, és azt mondták neki, önmagát átkarolva meglengesse magát; ruházata közönséges, nagyon rövid, kinőtt fekete zakó volt.

Beckett Luckyt vasúti hordárnak látta, rövid szürke kabátban és fekete sapkában, amelyet a párizsi állomásokon hordanak. E felfogás Blin már említett álmáig mit sem változott, ekkor azonban elkezdődött a vita: ő szürrealista módon látta Lucky figuráját, XVIII. századi inaslibériában. Szerinte Lucky „*gépies, ám szertartásos, libériája vörös és zöld, rézgombokkal és aransujtásokkal teli, buggyos nadrágot és csatos cipőt hord, roppantul meg van rakva, arca hangsúlyozottan fehér, ajka vörös, szeme alatt mélyített fekete vonalakkal, amelyet a bohócok raknak fel, de azért nem egészen ilyen, ennél nyugtalanítóbb*”.

Pozzo esetében kezdettől fogva egyetértés uralkodott. Mindketten angol földbirtokosnak képzeltek, aki egy kosárkában fehérboros palackokat cipel magával, öltözke malaclopó, gyönyörű nyakkendő, keménykalap és csillogó lovaglócsizma.

A diszletet a pénzühiány határozta meg. Blin megint csak barátaihoz fordult, és Sergio Gersteint kérte fel, hogy legyen ő a színpadtervező. Amikor Gerstein megkérdezte, mennyi pénz áll rendelkezésére, Blin így felelt: „*Pas un sou de merde*.” („Egy kurva fillér se.”) És még hozzáfűzte, hogy amit Gerstein nem tud összekuporgatni, azt lopja el.

Úgy mondják, az idő tájt mindennap maga az Apokalipszis látogatott el a Théâtre de Babylone-ba. A francia avantgarde viszonyai között ez a színház akkoriban nagynak számított, kettőszázharminc összehajtható székes nézőterével, amely kedvezőtlen szögben helyezkedett el az apró színpadhoz képest. Maga a színpad jelentette az igazi nehézséget. Ha nem akarták, hogy a közönség belásson a színpad mögé, súlyos szövetből kellett elkészíteniük a színpadfalakat, de a rendelkezésükre álló anyagot egyéb célokra tartogatták, így az egész hátsó színpadot csak maradék rongydarabokból tudták összevarrni.

Fa gyanánt egy magas állófogas szolgált, amelyet sötét krepp-papírral burkoltak be; a második felvonásban néhány felragasztott zöld papírdarab jelölte a leveleket. Kézi „fényszórókat” készítettek villanykörtékkel ellátott három olajkannából: kettőt a színházterem hátsó részében helyeztek el, egyet pedig a színpad háttérében, ez lett volna a nap és a hold. Eredetileg egy madzagon csúsztatva akarták mozgatni őket, de technikai okokból meg kellett változtatniuk ezt az elgondolást. Végül három embert fogadtak fel a kannák kézi mozgatására. A darab néhány első kritikusja azt hitte, hogy a három alkalmi fényszóró a szentháromságot szimbolizálja, a valóságban azonban azt a legkisebb mennyiségű fényt voltak hivatva szolgáltatni, amelynek világánál még egyáltalán játszani lehet. Az első rész majdnem teljes félhomályban játszódott, igyekeztek takarékoskodni, minden fényerőt a második részre tartogatva.

Az előadás technikai nehézségeinek elhárítása után megkezdődtek a próbák. Blin szerette a nyílt próbákat, szívesen látta, ha emberek jönnek-mennek körülötte. Megengedte, hogy barátai szabadon járkáljanak be a próbáira. Beckett viszont ragaszkodott hozzá, hogy a próbákon senki más ne legyen jelen, csak akinek szakmailag köze van az előadáshoz. Blin igyekezett meggyőzni őt, hogy jó reklám a darabnak, ha időről időre benéz a próbákra néhány újságíró, és mindig is fogadott látogatókat a próbáin.

Blin sohasem meghatározott terv alapján dolgozott, csak bejött a színházba, aztán szinte találomra próbálni kezdte azt a részt, amelyik éppen akkor foglalkoztatta. Néhány órás mozgás- meg szövegpróbát tartott a színészekkel, amíg el nem vitte őket az elképzelésének megfelelő szöveg- és mozgáskontinuumba. Szórakozottan csapongott a csak általa ismert szellemi területeken, de számára ez volt az egyetlen lehetséges módszer.

Ezzel szemben Beckett meghatározott, kiírt próbatervet akart, amelytől nincs eltérés. Amikor rájött, hogy erre nem tudja rávenni Blint, a színház hátsó részében, a

széksorok mögött kezdett járkálni föl s alá, egyik cigarettáról a másikra gyújtva rémületen figyelte, ahogy Blin egész nap négy-öt soron nyargalászik. Őszintén aggasztotta, hogy Latour és Raimbourn az első részben gyakorta rosszkor mentek ki a színpadról, mert a szöveg hasonlósága miatt gyakran összetévesztették a helyzetet a második rész valamelyik hasonló helyzetével. Beckettet különösen az dühítette, hogy a Luckyt alakító színész reménytelenül rosszul fogta fel szerepét, és a bemutató előtt három héttel el is kellett bocsátani, mert nyilvánvaló lett, hogy egyszerűen nem tudja megtanulni ezt a szerepet.

Blin ekkor régi jó barátjához, Jean Martinhez fordult, aki némiképp szorongva ugyan, de elfogadta a bonyolult szerepet. Beckett azonnal félrevonta Martint, és bemutatta neki, hogyan játssza Luckyt, sőt elő is játszotta neki a motyogást és reszketést. Martin elment egy orvos barátjához, és leírta a Beckett által előjátszott Lucky-féle mozgást. Az orvos azonnal azt felelte, hogy aki így beszél és viselkedik, az valószínűleg Parkinson-kóros. Mindez még aznap este szóba került a színházban, és Beckett azt mondta: „*Igen, persze.*” Futólag megemlítette, hogy édesanyja Parkinson-kórban szenvedett, de aztán gyorsan más témára terelte a szót. Martin szerint Beckett a próbákon „*követelt, mindig csak követelt*”. Olyan színésznek, mint Martin, akinek a szerep megértése fontos volt, a Beckett-tel való munka majdnem leküzdhetetlen nehézséget jelentett. „*Beckett nem azt akarja, hogy a színészei játsszanak – mondta Martin. – Azt akarja, hogy megtegyék, amit mond nekik. Ha játszani próbálnak, nagyon dühös lesz.*”

Lucien Raimbourn (Vladimir) Martin szöges ellentéte volt, éppen ő volt az a színész, akivel Beckett a lehető legszívesebben dolgozott együtt. Mivel egy kukkot sem értett a darabból, készségesen mindent megtett, amit Beckett mondott neki.

Raimbourn valóban azért volt Beckett kedvenc színésze, mert egyszerűen azt tette, amit a rendező (jelen esetben a szerző) mondott neki, míg Blin és Martin állandóan fenyegette a beckett-i elképzelés megvalósulását, mert ők ketten a maguk módján próbálták érteni mindent, saját szájizük szerint fogta fel szerepüket.

Beckett állandó jelenléte valamennyi próbán mindenkit idegesíteni kezdett. Amikor megjelent a színházban, az összes színész kételyt kifejező kérdésekkel kezdte ostromolni.

Blinnel szintén elég nehéz volt együtt dolgozni, mert olyan finom részletmegfigyelésekkel állt elő, amelyek már-már zavarba hozták a színészeket, nem tudván mire vélni ezek értelmét, értékét. Az egyik próbán például Blin azt javasolta, hogy a darab elején Vladimir és Estragon reszketve bújjanak össze. Párizs mellett egy állatkertben két majmot látott egyszer ebben a testtartásban, és a GODOT jutott róluk eszébe. Blin mindezt Beckettnek elmondva helyeslést vagy ellenkezést várt, de Beckett csupán mosolygott, és nem szólt semmit. Blin aztán a próbák folyamán rájöhett, hogy Beckett ezt egészen máshogy gondolja; viszonylag hosszú idő telt el, amíg Blin Beckett hűvös pillantásaiból és szűkszavú kommentárjaiból kikövetkeztette a szerző elképzelését.

Beckettet sok esetben az udvariasság és a tapintat tartóztatta meg a nyílt korrekciótól és bírálattól. Néha a színházi gyakorlat ismeretének hiánya is visszatartotta a közvetlen beavatkozástól, de már az első előadás próbáin is kiütközött dogmatikus hajthatatlansága saját rendezői koncepcióját illetően.

A színészek sokat vitatkoztak a szövegen is. Hangoztatták, hogy Beckett végtére is külföldi, nem francia anyanyelvű, és ezért képtelenség, hogy jó francia darabot írjon. Beckett ragaszkodott hozzá, hogy színműve nyelvileg is tökéletes francia darab, és a szakértők száz százalékig őt igazolták. Mindenki csodálkozott.

Ahogy közeledtek a bemutatóhoz, egyre több ember járt be a próbákra. Már nem csupán barátok és újságírók jöttek el, hanem a „kávéházi társadalom” képviselői, aranyíjak meg néhány divattervező hölgy is. A befejező jelenetnél, amikor Estragonnak lecsúszik a nadrágja, egyszer az egyik divattervező kuncogni kezdett. Amint Latour nadrágja egyre lejjebb csúszott, a kuncogás egyre hangosabb lett, végül pedig éles, fejhagyon visító nevetőgörcsbe csapott át. Amikor a függöny lement, Latour dühösen rontott Blinre, esküdözve, hogy többet nem hagyja lecsúzni a nadrágját. Ezen a nadrágügyön már az előző próbákon is sokat veszekedtek. Blin újból megpróbált beszélni Latourral, de hamar méregbe gurult, és faképnél hagyta. Ekkor Beckett közbelépett, és sokáig nagyon nyugodt hangnemben beszélt Latourral. Aztán Blin is visszajött, és ők ketten Beckett-tel meggyőzték Latourt, aki vonakodva beleegyezett, hogy nadrágját egészen bokáig hagyja lecsúzni.

Beckett 1953. január 9-én a Marne-parti Ussyből írja híres levelét, amelyben tiltakozik az ellen, hogy az ötödiki bemutató eltért az előzetes rendezői koncepciótól: *„Valami azonban aggaszt engem, és pedig Estragon nadrágja. Persze megkérdeztem Suzanne-t [Suzanne Dumesnil-Descheveux – Beckett felesége – T. G.], lecsúszik-e a nadrág, és ő azt mondta, hogy Estragon térdnél fenntartja. Ez nem járja! Szó sem lehet róla! Erről egyszerűen szó sem lehet! Nem felel meg a körülményeknek. Nem is szabad törődnie vele. Még észre sem veheti, hogy lecsúszott a nadrágja! Ami pedig a zárókép után boldogító ajándékként fölcsendülő nevetést illeti, oda se neki, az is csak olyan nevetés, mint amilyen a többi jelenetet kísérte. A darab szelleme, ha egyáltalán van, azt sugallja, hogy a tragikusnál semmi sem groteszkebb. Ennek mindvégig benne kell lennie a darabban, és különösen a végén. Jó néhány okát sorolhatnám fel, hogy miért kell a nadrágnak lecsúsznia, de megkíméllek tőlük. Csak arra kérlek, állítsd vissza úgy, ahogy a szövegben van és lepróbtáltuk. A nadrág csússzon le bokáig! Szerinted talán ostobaság, de szerintem elsőrendű fontosságú.”* (S. B. Roger Blinnek, 1953. január 9.)

Beckett, ahányszor csak rendezett, mindig változtatott a szövegen. Már az 1952-es első kiadás szövege is módosult a keze nyomán az 1953-as bemutaton.

A GODOT majdnem negyvenéves pályafutásának tömérdek szövegváltoztatását lehetetlen volna felsorolni, csupán egy érdekességet említünk: Beckett saját angol fordításában Estragon Vladimir fejéhez vágott cifra szidalmait (II. rész, 75. o.) még megtoldotta a szerinte legnagyobb sértéssel, ami így hangzik: *„Kritikus!”* Beckett utasításának megfelelően ezt *„papagájosan”* kell mondani, elnyújtva pergetett „r” hangokkal: *crrrritic!*

Néhány széljegyzet a szereplőkre, reakcióikra is vonatkozik. Az első oldal tetejére Beckett felírta: *„Vladimirra általában jellemző: egy-egy gondolata hatására mozdulatlaná dermed.”*

Amikor Estragon Pozzótól kéri a csontokat, Beckett a kézirat lapszélén így nyomatékosít Estragon viselkedésére vonatkozóan: *„zavartabb hangnemben!”*

Beckettet kezdettől fogva sokat foglalkoztatta a mozgás a fa körül, meg Estragon köve, amint arról rajzai is tanúskodnak a REGIEBUCH-ban, amelynek alapján saját GODOT-előadását rendezte a berlini Schiller-Theaterben 1975-ben.

A csontok és a kövek jószerével mindvégig jelen vannak a beckett-i műben. Fiatalkori költeménysorozatában, az ECHO'S BONES AND OTHER PRECIPITATES-ben (ECHO CSONTJAI ÉS EGYÉB KÖVÜLETEK) a csontok a halott szerelmes fájdalmas emlékét jelképezik. Az említett műben, csakúgy, mint Lucky beszédében, a csontokból végül fe-

hér kő lesz, amely változás az emlékezés megfakulását sugallja az idő múlásával. Lucky „gondolatai” szintén a „nyugodt kövekkel” végződnek.

Visszatérve a GODOT-hoz: az első felvonás végén, amikor Vladimir megtudja, hogy Godot ma nem jön, de holnap biztosan igen, Beckett megjegyezte a kéziratban: „*határozottan jelölni e csapást*”. A „csapás” kettős irányú: Godot nem jön el ma, meg másnap sem, és örökké tart a várakozás.

Sok kéziratmegjegyzés a mozgásra vonatkozó színpadi utasítás, hasonlóan a huszonkét évvel későbbi berlini, Beckett által rendezett GODOT-előadás jegyzeteihez. A beszéd és a mozgás szétválasztásának elve, a beckett-i rendezés legjellegzetesebb vonása, már a kezdet kezdetén működik.

Jellemzők a beckett-i rendezői koncepcióra az úgynevezett „Wartestellé”-k (a várakozás pillanatai), amikor a szereplők élőképekbe merevednek; Beckett ezeket Berlinben alkalmazta először.

A WARTEN AUF GODOT egy példányán, amelyet Beckett a berlini rendezéshez használt, több helyen láthatunk ilyen „Wartestelle” bejegyzést: például, amikor Vladimir azt mondja: „*hogypárul az idő, amikor jól szórakozunk*” (128. o.); továbbá Pozzo szavai után: „*Atlasz, Jupiter fia*” (50. o.) és: „*kihagy az emlékezetem*” (62. o.); e helyek után Berlinben viszonylag hosszan tartó élőkép következett, ami arra is utalt, hogy e részeknek a szerző már kezdetől fogva kiemelt jelentőséget tulajdonított.

Lucky beszédében pedig bekarikázott kulcsszavakat és színpadi utasításokat intézett a lapszélén a három hallgatóhoz. Mindez már adalék a beszéd új hangszereléséhez és ennek reakciójához, ahogy azt Beckett a berlini előadáson megvalósította.

Az Odéon 1961-es GODOT-felújítása, amelyet Jean-Marie Serreau, Blin és Beckett rendezett, megtartotta Jean Martint Lucky, Lucien Raimbourgh-t pedig Vladimir szerepében. Az előadás is alkalmazkodott Blin eredeti rendezésének szigorú egyszerűségéhez. Ennek az előadásnak az emblémája lett az a fa, amelyet Giacometti, Beckett régi barátja tervezett.

Erről az előadásról mondta Beckett Charles Marowitznak: „*A rendezőkből gyakorta hiányzik a mozgás iránti formaérzékenység. Olyanféle formákra gondolok, mint a zenében állandóan visszatérő témák. Ha valamely szövegben bizonyos cselekedetek ismétlődnek, akkor már az első alkalommal szokatlannak kell megalkotni őket, mégpedig azért, hogy ha újra előfordulnak, a közönség rájuk ismerjen. A GODOT 1961-es felújításán éppen a darabban meglévő stilizált mozgást próbáltam valamelyest megvalósítani.*”

Beckettnek már az első előadásoktól kezdve pontos elképzelései voltak a GODOT színreviteléről. Alan Schneidernek mondta, amikor kör alakú színpadon akarta adni a GODOT-t: „*Nem egyezem bele ebbe a körszínpadötletbe, mert úgy érzem, a GODOT sokkal zártabb színházat igényel.*” Ezt később még ki is egészítette, miszerint azért ragaszkodik a proscéniumszínpadhoz, mert az valósággal „szemben áll” a közönséggel, a szereplők távozása és megjelenése szigorúan meghatározott, ami még fokozza a sugallat erejét, hogy „*mind csapdába estek*”.

Beckett nagyon érzékenyen reagált az olyan előadásokra, amelyek érzése szerint megsértették a szöveg szellemét. Elégedett volt a bohócszerű és tragikus elemek kombinációjával Blin eredeti rendezésében. Kedvezőtlenül nyilatkozott a gazdagabb produkciókról, amelyek rendezésében ő maga nem vett részt. Nem értett egyet Alan Simpsonnal, amikor azt állította, hogy az eredeti GODOT (1953) Sergio Gerstein-féle diszlete amatőr jellegű volt. Ő azt szerette, ha a háttér és az oldalfalak egyszerű, sima,

halványzöld vászonzóból vannak, és nem tetszett neki Simpson díszlete, amely a dublini Pike Theatre 1955-ös előadásához készült (e díszlet fekete, zöld és barna háttérrel mutatott, tán az ír mocsárvidék és a sötét égbolt fenyegető hangulata felidézésének szándékával).

Peter Bull beszámolója az 1955-ös londoni előadásról, amelyet Peter Hall rendezett az Arts Theatre Clubban, azt mutatja, hogy Beckett nem volt elégedett az első londoni előadásokkal.

„A szerző elhagyta montparnasse-i barlangját, és meglátogatott minket, már úgy a századik előadás körül. Csöndes, szerény ember benyomását keltette, és nem törte össze magát a nagy igyekezetben, hogy segítsen értelmezni darabját. Az volt az érzésünk, hogy egyáltalán nem is törődik a londoni előadással. Partit adott nekünk, ahol elég udvariatlanul viselkedtünk vele, de ezzel szemernyt sem törődött. Hamarosan faképnél hagyott minket, visszament Franciaországba, és búcsúzóul csak azt mondta, hogy szünetünk a darabban nem elég hosszúak.”

A színészek elfogadták Beckett javaslatát a „kontrapunktikus mozdulatlanossággal” kapcsolatban, azokon a pontokon, ahol a szöveg mozgásra szólít fel (például a „menjünk” után), de az előadás Beckett szerint még így is „hamis” volt. A szünetek nem csupán rövidek voltak, de Hall ráadásul afféle „mennyei zenével” töltötte ki őket. Ezenkívül túltengtek a bohózáti elemek, amelyeket a tragikus hangütés nem ellensúlyozott eléggé. A díszlet sem nyerte meg a szerző tetszését. Beckett egy ízben így szólt Charles Marowitzhoz: *„...a szöveg üres színpadot igényel, a fa kivételével, és a londoni előadáson a szín olyan zsúfolt volt, hogy a színészek alig tudtak mozogni.”*

Amikor Joseph Svoboda, a híres csehszlovák díszlettervező az 1970-es salzburgi előadásra gazdag, barokkos színpadképet tervezett, a polgári dekadenciát hangsúlyozandó, Beckett határozott nemtetszését fejezte ki Matiasnak, saját díszlettervezőjének.

Beckett nagyon sokszor ellenérzésének adott hangot olyan előadásokkal szemben, amelyek eltértek az eredeti Blin-féle előadás elemi egyszerűségétől, valamint a tragédia és a komédia közötti kiegyensúlyozottságától. A *„tragikomédia két felvonásban”* alcímet nagyon is tudatosan írta a cím alá saját fordítású angol kiadásához. Nem adta el a filmjogokat Bert Lahrnak – aki Estragont játszotta a darab Michael Meyerberg-féle miami premierjén, amelyet *„két földrész nevetőgörcse”* alcímen hirdettek –, mert Lahr komikus mozgást hajtott végre azokon a pontokon, ahol a szöveg explicit módon jelölte: *„nincs mozgás”*. És amikor a Theatre Royal of Stratford 1962-ben *„az évszázad legharsányabb vígjátéka”*-ként jelentette be a darabot, Beckett szerződésbontást kísérelt meg.

Deryk Mendel emlékszik, Beckett mennyire helytelenítette, hogy ki akarta hagyni Estragon követ a berlini 1965-ös WARTEN AUF GODOT-ból.

„Egy meglehetősen kis kővel kezdtük, ami Estragonnak kényelmetlen volt, ezért kivágott fatöncsköt tettem a kő helyére, és köréje némi bozótot is telepítettek. Amikor Sam mündézt meglátta, hallani sem akart se fatöncskről, se bozóttról. Azt mondta, ő a színen két dologhoz ragaszkodik, mégpedig a fához és a kőhöz.”

Mendel berlini előadását a nehézkesség azon veszélye fenyegette, amely szemben állt a beckett-i színpadi mű szellemével, amint azt maga a szerző festette le Alan Schneidernek: Felhívta Schneider figyelmét arra, hogy a darabon mindvégig nevetni kell, mondván: *„minden darabomat könnyedén és gyorsan kell játszani. Nem akarom a komolyság szellemét idézni... darabjaim nem lehetnek nehézkesek”*.

Mendel elmondja, hogy ő és Beckett miképp próbálták komikussá és egyszerűvé tenni az előadást:

„Amikor 1965-ben Berlinben a GODOT-t rendeztem, szörnyű nehéz dolgom volt. Beckett eljött segíteni. Az egész produkció elfogadhatatlan volt. Sehol semmi nevetés. Sehol semmi könnyedség. Minden színész BECKETT-DARABOT játszott, nagybetűkkel. Mind Sam, mind pedig jómagam elégedetlenek voltunk. Sam így szólt: »Először is nyugalom.« Minden színész úgy mozgott a színpadon, mintha tojásokon járna. Beckett azt mondta: »Nem jó! Mozogjatok rendesen!« Ami pedig a szöveget illeti, Sam sohasem mondta, hogy ezt mondd vagy azt mondd, hanem így szólt csupán: kicsit gyorsabban, vagy: kicsit lassabban; esetleg: világosabban.

A Pozzót alakító színésznek volt pipája, keménykalapja, korbácsa, kötele. Így túl komplikált volt a játék, és Sam azt mondta, ez a sok kellék csak útban van. Nem hagytuk ki a kellékeket, csak szeretnénk volna, ha a színész kisebb jelentőséget tulajdonít nekik. Agyonjátszotta a jelenését. Különpróbákat tartottunk vele, igyekeztünk megnyugtatni. Mondtuk, hogy hagyja ki ezt vagy azt a mozgást, mondtuk, ne tedd ezt, ne csináld azt...! Sam még elő is játszotta neki a mozgást. De semmire sem mentünk. Sam végül azt mondta: »Ugysem csináld úgy, ahogy mondom. Csináld csak, ahogy tudod.«”

Az 1964-es Royal Court Theatre GODOT-felújítását Anthony Page és Beckett közösen rendezte. Page számos Beckett-koncepciót épített a darabba. Ő beszéli el, hogy Szenteste éjszakáján tizenegy órakor Beckett még keményen dolgozott a színészekkel a szerepükön, „különleges kreatív és abszolút professzionista modorban”. Page nagyon hasznosnak találta Beckett közreműködését:

„Rendeteg időt takarított meg nekünk a segítségével. A szöveg nagyon tömör, és a mondatok jelentéstartalma gazdag, ám kötött. Beckett szakértelme nem nyomasztott, hanem felszabadított minket. A GODOT nagyon sok mindent elmond az emberi kapcsolatokról. Beckett például ezt is mondta: »Ez most a két szereplő kölcsönös megértésének rendkívül bensőséges pillanata«, és ettől a szöveg egyszer csak működni kezdett. Nem hinném, hogy valami nagyon könnyű dolog egy hónapig társrendezőként közreműködni, én viszont időt nyertem, és rengeteget tanultam tőle.

Ha az ember a véleményét kérdezte egy szereplővel vagy motivációval kapcsolatban, többnyire így válaszolt: »Erről nem informáltak.« De a legnagyobb hatást az tette rám, hogy az emberek közötti viszonyok mibenlétével a darab minden pontján a lehető legnagyobb mértékben tisztában volt.”

Az előadást John Fletcher is látta, és így írt róla: „A Royal Court Theatre nemrég előadásán, amelynek a szerző vállalta társrendezését, a színészek a szünetek idején megmaradtak a szavaik elhangzása utáni testhelyzetben. Nem mozogtak, nem csináltak semmit, csak maguk elé bámultak, amíg tartott a szünet. Ekképp nem csupán a feszültség érződött, hanem a darab jellemző ritmusa is megmaradt: e szünetek mozdulatlanságát fokozott tevékenység váltotta fel.”

Fletcher beszámolója is bizonyítja Beckett GODOT-rendezési koncepciójának folytonosságát. E koncepciót Beckett a WARTEN AUF GODOT rendezőjeként 1975-ben fogalmazta meg a színpadi gyakorlat nyelvén, a berlini Schiller-Theaterben.

Felhasznált irodalom

A Readingi Egyetemi Könyvtár Beckett Archivumában az alábbi anyagokat használtam fel:

1. Photocopy of EN ATTENDANT GODOT (Paris, 1952). Inscribed PROMPT COPY, 1953, this was the text of the first edition used by Beckett to record changes made in the course of the rehearsals for the first production at the Théâtre de Babylone, Paris, 5 January, 1953. Inscribed for „John and Bettina (Calder) with much love and gratitude from Sam. London, 31. 12. '64". MS 1485/1.
2. Samuel Beckett's manuscript notebook I. for his own production of WARTEN AUF GODOT at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin, March, 1975. MS 1396/4/3.
3. Samuel Beckett's manuscript notebook II. for his own production of WARTEN AUF GODOT at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin, March, 1975. MS 1396/4/4.
4. Manuscript annotations by Samuel Beckett in two copies of WARTEN AUF GODOT (Berlin, Frankfurt am Main, 1960 and 1963). These copies were evidently used for the production of WARTEN AUF GODOT directed by Samuel Beckett at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin, 1975. MS 1481/1/2.

Továbbá:

5. Deirdre Bair: SAMUEL BECKETT. A BIOGRAPHY. New York, 1978.
6. Beryl S. and John Fletcher: A STUDENT'S GUIDE TO THE PLAYS OF SAMUEL BECKETT. London, 1985.
7. James Knowlson: LIGHT AND DARKNESS IN THE THEATRE OF SAMUEL BECKETT. London, 1972.
8. Macmillan–Fehsenfeld: BECKETT IN THE THEATRE. New York/London, 1988.
9. Graver a. Federman: SAMUEL BECKETT. THE CRITICAL HERITAGE. London, 1979.
10. Samuel Beckett: DISJECTA. MISCELLANEOUS WRITINGS AND A DRAMATIC FRAGMENT. London, 1983.
11. Ludovic Janvier: POUR SAMUEL BECKETT. Paris, 1966.

Nagy Gabriella

RITMUS ÉS RÍTUS

Samuel Beckett: Léptek

1. A látvány

Mozgó és mozdulatlan alakok

A színpadon két szereplő: egy álló és egy mozgó alak, pontszerűen. Nincs diszlet, legfeljebb egy ágy lehet, amin az anya fekszik, valószínűleg bal oldalon, hátul. May, a lánya, szoros koreográfia szerint mozog a nézőtérrel párhuzamosan egy mindössze kilenc (a végpontokkal együtt tizenegy) lépés hosszú és egy méter széles térben, a színpad előterében, kissé jobbra csúsztatott pályán. Legtöbbször a jobb oldalon áll meg, szembefordulva a nézőkkel. (Más értelmezés szerint J-vel, azaz a jobb oldali végponttal szemben, ez esetben nem néz ki a nézőkre.)