

HERNÁDI MÁRIA

A becketti magyar ugar

JÓKAI ANNA: GODOT MEGJÖTT



Jókai Anna meghatározóan epikus életművére általában véve jellemző az anyaggazdagság, az elmélyült emberismeretre alapozott írói tapasztalatkincs különös bősége. Történetei életszerűek és hitelesek, szereplői finoman ábrázolt, egyedi karakterek, nehezen felejthető arcok. Műveinek másik jellemzője a műfajtól függetlenül jelenlévő erős drámaiság. Nemcsak a cselekmények drámába illőek: a regényekben mesterien szerkesztett monológok és dialógusok követik egymást, a dikció pedig szinte mindig emelkedett. Még az elszuttogott párbeszédekben is mintha szakadékokon kiabálnának át egymásnak a regények szereplői, de legalábbis mintha egy tágas színpadot és nézőteret kellene betölteniük mondandójukkal. A pátoszt és az iróniát egyaránt magába olvasztó emelkedettséget nem csökkent a banális-közhelyes nyelv stílusimitációja sem – de a teatralitás sem megy a dialógusok és monológok életszerűségének és spontaneitásának rovására. Az életművön belül a kilencvenes évektől megjelenő verses apokrif imákban ugyanez az esszenciálissá érlett tapasztalatkincs és teátrálisan emelkedett hang talál újabb műfajára.

Jókai Anna *Godot megjött* című új művében ez a hang talán legsajátabb közegebe tér vissza a drámával. A szöveg formai tagolása – a Közjátéktól illetve Michy és Masha párbeszédeitől eltekintve – inkább regényre emlékeztet, mivel a párbeszéd és monológok sorát megszakító gyakori és részletes szerzői instrukciók helyenként hosszabb-rövidebb leírásokba és esemény-elbeszélésekbe hajlanak át, és a megszólaló szereplők személyének jelzése sem a hagyományos drámai megoldását követi. Mégis: a figurák közti erőviszonyok térképe, a jelenetezés módja és a történet szerkezete, a cselekmény feszültségíve és kidolgozása is arra utal, hogy drámával van dolgunk.

A könyvnek számos irodalmi előzménye, forrása van, a szöveg intertextuális utalásainak rendszere rendkívül gazdag és rétegzett. Elsőként említendő Beckett műve, amelyre maga a cím hivatkozik: Jókai Anna könyve a Beckett-szöveg parafrázisának tekinthető. A *Godot megjött* a *Godot-ra* várva aktualizálása egy adott térre és időre: Közép-Európára, Magyarországra az ezredfordulón túl. Beckett önmagából kifordult világának sivár, holdbéli tája, ahol Vladimir és Estr-

gon várakozik, Jókai Annánál járhatatlan „magyar ugar” is egyben. A Godot megjött szövegét a Beckett-drámára történő intertextuális utalások sokasága hálózta be, melyek meglepően új jelentéseket nyernek a „közép-európai” szövegkörnyezetben.

A második forrás az emberiségdrámák csoportja (az írónőt kezdettől jelenlévő spirituális érdeklődése is irányíthatta az emberiségdráma műfaja felé), ezen belül is elsősorban Madách műve, *Az ember tragédiája*. Madáchi hagyományon alapul nemcsak a történelem megidézése a különböző korok metszetein keresztül, hanem az a nézőpont is, ami az emberiségdráma hőseit mint emberpárt látta. De míg *Az ember tragédiájában* a férfi és nő ellentétes pólusok, szembenálló értékek képviselői, addig a Jókai Anna művében szereplő emberpárok szemlélete és értékrendje alapvetően egyezik – még akkor is, ha jellegzetesen eltérő, férfi és női magatartásformákban nyilatkozik meg ugyanaz az életfelfogás.

A harmadik forrás a *Jelenések Könyve*. Jókai Anna drámájának ábrázolt ideje a világvége előtti néhány nap, amely a végidőről szóló bibliai jövendölést veszi alapul. A János jelenéseire való többféle, többszintű utalás közül az egyik legfontosabb a vajúdo asszony, Felícia figurája, aki párhuzamba állítható az Apokalipszis rosszal szembeszálló, szimbolikus nőalakjával: „Az égen nagy jel tűnt fel: egy asszony, öltözete a nap, lába alatt a hold, fején tizenkét csillagból korona. Áldott állapotban volt, gyötrelmében és szülési fájdalmában kiáltozott. Most egy másik jel tűnt fel az égen: egy nagy vörös sárkány, hét feje volt és tíz szarva, s mindegyik fején korona. Farkával lesöpörte az ég csillagainak egyharmadát, és a földre szórta. Ekkor a sárkány odaállt a szülő asszony elé, hogy mihelyt megszülné, elnyelje gyermekét.” (Jel 12,1-4) Felícia születendő gyermekét nem sárkány, hanem a tátongó gödrök készülnek elnyelni, de egy emblémában maga a bibliai fenévad is megidéződik. Az asszony fájdalmai a látvány szintjén ábrázolják a színpadi miliő láthatatlan, lelki történéseit: a világ vajúdasát, a megszületni nem tudó igazságot, a határon lét túlfeszített várakozását. Az ördög világból való kivetésének mozzanata mellett az erősödő kopogtatás motívuma is a *Jelenések* könyvét idézi: „Nézd, az ajtóban állok és kopogok. Aki meghallja szavam és ajtót nyit, bemegyek hozzá, vele eszem, ő meg velem.” (Jel 3,20)

A negyedik forrás a középkori misztérium és moralitás színjátéktípusa. Ahogy a misztériumdrámákban, a téma itt is az üdvtörténet egy adott fejezete, jelen esetben az utolsó ítélet. A hierarchikus középkori világkép többszintes színpadát Jókai Anna drámája éppúgy felidézi, mint a moralitások allegorikus történetmondását és elvont fogalmakat megjelenítő szereplőválasztását. A színpad alsó szintjének lakója Sadot, az ördög, a középső szinten áll az ember, akinek lelkéért a középkori hagyomány szellemében jó és rossz erők küzdenek, itt zajlik a volta-képpeni cselekmény. A felső szintnek csak az alsó pereme, az angyalok birodalma látható, a fentibb szférákról csak a teret változókéonyan megvilágító fény ad hírt. A szereplők jórészt társadalmi csoportok, illetve ezekhez rendelt tulajdonságok,

értékek és eszmék képviselői: megjelenik a színen az értelmiségi, a művész, a közgazdász és a pap, a kisnyugdijas, a családos, a kétkezi munkás, stb.) Ezek az alakok a realista regény típusfigurái és a moralitásokból ismert allegorikus maszkok között helyezhetők el: nem konkrét, nem egyedített karakterek, de nem is zárólag az általuk bemutatott eszmékkal azonosak.

A színpadon kavargó alakok színes arzenáljában azonban nemcsak egy jelenkori társadalom aktuális szociográfiai és értékrendszerbeli térképe rajzolódik ki, hanem vertikális irányban a történelmi korok egymásutánja is – madáchi hagyományt követve. Dávid és Góliát a biblikus múltat, Beátus és Beáta az antikvitást és az ókeresztény kort, Lorenzo és Lorenza a reneszánsz időszakát, Alex és Alexandra, Albian és Albia, Flóra és Flórián, Gábrriel és Gabó, Paulus, Lidi néni, Belus, Vilmos és a többiek pedig a modernitást, az ezredfordulót jelenítik meg, ezen belül is tipikusan közép-európai embertípusokat. A társadalom peremén élők csoportját ábrázoló „Hajléktalan Csonka Család” az evangéliumi (szállást kereső!) szent családnak feleltethető meg, ahogy ezt a nevek is jelzik (Miriam, Fiú). Felícia, a Jelenések könyvének vajúdó asszonya kívül esik a tér- és időbeli, társadalmi és értékrendbeli kategóriákon: a szereplők élő lelkiismereteként, sőt, egyenesen az „idők jeleként” jár-ke, testével a Római levél híres mondatait ábrázolva a színpadon: „A sóvárgással eltelt természet Isten fiainak megnyilvánulásait várja. (...) Tudjuk ugyanis, hogy az egész természet együtt sóhajtozik és vajúdik mindmáig.” (Róm 8, 19,22) Felícia csatlakozása a Hajléktalan Csonka Családhoz jelzi az idő beérését, eredethez való visszatérésének szükségét, az emberiség megváltást és újjászületést hozó megtérését.

A legösszetettebb, s a legtöbb intertextuális vonatkozással felruházott szereplőpáros Michy és Masha. A figurák – ahogy a jelmezükre vonatkozó szerzői instrukció is mutatja – angyalok, köztes helyzetben lévő lények, akik az embereket egy magasabb szemszögből látják és ítélik meg, ítéletüket pedig – a jeleneteket közjátékszerűen megszakítva – szóvá is teszik. Kiemelt pozíciójuk azonban viszonylagos: bár többet tudnak Godot-ról és szándékairól, mint az emberek, ennek ellenére sokszor tanácstalanok, igen gyakran elbizonytalanodnak a dolgok folyását illetően, a lényeg előttük is rejtve marad, s a felettük állókkal szemben (pl. Michael arkangyal) az ő helyzetük is alárendelt. Michy és Masha figurájában felidéződnek az emberi élet fonalát szövő párkák az antik mitológiából, Ádám és Éva a bibliai Teremtés Könyvéből, ezen keresztül pedig az örök nő és az örök férfi jellegzetes magatartás- és gondolkodásformái – de az angyalok Beckett hőseinek, Vladimirnek és Estragonnak is megfeleltethetők.

A téren és időn kívüli (világperemét, végidőt ábrázoló) senkiföldje Beckett-nél tőzegláp, Jókai Annánál gödrökkel és törmelékekkel teli építési terület. Vladimir és Estragon nemcsak az emberi világon, önmagukon is kívül kerülnek az emlékezet elvesztésével: nem emlékeznek rá, kik ők, nincs saját történetük a múltban, de nincs a jelenben és a jövőben sem. Ez az identitásvesztés, arcvesztés megjele-

nik Michy és Masha esetében is: beszélgetéseikből az derül ki, hogy valaha emberek voltak, minden ismerős nekik, amit az emberek az alattuk lévő szinten művelnek, mégis: a saját életükből semmire nem emlékeznek. Ez a kiüresedtség azonban – szemben Beckett hőseivel – angyali magasságokba emeli őket: teljes időtlenségben, kizárólag a jelen megfoghatatlan pillanatában léteznek, az idő és emberi sors fonala mégis az ő kezükön fut keresztül, létük értelme pedig a szolgálat. A Vladimir és Estragon illetve Michy és Masha közti párhuzamot számos apróbb utalás is jelzi: például a cipőkkel való bajlódás, csereberélés, vagy az idő múlásának folyamatos emlegetése.

A moralitás műfajához kapcsolódóan szintén fontos irodalmi forrása a drámának a középkori haláltánc-hagyomány, amely megjelenik Madáchnál is: Az ember tragédiája londoni színeben a gödör szélén állva mondják el létösszegző monológjaikat a szereplők – szemközt a halállal. Jókai Anna drámájának hősei folyamatosan gödrök közt egyensúlyoznak a kizökkenő világot szimbolizáló, egyre ferdülő színpadi síkon, ahol mind nehezebben tudják megvetni a lábukat. A gödör a legfőbb rossz szimbóluma: erre utal Felícia szorongása attól, hogy az egyik majd elnyeli születendő gyermekét. A mélyedések sírgödörként való értelmezése beckett-i áthallás. Az ott elhangzó mondat szó szerint ismétlődik Jókai Anna művében: „Az asszonyok a sír fölött születnek, lovagló ülésben, a nap egy percig csillog, aztán ismét az éjszaka következik.”¹ A Jelenések könyvének már említett szövegrészletét is bevonva az értelmezésbe: a gödör a születendő gyermeket elnyelni akaró Fenevaddal, a rossz kútfejével analóg, amely a Bibliában a Sátán képviselője. Ezt a jelentését támasztja alá, hogy Jókai Anna drámájában Sadot, az ördög maga is egy gödörszerű csatornaüregben lakik a színpad alsó szintjén.

A haláltáncot alkotó monológok sora akkor tör elő a szereplőkből, amikor a Jézus-figura, vagyis a Fiú melléjük lép és a vállukra teszi a kezét a Közjátékban. Amit ekkor hallunk tőlük, az az igazi hangjuk: minden monológ bensőséges vallomás és egyben szenvedéstörténet. Az emberi szenvedés mélypontja Lidi néni és Vilmos elbeszélésében jelenik meg: fiatalkori másuk előhívásával a két ember személyiségének halálra ítélt és halálra sebesült, elrejtett része kerül napvilágra a háborúban megerőszkolt lány és a légereket megjárt fiatalember képében. A Fiú ezeket a gyógyíthatatlannak megélt lélek-testeket gyógyítja meg érintésével.

Jókai Anna drámájának további irodalmi forrása az arisztophaneszi vígjáték, amely erőteljesen épít a napi politika és közélet aktualitásaira, közszerelőket és jellegzetes korabeli figurákat (pl. szerencselovagokat) állít pellengérré, közéleti visszásságokat tesz a szókimondó gúny tárgyává – így szállva szembe a mindenkori hatalommal. Beckett darabjában a társadalmi igazságtalanságot, az elnyomó hatalom és elnyomott szerencsétlenek koronként ismétlődő örök tragédiáját

¹ Beckett, Samuel: *Godot-ra várva*. In: Beckett, Samuel: *Drámák*. Európa Kiadó, 1970. 95. (Kölozsvári Grandpierre Emil fordítása)

Posso és Lucky párosa jeleníti meg. Az ábrázolás egyetemességének, példázatosságának jele, hogy a két, zsarnokként és kiszolgáltatott rabszolgaként egyformán lesüllyedt és elárvult figura viszonya nem feleltethető meg konkrét történelmi-politikai szituációnak, mégis – éppen ezért – kivétel nélkül minden zsarnokság érvényes mintája lehet. Jókai Anna ezzel szemben az aktualizáló arisztophaneszi hagyományvonulatot követi: emberiségdrámája színpadának társadalmi konfliktusaiban nem lehet nem felismerni Magyarország legfrissebb közelmúltjának jellegzetes figuráit, értékrend-válságait, hírhedtté vált szófordulatait. További – nem irodalmi – forrásnak tekinthető tehát a jelenkori magyar közélet és politika.

A középpontban álló Posso satirikus humorral ábrázolt alakjának kitüntetett helyzetét jelzi, hogy Godot mellett ő az egyetlen szereplő, akinek nevét az író nő változatlan formában átvette Beckett darabjából. A „Posso” beszélő név: a valamire való képességet, lehetőséget jelentő latin segédige egyes szám első személyű alakja, azaz úgy lehetne fordítani: képes vagyok, megtehetem, hatalmamban áll. Beckett-nél Posso a mindenkori hatalom szimbolikus alakja, Jókai Anna drámájában ugyanez a jelentés a korlátlan önbizalom és önhittség ironikus felhangjával árnyalódik. A kezében madárkalitkával, lábán görkorcsolyával lendületesen bukdaécsoló Posso-figura a satirikus ábrázolásmód bravúros teljesítménye a darabban.

Jókai Anna művében az arisztophaneszi vígjáték másik fontos jellemzője is megjelenik: a színpadi harc, az agon, amelyben ellentétes érdekű csoportok állnak fel egymással szemben, gyakran maszkokban, kórusban szidalmazzák a szemközti tábor, majd látványosan összezsúfolnak. Ez a szembenálló csapatokkal két részre tagolt színpadkép többször is feltűnik azokban a jelenetekben, ahol a szereplők megoldást kereső eszmecsereje váratlanul aktuálpolitikai síkra terelődik. Akkor az odáig békésen beszélgető figurák – mintha előre megírt forgatókönyv szerint mozognának – villámgyorsan (a politikai jobb és baloldalnak megfelelő) két táborra oszlanak, és vezéreik, Vosso és Posso nevét kezdik skandálni.

A Godot megjött jellegzetesen dualisztikus, kétpólusú világképe ismét a középkori drámahagyományt idézi fel. Ahogy a moralitások és misztériumok színjátékában, a történet itt is belső, lelki síkon játszódó eseménytörténetet ábrázol: bűnbeesés és megváltás, hit és kétely, jó és rossz örök harcát. Ez a belső, láthatatlan történet azáltal válik nemcsak láthatóvá, de látványossá is a színpadon, hogy teljes egészében társadalmi szintre vetítődik ki, közérdekű cselekmények láncolataként jelenik meg. Különös csavar a drámában az evilági-társadalmi viszonyok horizontális, és a hierarchikusan egymásra épülő létszférák vertikális síkjának egymásra vetítődése, egymásba való áttűnése. A politikai baloldalt képviselő és Godot ellen agitáló Posso szereplése után például Sadot, az ördög vörösre taposolja a tenyerét. Az egyértelműen Godot oldalán álló Beátus és Beáta, Felícia és a Hajléktalan Csonka Család viszont sem a jobb-, sem a baloldalhoz nem csatlakoznak a viták során, ehelyett középre állnak: itt tehát nincs meg az előbbi át-

fedés. A gyermekét minduntalan a saját képére formálni vágyó Gábriel rendszeresen jobbra igazítja Gabó nevű fia hátracsapott sildű sapkáját, Posso ugyanezt a sildet balra, a Godot nevében érkező Fiú viszont középre-előre irányítja. Godot tehát „pártatlan” – Sadot viszont nem. Meg kell említeni azt is, hogy míg a rossz oldal képviselői, Posso és Sadot nemcsak megjelennek a színen, hanem a többieket elhomályosító színpadi látványosságnak számítanak mind küllemük, mind alakított jellemük okán, addig maga Godot soha nem látható, és az őt követő szereplők is szinte mindvégig, következetesen a háttérben maradnak. A színpadnak ez az elrejtő-megmutató logikája mintha Pilinszky Pont és haza című versének sorait igazolná a: „Az ördög limonádét hörpöl. / Akik bort, csupán szerencsétlenek. / A nyomorultak arca elmosódik, / az ördögé mind fényesebb, mind rajzosabb. // Övé a pont és minden egyenes, / mindaz, ami áttekinthető. / Az igazak homályban kóborolnak, / de éppen ezért egyedül ők, / az elveszettek találnak haza.”²

Míg a limonádé helyett Red Bull-t kortyoló, tetovált karjain horogkeresztet és sarló-kalapácsot viselő Sadot egyértelműen megfeleltethető az evilági – de transzcendens méreteket öltő – rossznak, Godot nem sorolható kategóriákba. Bár jósága Jókai Anna értelmezésében nem kérdőjeleződik meg, mégsem azonosítható egyszerűen a jóval: felülmúlja a jó és a rossz evilági fogalmait, és szándékai legtöbbször nem is átláthatók sem az ezekben a kategóriákban gondolkodó emberek, sem az angyalok, Michy és Masha számára.

Az egyértelműen Godot-hoz tartozó Beátust, Beátát, Felíciát és a Hajléktalan Csonka Családot az különbözteti meg a többi szereplőtől, hogy ők nem gondolkodnak és nem beszélnek Godot-ról, hanem hisznek benne, nem várnak rá, hanem tudják, hogy eljön. Éppen ezért a Godot-várást kísérő általános izgalomban, apátiában és felfordulásban mindvégig nyugodtak maradnak, mintha a színpad eseményei nem is érintenék őket. Ugy tűnik, igazságukban biztosabbak, mint a kissé szeleburdi angyalok a fejük fölött. Godot-val szemben ezek a szereplők ugyan láthatók a darabban, de többnyire nem vesznek részt a cselekményben, igen ritkán szólalnak meg és keveset mozognak a színpadon. Amikor mégis, akkor a többiek részéről általános megvetés, sajnálkozás és idegenkedés kíséri megnyilvánulásaikat. Az említett szereplőcsoport magatartása és a környezetük hozzájuk való viszonya krisztusi mintát idéz fel: „Megvetett volt, utolsó az emberek között, a fájdalmak férfja, aki tudta, mi a szenvedés; olyan, aki elől iszonyattal eltakarjuk arcunkat, megvetett, akit bizony nem becsültünk sokra. (...) Bár a mi fájdalmaink neheztedek rá, mégis Istentől megvertnek néztük (...) Megkínózták, s ő alázattal elviselte, nem nyitotta ki a száját. Mint a juh, melyet leölni visznek, vagy amint a bárány elnémul nyírója előtt, ő sem nyitotta ki a száját.” (Iz 53. 3-4a, 7) A báránymintás nadrágot viselő hajléktalan Fiú alakjában a Krisztus-

² Pilinszky János: *Pont és haza*. In: *Pilinszky János összes versei*. Osiris, 1996. 175.

követő szereplőcsoport mintájául szolgáló Jézus-figura személyesen is megjelenik a színpadon.

A kétpólusú világgépet a dráma a viszonyok mikrostruktúráiban is leképezi. A szereplők nagyobbik része párban lép a színre, még az angyalok is. A párokat vagy az alá-fölérendeltség viszonya kapcsolja össze, mint (a beckett-i Posso-Lucky páros mintájára) Possot és a médiát szimbolizáló Totót, Góliátot és Dávidot, sőt még Gábrielt és Gabót is, vagy az ellentétes érdekek képviselője, mint Possot és Vossot, Sadot-t és Godot-t. A párok nagyobbik részét azonban a férfi-nő kapcsolat rendeli egymás mellé, ők a szerelemben forrnak eggyé, amit azonos szótókból képzett neveik is mutatnak (Albian-Albia, Lorenzo-Lorenza, Alex-Alexandra, Flórián-Flóra, Beátus-Beáta, Michy-Masha).

A férfi-nő kapcsolat, Jókai Anna életművének egyik központi témája itt is nagy hangsúlyt kap. A két nem közti kötődés lényege mint örök ambivalencia, elkülönbözés és egybeforrás folytonos váltakozása ábrázolódik a színpadon. A vonzódás kettős természete érzelmi szinten mint szerelem és elidegenedés, gondolati síkon pedig mint tézisek és antitézisek szintézisből való kiválása és szintézisbe való visszaolvadása jelenik meg. Michy és Masha tevékenysége és párbeszédei szemléletesen ábrázolják ezt a viszonyt. Az életfonalakat Masha, a nő összefonja, Michy, a férfi pedig szétbontja. Sadot titkos cselvetésének köszönhető kettejük tragédiája, hogy Michy ugyanazt a fonalat bontja, amit Macha gondosan összefont, Macha pedig a Michy által fáradtságosan szétválasztott szálakat kötözgeti egybe. Párbeszédek nemcsak tartalmilag, hanem nyelvtanilag, és (az eredetiben) tipográfiaiailag is jelzik ezt az ambivalenciát: „Masha: Így érzed? / Michy: Úgy gondolod? / Masha: Gondolkodni. / Az a tiéd. / Michy: Érezni! Irigyellek. (...) // Masha: Tisztesség. / Egybefűzni. / Ami egybevaló. / Michy: Felelősség. / Szétválasztani. / Ami különvaló. / Sadot: (röhög) / Masha: Segédkezni. / Michy: Közreműködni! / Masha: Mi édes! / Michy: Mi szép! / (Egyre lelkesebbek, dúdolnak, danolásznak, mintegy munkadallal serkentik-ringatják magukat.) / Együtt: Egyek voltunk / széthasadtunk / ikrek lettünk / eggyé leszünk.”³

Az angyalok által közvetített férfi-nő kapcsolat-idea a középső szinten különféle módokon realizálódik. A szerelmi szálak színpadi skálájának nullpontja Albian és Albia viszonya, akiket csak a testi vonzódás fűz össze, egy lehetséges magaslati pontja pedig a bölcs öreg pár, Beátus és Beáta szétbonthatatlan összetartozása. Nevük jelentése „boldog”, ahogy boldogságot jelent Felícia neve is. A két idős ember alakjában nemcsak Filemon és Bauchis antik története időződik fel, hanem az őskeresztény vértanú szenteké is: kettőjük egysége meghatározóan spirituális jellegű. Alexet és Alexandrát, Lorenzot és Lorenzát (szemben Albiannal és Albiával) a szexuális vonzódáson túl szellemi élmények és közös eszmék is összefűzik, együttlétük mégis ingatag. Flórián is Flóra küzdelmes hűsége és

³ Jókai Anna: *Godot megjött*. Széphalom Könyvműhely, 2007. 16–17.

Godot felé való elköteleződése pozitív irányba mutat: sejteti, hogy ez a kapcsolat a Beátus-Beáta viszony irányába fejlődhet. Az író Flórián és Flóra szájába adja, s ezzel a férfi–női kapcsolatra aktualizálja az eredeti szövegkörnyezetben az egyetemes emberi összetartozásról szóló, és iróniájában felemelő beckett-i passzuzst: „Estragon: Azon gondolkozom, vajon nem lett volna okosabb, ha ki-ki marad, s éli a maga életét. Nem vagyunk egymáshoz valók. Vladimir: Nem biztos. Estragon: Úgy van, semmi sem biztos. Vladimir: S ha azt hiszed, hogy úgy jobb, bármikor elválhatunk. Estragon: Most már nem érdemes. Vladimir: Úgy van, most már nem érdemes.”⁴

Jókai Anna drámája bátor vállalkozás, az emberiségdráma műfajával kevesen próbálkoztak, és még kevesebben jártak sikerrel. A műfaj két buktatója az Isten-ábrázolás és a drámában bemutatott történet befejezése: mindkettő erősen problematikus. Beckett darabjában Godot kizárólag a hiányában van jelen, alakját a hiány rajzolja ki. Arra azonban, hogy Godot létezik, az olvasónak nincs kevesebb bizonyítéka, mint arra, hogy az őt váró Vladimir és Estragon léteznek, akik szintén saját maguk hiányaiként vannak jelen. Beckett Godot-ja egy elidegenedett világ elidegenedett istene, s a kettő közti viszony sem lehet más, csak az idegenség – Vladimir és Estragon megmagyarázhatatlan módon, messze túl a tudáson és a reményen, mégis várják őt. Godot a drámában nem jön el, nem válik láthatóvá, a két szereplő viszont tovább vár, a zárlat tehát a nyitott vég – ami valójában az egyetlen elfogadható megoldás a befejezésre.

A Godot megjött címe nem arra utal, hogy itt végre színről-színre látható lesz a várva várt, hanem arra, hogy érkezése és jelenléte bizonyosság. De Godot itt sem lép be a színpadra (ez hiteltelenítené és agyoncsapná a darabot), helyette a fia jön el, aki kinyitja a kaput, és a szereplőkkel együtt leül a küszöbre várni. A dráma tehát ugyanott ér véget, ahol Beckett műve: a szereplők tovább várnak. Az ördög kezéből kicsavart tábla és Sadot mocorgása a csatornafedél alatt – egyaránt a folytatásra utalnak. Godot tehát Jókai Anna drámájában sem „jön meg”, a kapu kitérülése és a Fiú jelenléte viszont viszont méltó zárlata a történetnek. Nyitva hagyott, mégis vigasztaló ez a befejezés, szemben a beckett-i szép vigasztalansággal.

A két dráma helyszíne, a senkiföldje olyan határvidék, ahol egyszerre idéződik meg a kezdet és a vég. A mindkét helyen megjelenő kiszáradt fű egyszerre a paradicsomi tudás fája, és egyszerre az a világvégi utolsó növény, amely már csak arra jó, hogy az ember felkösse rá magát. „Holnap felkötjük magunkat – mondja Beckett Vladimirja a dráma utolsó lapján – hacsak Godot meg nem jön.” „És ha megjön?” – kérdezi Estragon. „Akkor megmenekültünk”⁵ – hangzik a válasz. A senkiföldje a totális hiány állapota, ahol már minden elmúlt, de még semmi nem kezdődött el, ahol nem lehet eldönteni, hogy az ember kifelé vagy befelé,

⁴ Beckett, Samuel: *i.m.* 57.

⁵ Beckett, Samuel: *i.m.* 100.

hogy valahonnan vagy valahová tart, csak az a biztos, hogy pillanatnyilag sehol sincs. Nincsenek többé irányok, nincs többé idő. A senkiföldjén az emlékezés és a várakozás azonosak egymással.

A Godot-ra várva végsőkig fokozott elidegenítő mechanizmusaival szemben Jókai Anna ugyan tematikus szinten sokféle eszközzel jelzi az idegenséget, összességében mégis ez ellen hat: elidegenítés helyett inkább közelíti egymáshoz a szereplőket, Godot-t, az olvasót, mindenkit. A beckett-i történet térre és időre való aktualizálása is az elidegenítés ellen hat, és az emberiségdrámát összemossa a társadalmi drámával.

Ez a magyar ugarból lett senkiföldje, gödreivel, szövesdrótjaival, Lidi néniivel és Possoival együtt eleve ismerős táj. A szereplők, bár megváltatlanok, tudnak magukról, tudnak az életük történetéről, a közösség helyzetéről, amiben élnek, és elég sok információjuk van magáról Godot-ról is. Totálisan értékvesztett korban élnek, mégis emlékeznek az értékekre, s pozitívan vagy negatívan, de valahogyan mindannyian viszonyulnak hozzájuk. Ez tehát még nem a végső kiüresedtség eszméletét vesztett világállapota, mint Beckett-nél, de a drámai cselekmények és a drámaműfaj számára mindenképpen kedvező pillanat.

Nem tudjuk, hogy az apokaliptikus végidő Beckett vagy Jókai Anna leírására fog-e jobban hasonlítani, de nem is feladatunk eldönteni ezt. Annyi biztos, hogy a Godot megjött nem abszurd dráma, sokkal inkább keresztény tanúságtétel.

Jókai Anna Beckett Godot-ra várva című művét parafrazáló új könyve egy régi történetet mesél el újra. A Godot-ra várva és a Godot megjött nem kiegészítik, de nem is helyettesítik egymást, hanem ugyanakkor az igazságnak két oldalát – ugyanakkor a történetnek kétféle értelmezését tárják az olvasó elé. Mert az, hogy a szereplők Godot-ra várnak, aki nem jön és nincs velük, éppúgy igaz, mint az, hogy Godot folyamatosan érkezik az őt várókhoz, és – ahogy Beátus és Beáta, a „boldogok” állítják – már itt van, jelen van. A várakozás térideje azonban mindenképpen a senkiföldje, ahol el lehet tévedni, sőt, el lehet veszni, de lehetséges a hitbe és emlékezetbe kapaszkodó megmaradás is.