

# BŐVÜLŐ TECHNOLÓGIÁK – SZŰKÜLŐ FÓKUSZ

*Auditív és vizuális eszközök és műfajok szerepe Samuel Beckett performatív műveiben*

Egy korábbi írásomban Samuel Beckett dramatikusan életművének a színre vitt testtel kapcsolatos sajátosságait tekintetem át. A *Testfogyatkozás. A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban* című tanulmányban<sup>1</sup> ugyanakkor nem érintettem azt a vonatkozást, hogy miközben Beckett radikális redukciót hajt végre az emberi test színrevitelében, aközben mind nagyobb teret ad különböző technológiák alkalmazásának. A továbbiakban ezzel az összefüggéssel foglalkozom, az életmű néhány – e szempontból – meghatározó példáján keresztül.

Bár a kiadások *Plays* vagy *Drámák* megnevezéssel egy kategóriába sorolják Beckett nem költői és nem elbeszélő műveit, ezeknek a szcenikus, performatív szövegeknek a műfaji hovatartozása is technológiai meghatározottságra utal. A színpadi alkotásokon kívül jelen vannak ebben a korpuszban hangjátékok (*All That Fall – Minden elesendők*, 1957; *Embers – Zsarátnok*, 1959; *Rough for Radio I. – Rádiótöredék I.* 1961; *Rough for Radio II. – Rádiótöredék II.*, 1960-as évek eleje; *Words and Music – Szöveg és zene*, 1962; *Cascando*, 1963; *The Old Tune – A régi nóta*, 1963), illetve szerepelnek benne filmek és televízióra írt művek (*Film*, 1965; *Eh, Joe – Mondd, Joe*, 1966; *Ghost Trio – Kísértettrió*, 1976; *...but the clouds... – ...csak a felhők...*, 1977; *Quad – Sitt*, 1982; *Nacht und Träume*, 1983).

Emellett Beckett drámáiban is meghatározó szerepet töltenek be a dramaturgiát és világképet alakító technológiák. Beckett, akinek színpadi művei többnyire nem egy fikció terét, hanem magát a színpadot viszik színre – annak technikai adottságaival és körülményeivel –, a színházi technológiák alkalmazása során is a testhasználattal párhuzamos radikális redukció eszközével él. A színpadon sötét van, és a fény metsz ki egy láthatóvá tett, kontúrosan vagy elmosódottan lehatárolt kicsiny teret. *Az utolsó tekercsben* csak Krapp asztalának környéke kap fényt, az instrukció szerint „a színpad többi része homályban van”.<sup>2</sup> *A Játék* három urnába zárt alakját a fény bírja szóra, vallatóként. A darabvégi instrukcióban a világitásról a szerző elsőként azt írja, hogy „a fény egyetlen forrásból ered és ennek feltétlenül az áldozatai által elfoglalt eszményi térségen (a színpadon) belül kell lennie”.<sup>3</sup> *A Nem én* esetében a SZÁJ-ra fókuszáló fény minden mást kitakar, „az arc többi része árnyékban marad”,<sup>4</sup> az *Altatódalban* a legelső instrukció az, hogy „Fény: A székre összpontosul. A színpad többi része sötét”.<sup>5</sup>

---

*A Színház és technológia* című színháztudományi konferencián elhangzott előadás szerkesztett és bővített változata. (ELTE, 2021. szeptember 24–25.)

- <sup>1</sup> P. Müller Péter: *Testfogyatkozás. A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban*, *Jelenkor*, 2008/6, 690–701.
- <sup>2</sup> Samuel Beckett: *Az utolsó tekercs*, ford. Szenczei László. In: *Uő.: Összes drámái*, Budapest, Európa, 1998, 244.
- <sup>3</sup> Samuel Beckett: *Játék*, ford. Bart István. In: *Uő.: Összes drámái*, Budapest, Európa, 1998, 365.
- <sup>4</sup> Samuel Beckett: *Nem én*, ford. Feldmár Terézia. In: *Uő.: Összes drámái*, Budapest, Európa, 1998, 424.
- <sup>5</sup> Samuel Beckett: *Altatódal*, ford. Romhányi Török Gábor. In: *Uő.: Összes drámái*, Budapest, Európa, 1998, 480.

Ugyancsak konstans tényező a hangtechnikának, hangkulisszáknak az alkalmazása, ami *Az utolsó tekercs*-ben a magnetofonszalagok lejátszása révén Krapp alakjának akusztikus megkettőződésével jár. A *Lélegzet*-ben pedig a kétszer elhangzó halk, fojtott kiáltáson kívüli hang, a lélegzet „tág skálán mozgó, magnófelvételen rögzített”.<sup>6</sup>

E színpadi művek, illetve hang- és tévéjátékok keletkezési dátuma alapján úgy tűnhet, Beckett érdeklődése az ötvenes évek közepétől fordult kitüntetett módon az auditív és a vizuális médiumok felé. Az 1956-os *Minden elesendők* című hangjátékkal, az 1958-as *Az utolsó tekercs*-sel a hangzó médium fókuszba helyezése felé, majd pedig a hatvanas évek közepén az 1965-ös *Filmmel* és az 1966-os *Mondd, Joe*-val a mozgókép felé. Beckett azonban már évtizedekkel korábban komoly érdeklődést mutatott az akkoriban kibontakozó technikai médiumok iránt, már akkor, amikor még írói elköteleződése sem vált véglegesé. Mindez kapcsolatban volt azzal, hogy közel egy évtizeden át, 1929-től 1937 áprilisáig (tehát huszonháromtól harmincegy éves koráig) többször és hosszabb időt töltött Németországban, ahol egyfelől a vizuális kultúra műfajaiban (képzőművészet, film), másrészt a rádiózás lehetőségeiben tájékozódott.

A téma (Beckett és a technológiák) iránti szakmai érdeklődés korántsem új keletű, és nem tekinthető marginálisnak az életmű tudományos vizsgálatában. Az előbbire példa, hogy James Knowlson már 1972-ben önálló – igaz mindössze ötven oldal terjedelmű – könyvben elemezte fény és sötétség szerepét Beckett drámaiban.<sup>7</sup> Azóta pedig kisebb könyvtárnyi szakirodalom keletkezett, amely a technológia jelenlétével és jelentőségével foglalkozik Beckett műveiben. Az utóbbi, széles körű érdeklődést még az is mutatja, hogy 2018 őszén háromnapos konferenciát szenteltek a témának a prágai Károly Egyetemen, *Beckett & Technology* címmel,<sup>8</sup> melynek programján harminckét előadás szerepelt. A Beckett-szakirodalom egy meghatározó része nem az író szövegeivel, hanem ezeknek színpadi, rádiós, televíziós, mozgóképes megvalósításaival foglalkozik. Hogy e félévszázados és pár évvel ezelőtti két példa közötti időszakból is említsek egy ide vonatkozó munkát, 2009-ben jelent meg Ulrika Maude *Beckett, Technology and the Body* című, bő két-száz oldalas kötete.<sup>9</sup>

Miként a színré vitt emberi testeket Beckett az egymásra következő szcenikus műveiben egyidejűleg számolja fel és egyben teatralizálja, hasonlóképpen jár el a szöveg és a technológia kapcsolatának kezelésében is. Hivatkozott írásom elején idéztem Beckett drámaírói szándékát, mely így szól: „a lehető legjobb darab az, amelyikben nincsen szereplő, csak szöveg van. Egy ilyennek a megírásával próbálkozom”.<sup>10</sup> Ez a törekvés, a redukció és felszámolás intenciója megmutatkozik abban a folyamatban is, amely a csend iránti vonzalma nyomán a néma cselekvéshez, a pantomimhoz vezet. Másfelől a hang iránti érdeklődése juttatja el a rádió médiumához.<sup>11</sup> Dacára annak, hogy Beckett fokozatosan egyre több ismeretet és tapasztalatot szerzett a színház technikai működéséről, a darabjai mégis egyre takarékosabban bántak a nyelvvel és a látvánnyal. A bővülő ismeretek „nem arra vezették, hogy ezeket a forrásokat még intenzívebben, hanem épp ellenkezőleg, arra hogy még mérsékeltebben használja – mindazonáltal egyre jobban megértve az erejüket”.<sup>12</sup> És ahogy a testfel-

<sup>6</sup> Samuel Beckett: *Lélegzet*, ford. Romhányi Török Gábor. In: Uő.: *Összes drámái*, Budapest, Európa, 1998, 422.

<sup>7</sup> James Knowlson: *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett*. London, Turret Books, 1972.

<sup>8</sup> <https://beckettprague2018.ff.cuni.cz/>

<sup>9</sup> Ulrika Maude: *Beckett, Technology and the Body*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

<sup>10</sup> Idézi Deirdre Bair: *Samuel Beckett: A Biography*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, 722. Magyarul az idézet megtalálható itt: John Calder: *Samuel Beckett filozófiája*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Európa, 2006, 32.

<sup>11</sup> Vö. William York Tindall: *Samuel Beckett*, New York – London, Columbia University Press, 1964, 39.

<sup>12</sup> Charles R. Lyons: *Samuel Beckett*, London, Macmillan, 1983, 12–13.

számolás a teatralitás irányába vitte el a darabjait, ugyanígy, az intenzív színpadi látvány iránti növekvő bizalma a rövidülő szöveggel kombinálva egyre teátrálisabbá tette őket.<sup>13</sup>

Mindennek, az ötvenes évek közepétől művekben manifesztálódó, a hangzás és a mozgókép iránti kitüntetett figyelemnek azonban korai előzményei vannak a huszonéves Beckett életrajzában, amikor a szakirodalom által „németországi periódusnak” nevezett években, keresvén a kifejezőeszközök lehetőségeit és határait, érdeklődése egy új médium és technológia felé fordult. Az irodalomnak a nyelvi korlátait átlátva más kifejezésformáktól remélt ösztönzést. A nyelv lehetőségei kapcsán – már e tapasztalatok birtokában – fogalmazza meg pár évvel később a következőket: „A nyelvem mindinkább fátyolnak látszik, melyet szét kell tépniem, hogy eljussak a mögötte fekvő dologhoz (vagy semmihez). Nyelvtan és stílus. Olyan érvénytelenné (hinfällig) váltak számomra, mint egy biedermeier fürdőruha vagy egy úriember rendíthetetlensége. [...] Mivel egy csapásra nem tudjuk kikapcsolni a nyelvet, legalább semmit ne mulasszunk el, hogy minél rosszabb hírnévbe keverjük.”<sup>14</sup>

Ez az új, technológia alapú médium ekkor, a fiatal Beckett számára a rádió volt. A rádió iránti érdeklődése naprakészen követte az ezen a területen kibontakozó fejleményeket, párhuzamosan a német kulturális és művészeti élet több résztvevőjének törekvéseivel, akik között írók, zeneszerzők, gyakorló rádiósok kutatták és kísérletezték, hogy miként lehetne a rádiósugárzás során a nyelvet médiaspecifikusan használni, ami nem pusztán abból állna, hogy a megszólalók (adott esetben színészek) csupán felolvasnának vagy játszának egy állványra rögzített mikrofon mögött. A témáról 1929 őszén Kasselben tanácskozást tartottak, „Költészet és rádióközvetítés” (*Dichtung und Rundfunk*) címmel. Az ott elhangzottak meglepő összhangban vannak azzal, amit Beckett ugyanebben az évben kiadott *Dante... Bruno. Vico... Joyce* című esszéjében írt Joyce költői nyelvéről.<sup>15</sup> A nyelv jelentéssége helyett annak hangzóssága volt számára a meghatározó, valamint a nyomtatott szó képisége. Joyce, akkor készüléfében lévő, *Work in Progress* címmel említett (később *Finnegans Wake* címen megjelent) művéről ezt írta: „ez egyáltalán nincs megírva. Nem olvasni kell, vagy inkább, nemcsak olvasni kell. Nézni kell és hallgatni kell”.<sup>16</sup>

A következő évtized derekán Beckett a film intenzív tanulmányozásába fogott. Olvasta Pudovkin, Rudolf Arnheim és Eisenstein filmes, filmelméleti munkáit, és még azt is komolyan fontolóra vette, hogy Moszkvába megy, az Állami Filmintézetbe, és levelet írt Eisensteinnek, hogy vegye fel gyakornokának.<sup>17</sup> A tervből semmi sem lett, de Beckettnek az ez idő tájt folytatott rádiós és filmes tanulmányai két évtizeddel később beértek, biztos alapot szolgáltatva rádiós és filmes technológiákkal operáló műveinek.

Beckett 1956-ban kezdett el a rádiós technológia számára írni. A BBC Harmadik Programjának készítette el a *Minden elesendők* című rádiójátékát az év nyarán. A mű 1957. január 13-án került sugárzásra. Amikor Beckett a BBC-től kapott felkérést követően először jelent meg a rádióban, az egyik munkatárs azt jegyezte fel, hogy „az volt a benyomásom, hogy nagyon szilárd elképzelése van a rádióra történő írás problémáiról, és valami

<sup>13</sup> Vö. Lyons, i. m., 13.

<sup>14</sup> Samuel Beckett: Levél Axel Kaunhoz, 1937. nov. 9. In: *Disjecta*, New York, Grove Press, 1984, 52. Idézi Szegedy-Maszák Mihály: Felmagasztosítás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényben. In: Uő.: *„Minta a szönyegen”*. A műértelmezés esélyei, Budapest, Balassi, 1995, 215.

<sup>15</sup> Gaby Hartel: Emerging Out of a Silent Void: Some Reverberations of Rudolf Arnheim's Radio Theory in Beckett's Radio Pieces, *Journal of Beckett Studies*, Vol. 19, No. 2, Beckett and Germany (2010), 218–227. 219.

<sup>16</sup> Samuel Beckett: 'Dante... Bruno. Vico... Joyce', Essay in English on *Finnegans Wake*, by James Joyce. In: *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*. Paris, Shakespeare and Co., 1929, 3–22., 14.

<sup>17</sup> James Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, 226.

igazán jóra számíthatunk”.<sup>18</sup> Ne feledjük, ez lesz Beckett legelső rádióra írt munkája. Ami egyből a rádiójáték műfajának klasszikusává válik.

A *Minden elesendők* hagyományos dramaturgiát követ, ahogy például a *Godot* is teszi, a maga csehovi várakozásra épülő, változást ígérő szituációjával. Az ír kisvárosban játszódó rádiójátékban az idő lineárisan halad, a cselekmény és a közvetítés ideje fedi egymást. A hetvenéves Mrs. Rooney elcsoszog a vasútállomásig, ahonnan a férjével együtt térnek haza. A nyitó instrukció kijelöli azt a négy hangzó elemet, amely egyenrangú tényezője a rádiójátéknak: a falusi hangokat, a halk zeneszót, a beszédet és a csendet. Bár a darabot a párbeszéd és monológok uralják (a hangeffektusok aránya kisebb), a monológok kapcsán indokolt jelezni, hogy ezek nemcsak a szituációban elhangzó szövegek lehetnek, hanem a szereplő gondolatai is. Mrs. Rooney például többnyire magában beszél. Mivel nincs színpadi jelenlét, nincs látvány, ami elvonhatná a figyelmet a szóról, így a hallgató mintha a szereplő tudatába költözne be. A párbeszéd során pedig a szereplők sokkal inkább a szavak hangzóssága révén vezetnek egymást, semmint a megnyilatkozásaik jelentésével. Mr. Rooney például azt mondja a feleségének: „Tudod-e, Maddy, olykor joggal hihetné az ember, hogy holmi halott nyelvvel bajlódsz”. Amire az asszony azt feleli: „én magam is gyakran érzem, kimondhatatlanul kínzó érzés”.<sup>19</sup> A halott nyelv (ami nem azonos a holt nyelvek valamelyikével) nem a jelentésével, hanem a hangzásával van jelen, azaz a beszéd a műben gyakorta akusztikus elemként – a zenével, a csennel és a hangeffektusokkal együtt – képezi meg a kompozíció polifóniáját. Úgy tűnik, Beckettet ebben az első rádióra írt munkájában „elbűvölik a hangeffektusok, és olyan sokat használ belőlük, amennyit csak lehet”.<sup>20</sup> Ez a későbbi rádiójátékaiban radikálisan csökken.

Bár a *Minden elesendők*et intermezzóként két pantomim követi (a *Némajáték I.* és a *Némajáték II.*), a rádiójátéknak szoros kapcsolata van Beckett következő jelentős színpadi művével, *Az utolsó tekerccsel*, amelyet 1958 elején írt. A *Minden elesendők* rádiófelvétele során az egyik színész, a Mr. Slocum szerepében megszólaló Patrick Magee orgánuma olyannyira inspirálta Beckettet, hogy úgy döntött, készít egy darabot az ír színész számára. *Az utolsó tekercs* eredeti kéziratának a címe még az volt, hogy *Magee monológja*. A Royal Court 1958. októberi ősbemutatóján Magee játszotta a számára írt szerepet.<sup>21</sup>

A monodrámá alakja Krapp, akit Beckett a *Godot* figuráihoz hasonlóan bohócszerű attribútumokkal ruház fel. Mint a nyitó instrukcióban írja: „... micsoda fura lábbeli! Szennyesfehér egészcipő, legalább 48-as méretű, nagyon keskeny, hegyes. Arca sápadt. Orra rezes. Szürke haja borzas.”<sup>22</sup> Beckett a technológia révén voltaképpen a doppelgänger dramatikusan hagyományát éleszti fel, amikor a színen lévő Krappet akusztikusan kettőzi meg a magnetofonfelvételek bejátszásával. A szalagok egyszerre tárgyak és elhangzó szövegek. Krapp két mibenléte között hasadék van, ami egyszerre temporális, továbbá térbeli és lelki. A szalagokon lévő Krapp a színen lévő Krapp kísértete. Az akusztikus kettőzés mellett Beckett a fénydramaturgia révén további határozott oppozíciót teremt. A játék során Krapp időről időre távozik az asztalt és környékét megvilágító erős fényből a sötétbe, majd pedig „rákényszeríti magát, hogy visszatérjen a fénybe azért, hogy szembesüljön az emlékeivel és valamikori önmagával”.<sup>23</sup>

Beckett az általa – nemcsak itt – alkalmazott fénydramaturgiával Katherine Worth szerint kozmikus teret hoz létre. „Újra feltalálja a középkori misztériumjátékok háromszintű

<sup>18</sup> John Morris feljegyzését idézi Knowlson: i. m., 428.

<sup>19</sup> Samuel Beckett: *Minden elesendők*, ford. Osztovits Levente. In: *Uő.: Összes drámái*, Budapest, Európa, 1998, 225.

<sup>20</sup> Shimon Levy: *Samuel Beckett's Self-Referential Drama. The Three I's*. London, Macmillan, 1990, 67.

<sup>21</sup> Charles R. Lyons: i. m., 92.

<sup>22</sup> Samuel Beckett: *Az utolsó tekercs*, i. m.

<sup>23</sup> Charles R. Lyons: i. m., 95.

színpadát (menny, föld, pokol) a világítás segítségével”.<sup>24</sup> Ezt az eredetileg vertikális tagolást átstrukturálja, de saját színpadi gyakorlata megerősíti ezt az értelmezést. Amikor 1969-ben a berlini Schiller-Theaterben megrendezi *Az utolsó tekercset*, akkor Krapp többször a háta mögé néz, amiről Beckett azt mondta, hogy „Ott van Old Nick [azaz az ördög – PMP]. Krapp mellett áll a halál és ő akaratlanul is azt keresi”.<sup>25</sup> Beckett e gesztussal – ha csak a halál alakjával is, de – benépesíti a sötétben tartott területet. Ennek az előadásnak a végén „kihuny a fény, csak a magnetofon piros lámpája világított – ami igen erőssé tette a befejezést, mivel a közönség tudta, hogy Krapp még mindig ott van, mozdulatlanul és megvilágítatlanul ül”.<sup>26</sup>

Robert Wilson 2008-ban vitte színre (rendezte, tervezte és játszotta) Beckett darabját. A pandémiáig rendszeresen játszott produkcióról 2013-ban adott interjút. Ebben a beckett színházesztétika kapcsán kiemeli, hogy Beckett „vizuális drámaíró volt. Nem olyasvalaki, aki csak szavakat írt, hanem aki mindezt a képek szempontjából is látta. A darabjait vizuálisan konstruálta meg, plusz szöveggént”.<sup>27</sup> Amikor tehát *Az utolsó tekercs* kapcsán technológiai vonatkozásokról beszélünk, akkor egyaránt fontos a kompozíció szempontjából a technikailag (analóg módon) rögzített hang és a fénnel vezényelt vizualitás.

A színpadról a képernyőre áttérve, a televízióra és filmre írt Beckett művek kapcsán megállapítható, hogy ezek képi keretézése többnyire megismétli a kései színpadi művek látványvilágát, ami egy élesen lehatárolt megvilágított képek és az azt körülvevő sötétségnek a kontrasztjára épül. „A tévéjátékokban a cselekvés tipikusan egy központi területen történik, amit sötétség vesz körül, ami a megvilágított, a történetben lefestett belső állapot edényeként szolgál.” Jonathan Kalb szerint ennek a komponálási módnak az előképe a művészettörténetben Caravaggio, akinek egyébként Beckett a csodálója volt.<sup>28</sup> Ez az árnyékban, sötétben tartott környezet a *Mondd, Joe* televíziójáték nyitó instrukciójában oly módon is megfogalmazást nyer, miszerint: „No need to record room as a whole”.<sup>29</sup> Azaz „nem kell a szobát a maga egészében mutatni”. A magyar fordításból ez a mondat sajnos hiányzik.<sup>30</sup>

Beckett első televíziójátéka, amelynek megírásába ötvenkilencedik születésnapján fogott bele, s amelyet – mint *Az utolsó tekercset* – meghatározott személynek, ezúttal az ír színész, Jack MacGowran számára írta, a játékteret egyetlen helyszínre korlátozza, és a történet dinamikáját a precízen rögzített kameramozgások révén biztosítja. A kettőzés az alakok tekintetében itt is megjelenik, és miként *Az utolsó tekercs*ben, akusztikai dimenziót kap. A tévéjátékban nem Joe beszél, ő mindvégig szótlan, hanem egy női hangot hallunk. A hang tulajdonosának mibenléte kapcsán hasonló kettősség vehető fel, mint a *Minden elesendők* esetében, azaz hogy amit hallunk, az valakinek a beszéde, vagy pedig valakinek a fejében hallatszó hangok. Vajon van-e női szereplője a *Mondd, Joe*-nak, aki nem látható, de hallható, vagy ez a hang Joe fejében szól? Bár a szerzői önértelmezés nem bizonyosság s nem érvényesebb, mint az elemzői magyarázatok, érdemes Beckett véleményét számba venni. Ő interjúkban és magánbeszélgetésekben úgy nyilatkozott, hogy Joe számára a

<sup>24</sup> Katherine Worth: *Samuel Beckett's Theatre: Life Journeys*, Oxford, Oxford University Press, 2001, 42.

<sup>25</sup> Idézi James Knowlson: *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Krapp's Last Tape*, London: Faber and Faber, 1992, xvi. A Merriam-Webster-szótár szerint az Old Nick kifejezést ebben az értelemben cirka 1643 óta használják.

<sup>26</sup> David Pattie: Coming out of the Dark. Beckett's TV Plays, *Journal of Beckett Studies*, 18/1–2 (September 2009), 123–135., 124.

<sup>27</sup> Nicholas Johnson and Robert Wilson: 'Automatic in the Muscle', *Journal of Beckett Studies*, 23/1 (2014), 101–106., 103.

<sup>28</sup> Jonathan Kalb: *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 98.

<sup>29</sup> Samuel Beckett: Eh Joe. In: *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, London, Faber and Faber, 1984, 201.

<sup>30</sup> Samuel Beckett: *Mondd, Joe*, ford. Mihályi Gábor. In: *Uő.: Összes drámái*, Budapest, Európa, 1998, 414.

hang egy konkrét személy, aki bár halott, Joe-ban mégis él. Mint Beckett mondja: „Ez az ő szenvedélye: megőlni a hangokat, amiket nem képes megőlni”.<sup>31</sup>

A tévéjáték valamennyi szövegkiadásából hiányzik a felvételt záró mozzanat, nevezetesen az, hogy Joe elmosolyodik. Beckett ezt a mosolyt azzal indokolta, hogy Joe „győzött”, sikerült magában megfojtania a hangot.<sup>32</sup> Ez az eltérés a szövegeknyv és a felvétel között arra is rámutat, hogy Beckettnek a rádiót, televíziót, filmet, hangrögzítést alkalmazó alkotásainak vizsgálata során nem elegendő pusztán a szöveget tekintetbe venni. Hogy Beckett mit szolt a mosolyhoz, amit a szövegeknyvbe nem írt bele, arra az első angol nyelvű felvétel kapcsán választ adhat az a tény, hogy Alan Gibson rendező mellett mindvégig jelen volt a tévéfelvétel során.<sup>33</sup> Ez egyébként Beckett legtöbbször felvett tévéjátéka.

Az 1975-ben írt és először 1977-ben sugárzott *Kísértettriót* követően a fénydramaturgiában a sötétség már nem sugall negatív teret, sokkal inkább a tér hiányát, a semmit fejezi ki. Míg korábban ezt a sötétet alakok népesítették be (a színdarabokban is), addig innentől a magányos szereplő olyan közegben csoszog, botorkál, szöszmötöl, amelynek nincs a láthatón túli kiterjedése. Csak a felszín, csak az itt és most van. A művek „nem sugallanak semmit azon az egyszerű állításon túl, hogy a múlt és a jövő semmi más, mint üresség”.<sup>34</sup>

Beckettnek ezekben a kései műveiben, legyenek azok televízióra írt munkák vagy színdarabok, visszatérő motívum és eszköz a főszereplőnek és a főszereplő hangjának a szétválasztása. Az előbbi műfajból ezt példázzák a *Mondd, Joe*, a *Kísértettrió*, a ...*csak a felhők*...; míg a színdarabok között ez tapasztalható – többek között – az *Akkor*, a *Léptek* és az *Altatódal* esetében. A *Kísértettriót* sokan Beckett legjobb tévéjátékának tartják, mely a látás kettős tapasztalatát vizsgálja. Mint Laura Danius figyelmeztet, miközben a technológia hangsúlyozza az emberi szem korlátozottságát, egyúttal fel is szabadítja a megismerés feladatától, hogy a látás érzékibb élményét kínálja.<sup>35</sup> Beckett már a *Kísértettrió* kezdetén világossá teszi, hogy a darabban a hang technológiai közvetítéssel van jelen. Ez egyúttal a hangot megszólaltató testeknek a hangjuktól való megfosztódását is magával hozza, amihez Beckett a technológiát használja fel. „Egyszer sem halljuk azt, amiről F azt hiszi, hogy hallja, nevezetesen a hiányzó asszony hangját, ami kiváltja a mozdulatait és arra sarkallja, hogy az ajtó és az ablak mögé nézzen”.<sup>36</sup>

E kései Beckett művek úgy is értelmezhetőek, mint amelyekben a technológiai eszközök (kamerák, hangrögzítő szerkezetek, képalkotó technikák) oly módon hozzák létre a képet és a hangot, hogy az a befogadó számára olyan kettős percepciót teremt, ami különbözik a korábbi észlelési módoktól. Beckett „historizálja a percepciót, amivel azt sugallja, hogy míg a technológia által közvetített módja a látásnak és a hallásnak különbözik az ember szemétől és fülétől, ugyanakkor fel is szabadítja ezeket az érzékeket a racionalitáshoz való társítástól, és ennek során átalakítja a világfelfogásunkat”.<sup>37</sup> Hogy ezt az átalakítást bővülésként vagy szűkítésként értelmezzük-e, az nézőpont kérdése. A redukció, az enigmatikus jelleg tágabb értelmezésre nyújt lehetőséget, amit mindkét álláspont igazolva láthat a kései Beckett-művekben.

Magam inkább arra hajlok, hogy azt az álláspontot képviseljem, mely szerint a *Godot*-nak és *A játszma végének* a teréhez képest, ahol a színpadon kívül is van világ, a kései

<sup>31</sup> Idézi Jonathan Kalb, i. m., 103. Az interjú 1966-ban készült.

<sup>32</sup> Uo., 255., 17. lábjegyzet.

<sup>33</sup> *Eh, Joe*, BBC2, 1966: <https://www.youtube.com/watch?v=SdWxml9BwgA>

<sup>34</sup> David Pattie, i. m., 134.

<sup>35</sup> Vö. Laura Danius: *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*. Ithaca, Cornell University Press, 2002.

<sup>36</sup> Ulrika Maude: „whole body like gone”. Beckett and Technology, *Journal of Beckett Studies*, Vol. 16, No. 1 and 2, Special Issue: Transnational Beckett (Fall 2006/Spring 2007), 150–160., 156.

<sup>37</sup> Ulrika Maude: i. m., 158–159.

művekben (színpadon, rádióban, tévében) Beckett egyre szűkebbre vonja a fókuszot. A művek hossza (azaz ideje) egyre rövidebbé, tere egyre szűkebbé, láthatósága egyre homályosabbá válik. Rádiós és mozgóképi munkáinak ez a vonása párhuzamos szcenikus műveinek a bevezetőben említett sajátosságával, az emberi testek fokozatos felszámolásával.

Beckett a technológia alapú műveinek megkomponálása során ugyanazt az utat járja be, mint az eleven testi jelenlétre épülő munkáiban. Számára a technológia annak az eszköze, hogy egyre kevesebbel érje be, az alkalmazott médiumok nem a bővítést, hanem a redukciót szolgálják. Úgy vélem, kijelenthető, hogy Beckett viszonya a technológiához alapvetően paradox, mivel az a mód, ahogyan ezeket az eszközöket használja, nem a kifejezés gazdagodását, hanem annak csonkítását, mind enigmatikusabbá válását idézi elő. A színpadtechnika, a rádió, a film és a televízió eszközei az életmű előrehaladásával valamiféle önfelszámolás irányába hatnak, mint az az idézett beckett-i ambíció, hogy olyan darabot írjon, amelyikben nincsen szereplő, csak szöveg.