

Részletes zárójelentés: OTKA 64009

Név: dr. Nyusztay Iván

Cím: *Az önazonosság konfigurációi az abszurd drámában és a modern tragikomédiában: Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard műveiben.*

A kutatás az abszurd és a groteszk jelenségét vizsgálja a klasszikus görög és a Shakespeare-drámával kezdődően. A vizsgált terület a klasszikus drámai műfajok, a görög és a Shakespeare-tragédia hátterével a modern brit dráma, annak meghatározó alapelemei, mindenekelőtt az önazonosság konfigurációjának legfontosabb formái. A kutatás célja mindvégig a filozófiai, filológiai és drámai kérdések együttes vizsgálata, a vonatkozó filozófiai elméletek és konkrét drámai szituációk ütköztetése. Az abszurd színház legfőbb kérdései: mi marad a heroizmus, a héroszi cselekedet, és minden teleológikus drámai struktúra kiüresedése, érvénytelenedése, hitelvesztése után? Az arisztotelészi poétikai alapelvek alkalmazhatatlanok az abszurd színházra. Szükséges egy új poétika, az abszurd poétikájának kidolgozása. A kutatás kísérletet tesz az önazonosság konfigurációinak bemutatására az abszurd drámában. Kitér a kommunikáció visszatérő, jellegzetes formáira, az emberi viszonyok drámai alakulására, az egyes nyelvhasználati módok hatalmi és morális vonatkozásaira. Az identitás célként, feladatként jelenik meg egy adott szituációban, drámai kontextusban, és ebben a minőségében válhat az elemzés tárgyává mind az abszurd színházban, mind a modern tragikomédiában. Fontos szerepet kap az alteritás kérdése, az etika és a politika viszonya a vizsgált drámák interperszonális erőterében.

Az elért eredmények rövid ismertetése:

A kutatás alapvetéseként az abszurd és a groteszk fogalmainak etimológiai vizsgálatából kiindulva a görög és a Shakespeare-drámában fellelhető előfordulásaik elemzését végeztem el. Ezúton vált világosabbá, milyen értelemben beszélhetünk az abszurdokról és a groteszkról mint rokonértelmű szavakról, de ugyanakkor nyilvánvalóvá váltak lényegi különbségeik is. A drámai cselekmény vizsgálatakor a groteszk kifejezést olyan esetekben használok, ahol a komikum keveredik a tragikummal, a nevetségesség a szánalmassággal, a méltóság a nyomorúsággal, az emelkedettség a megaláztatással. Befogadás-lélektanilag úgyis fogalmazhatnánk, hogy nem tudjuk, sírjunk-e vagy nevéssünk, hiszen egymással hagyományosan ellentétes válaszreakciók képződnek bennünk.

A fent vázolt „bizarr elegy”, azaz a groteszk fogalmát megkülönböztetem a *tragikomédiától*, ettől a hagyományos műfajtól, amelyben szintén keveredik a tragikum és a komikum. Utóbbiban ugyanis a keveredés lineárisan, *időben* történik, egymásra következik. A dráma, amely tragédiaként indul, komédiaként végződik. Válaszreakciónk így az egymásból következő, egymásra épülő műfaji hangnemváltások oszcillálódásait követ(het)i. A groteszk ezzel szemben olyan műfajtvözet, amelyben a tragikus *egyidejűleg* komikus is, és éppen ez az eldönthetlenség, bizonytalanság okozhatja befogadás-lélektani tanácstalanságunkat. A konkrét szöveghelyek textuális és kontextuális elemzése során bemutattam azon meghatározó különbségeket, amelyek a két drámatörténeti korszak – a görög és a Shakespeare-dráma – és a modern abszurd színház között fennállnak. Fontos további momentuma a kutatásnak a modern abszurd jelentésrétegeinek kidolgozása, a korábbi előfordulásoktól való alapvető eltérések rögzítése. Ily módon merült fel az önmagáért való abszurd gondolata, amely nem integrálható semmiféle nagyobb, átfogó világnézetbe, filozófiai-mitológiai rendszerbe.

Kutatásom további állomása Albert Camus, az abszurd világlátás filozófusa volt. Camus egész munkássága az abszurd lehetőségeinek és kihívásainak következetes végiggondolása,

következésképpen nélkülözhetetlen az abszurd drámairodalom mögött felsejlő látásmód megértéséhez. Camus egyes vonatkozó műveinek – értekezéseinek, drámáinak – elemzése révén ugyanakkor lehetőség nyílt az abszurd határainak, korlátainak felismerésére is. A *Sziszüphosz mítosza*, a *Lázadó ember*, valamint a *Caligula* mind vonatkoztatási pontokként jellentek meg az abszurd jelentéskörét taglaló kutatás fő irányvonalainak megállapításakor. Az elvégzett kutatómunka eredménye az abszurd fogalmával gyakran rokonított, illetve együtt említett fogalmak számbavétele. Így került sor a paródia, a satíra, az ellentmondás, a lázadás, az öngyilkosság filozófiai és drámai aspektusainak kidomborítására is. Nem kétséges, hogy ezen fogalmak mindegyike igen sokrétű vizsgálódást igényel, ám kutatómunkám során mindvégig törekedtem arra, hogy a felmerült kérdések átgondolását az elemzés voltaképpeni tárgyára szűkítsem, az abszurdra és határaitra. A felbukkanó problémakörök nagyrészt Camus számára felmerült kérdések az abszurd vonatkozásában. A körvonalazott alapfogalmak és alapkérdések útmutatóként szolgáltak az abszurd szerzők műveinek értelmezésében.

A Samuel Beckett-tel foglalkozó fejezetekben bemutatom az önazonosság konfigurációinak a szerzőre jellemző formáit. Részletesen elemzem *Az utolsó tekercest*, az *Ó, azok a szép napokat*, és a kései minimalista darabokat, nyomon követve bennük az azonosság és az önazonosság alakulásának különböző stációit. Krappnek, *Az utolsó tekercs* főszereplőjének önkereső visszatekintése a múltba modell értékű a beckett-i identitás kérdése szempontjából. A narratív identitás filozófiája kiindulópontként szolgál, de nem írja le megfelelően a beckett-i énfogalom körvonalazódását, amely, mint igyekszem kimutatni, sokkal inkább gyökerezik az egzisztencializmusban és Proustban. A fejezet kitér a beckett-i párokra, a párban lét jelentőségére, a párok életében a harmadik (valós vagy képzelt személy) szerepére, a kudarc és a memória szimbólumaira.

Az *Ó azok a szép napokban* a hangsúly az önazonosság formálódásában a szavak és a dolgok világára esik. Winnie, a hősnő viszonyát a dolgokhoz, az idejét kitöltő tárgyakhoz, a heideggeri filozófia fogalmi keretével ragadom meg. Ennek fényében Winnie a heideggeri értelemben vett Akárki, de ugyanakkor a halálhoz-viszonyuló lét is. A dologszerűség a darabban kihat az emberi viszonyokra is, ember és szavai dolgokká válnak. Az elhangzó valós és kitalált történetek ebből a dologszerűségből való kitörési kísérletek.

Beckett nagy drámái és a kései minimalista darabok közötti különbség többek között a test szerepének átértékelődéséből adódik. A kései művek egy részében az emberi test egésze teljesen eltűnik, és átadja a helyét önnön részeinek vagy funkcióinak. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy míg a nagy drámákban a test képességek, funkciók és hiányosságok akkumulációja, összessége, addig ezekben a kései művekben az egyes testrészek és funkciók eluralkodásával találkozunk. Az egyes testrészek kiemelkedő jelentőségre tehetnek szert a korai drámákban is, a partikularizáció ezen formái azonban szimbolikusak, szemben a testrészek későbbi, szinekdochikus megjelenítésével. A fragmentálódás akkumulatív megnyilvánulása után a fragmentumok önmagukban jelennek meg, mint szinekdochikusan funkcionáló maradványok. Testrészek és érzékszervek e Beckett-darabok többségének főszereplői, mint a Fejek a *Játékban*, a Száj a *Nem énben*, a Szem a *Filmben*. Hangra és arcra összpontosít a *Mondd, Joe* című televíziójáték, kiáltásra, lélegzetre az említett *Lélegzet*. A rádiójátékok mellett a hang primátusára épít a *Léptek*, az *Akkor*, a *Kísértettrió* című televíziójáték, és az *Altatódal*. A *Sitt*, a *Jövés-menés*, a *Mit hol* című darabokban pedig a testek csupán lépkedő automatizmusok, egy előírt útvonalat járnak be a szerző rajzai alapján. Jelentőségük funkcionalitásukban rejlik, lehetőségeik minél alaposabb kimerítésében. A test fragmentálódása a Beckett-korpusz fragmentálódása is, tehát, érvelésem szerint, a kései művek felfoghatók minimalista „maradványoknak”.

A szövegtetek töredezettsége, feldarabolódása hűen tükrözi minden holisztikus organicitás feladását. Maga a töredék, a maradvány a szerző minden részletre kiterjedő tudatos és

aprólékos szerkesztése révén mégis organikus. A Beckett-tel foglalkozó kutatómunka egyik eredménye annak levezetése, hogy a töredék organicitása a kései Beckett-művek ellentmondása.

Harold Pinter vizsgált műveiben elsősorban az identitás és az alteritás összefüggései kerültek reflektorfénybe. Az alteritás kérdésében a problémakör legmeghatározóbb filozófusát, Emmanuel Lévinas filozófiai rendszerét idéztem fel, hogy ebben a gondolati környezetben Pinter drámáit új megvilágításba helyezhessem. Pinter, Beckettel szemben, az alteritás identitásformáló erejét vizsgálja, ez műveinek alapmotívuma és szerkezeti mozgatórugója. Az én a Másikkal való többnyire váratlan és felforgató találkozást követően többé nem önmaga. Hogy ki vagyok, mivé válhatok, a Másik betoppánásával előálló új szituációtól, az új kommunikációs helyzettől függ. A megváltozott erőviszonyok kihozhatják az énből a benne megbújt ördögöt, de hozzásegíthetik egy magasabb szintű kiteljesedéshez is. A Másik a találkozás során kedve és igényei szerint azontól azontól egy bizonyos szereppel, cselekedettel, vagy egy hatalmi struktúrában elfoglalt helyével. Amennyiben elfogadja ezt az azonosítást, úgy önazonossága nem különbözik tőle, talán szóvá sem teszi (ezért a vizsgált drámákban, ilyen esetekben szinonimákként használom az azonosság és az önazonosság kifejezéseket). Ha viszont ragaszkodik egy attól eltérő identitáshoz, és megkülönbözteti magát a rákényszerített azonosságtól, akkor megállapítható az ettől eltérő önazonossága. Ebben a megközelítésben merőben új megvilágításba kerül a két legismertebb Pinter-darab: *A születésnap* és *A gondnok*.

Nagyrészt a 2008, szeptemberi, belgiumi tanulmányútamnak köszönhetően Pinterről egy további fejezet is körvonalazódott. Ebben a fejezetben a belső alteritás pinteri jelenségét járom körbe. Konkrét műelemzések sorával kimutatom azt a visszatérő, az önazonosság alakulása szempontjából nem elhanyagolható drámai mozzanatot, amikor a fenyegető másság házon belül jelenik meg, vagyis nem az ismeretlen külvilágból érkezik felforgatni az ember életét, hanem az ismertnek hitt belső világban tárulkozik fel. Ez a belső világ lehet a család vagy az élettársi viszonyban élők kiüresedett, egymástól elidegenedett világa, amely természetéből adódóan megannyi fenyegetést rejteget. A belső fenyegetés tematikáján belül vizsgált darabok *A szoba*, *Az étellift*, *az Enyhe fájdalom*, *A szerető*, *a Hazatérés*. Emellett az elemzés kitér az ún. 'ezerarcú én' jelenségére is, aki épp körvonalazhatatlanságával, kiismerhetetlenségével jelent fenyegetést. Ilyen énnel találkozunk a *Holdfényben* és a *Senkiföldjében*.

2009, novemberében Dublinban, második tanulmányútam során lehetőségem nyílt a vázolt kérdések és problémakörök újragondolására, és új távlatokkal való kiegészítésére. Megfogalmazódtak bennem azok a gondolatok, amelyek Beckett-, és Stoppard-dráma eltérő jegyeinek kidolgozásához vezettek.

A Tom Stoppard művészetével foglalkozó fejezetekben az abszurd és a tragikomédia új változatait ismertetem, mindenekelőtt a krimi-paródiát. Az abszurdban a racionalitás trónfosztása együtt jár a nyomozói ész privilégiumainak felfüggesztésével is. Az olyan darabokban, mint *Az igazi Bulldog hadnagy*, *a Magritte után*, vagy *a Salto Mortale*, hangsúlyozom a hagyományos műfajok és előfeltevéseik tarthatatlanságát az abszurd világában. Stoppardnál, miként Pinternél, a Másik mindig megjelenik. Stoppard azt mutatja meg lebilincselő erővel, hogy az abszurd akkor sem szűnik meg feltétlenül, ha Godot megérkezik. A Hamlet-Godot utáni kémkedéssel megbízott Rosencrantzt és Guildensternt szétválaszthatatlanná teszi a közös feladat, kilesni, mi bántja a királyfit. Fontos különbség Beckett-hez képest, hogy a kisembereknek feladatuk van a világban, vagyis az önfenntartáson túl, saját statikus helyzetük elemzésén túl konfrontálódniuk kell egy rejtélyes, számukra felfoghatatlan szabályok szerint működő mechanizmussal, a történelemmel. Önazonosságuk

kibontakozását ettől a konfrontációtól remélik, a „helyzetkép” felderítésétől. A „kik vagyunk mi?” megválaszolása tehát a „mi a feladatunk?” kérdésre adható válaszlehetőségek függvénye. Miután utóbbira képtelennek bizonyulnak, vagyis nem tudják meghatározni helyzetüket, a helyzetük határozza meg őket.

A Stopparddal kapcsolatos kutatás további állomása az önazonosság újabb formáit mutatja be. Ilyen elsősorban Nárcisszus, az önimádó hős, aki visszatérő jelenség Stoppard darabjaiban a *Salto Mortale*-től az *Árkádiáig*. Megtaláljuk a *Travesztiákban* is, és az *Albert hídja* című rádiódarabban is. Stoppard műveiben megjelenik az önmagát feladó én alakja is, aki önmagából kilépve egy másik ént igyekszik, több-kevesebb sikerrel, megvalósítani. Ilyen átváltozás története a *Taktikai szabálytalanság*, amelyben a főhős önmagába fordultságát feladva igyekszik a politikai üldözöttként hozzáforduló másik emberen segíteni. A megfoghatatlan, kontúrtales én gondolata Stoppardnál is megjelenik. Az ún. 'kettős én' jelenségének vizsgálatához a *Hapgood* és *A szerelem mint találmány* című kései darabok szolgálnak kontextusul. Kutatásaim egyik konklúziója szerint a három szerző közül Stoppard az, aki a leglátványosabban eltávolodik az abszurdtól a modern tragikomédia felé. A darabok elemzése során nyomon követem azokat a cselekményszerkezeti momentumokat, amelyek az abszurd kereteit véglegesen szétfeszítik. Az abszurdot felszámolja minden olyan drámai esemény, amely valamiféle beteljesülést, végkifejletet eredményez, vagyis ellenkezik a körköröség és a meddő önisméltódes camus-i előírásaival. A felismerés, a belátás éppúgy tragikomikus, mint az okság törvényének rehabilitációja. A már Beckett-nél és Pinter-nél is megjelenő, de leginkább Stoppardnál kiteljesedő modern tragikomédia abszurd elemeket is használ, de egyben meg is haladja az abszurdot.

A kutatás mindvégig komparatiztikai irányultságú, azaz nem csak az egyes szerzők művészetében tapasztalható alapvető változásokra kíváncsi, hanem a szerzők egymásra gyakorolt hatására is. A hatástörténeti aspektus mellett természetesen ugyanolyan hangsúllyal jelennek meg az eltérések a színpadkép, a nyelvhasználat, vagy az identitás említett körvonalainak megrajzolásában.

Samuel Beckett több mint fél évszázadon átívelő alkotói tevékenysége tematikailag korlátozottabb maradt, mint Tom Stoppardé, de nála intenzívebb, sűrítettebb foglalatát nyújtotta egy megismerhetetlen világban kudarca itélt ember létérzésének. Stoppard színháza látványosabb, díszletekben jóval gazdagabb, tematikailag extenzívebb. Darabjainak többsége mindig máshonnan közelít az önazonosság Stoppardra jellemző konfigurációihoz. Harold Pinter szobái Beckett színpadához hasonlóan sivárabbak, kevés kivétellel csak a legszükségesebb hétköznapi tárgyak találhatók bennük. Az ember ebben a hétköznapiságban, a tárgyak által behatárolt ismerős világban igyekszik definiálni önmagát. Ami a szereplőket illeti, látványos különbség mutatkozik a szerzők között. Míg Beckett fokozatosan kiürítette a színpadot, Pinter és főleg Stoppard, újra benépesítette azt.

Az önazonosság kérdését tekintve hangsúlyozom, hogy Beckett elsősorban az identitás és az én (self) mibenlétének mestere, számára az alteritás nem tematizálódik önmagában, a Másik mint az adott identitáshoz hasonló, abból kiinduló és attól elszakadni nem tudó entitás jelenik meg. A darabok jó részében nincs is alteritás, kihalt a föld, önmagukra maradt túlélők próbálják tisztázni saját helyzetüket. A rajtuk kívül álló emberiség csak a memóriájukban létezik, amely többnyire megbízhatatlan, és egymásnak ellentmondó emlékeket őriz, akár Pinter és Stoppard műveiben. Pinter ezzel szemben, mint említettem, az alteritás drámaírója. Műveiben megdöbbenő erővel mutatja be a másság megannyi megjelenésformáját.

Az önazonosság jelenségének tekintetében mind a három szerzőnél azt látjuk, hogy az egyszerre jelenik meg konstrukció és dekonstrukció eredményeként. Jól ismert Jacques Derrida megjegyzése Becketttről, amellyel azt is indokolja, miért nem írt róla: „ez az a szerző,

akihez nagyon közel érzem magam [...] túl közel”. Amit a szerzők műveikben látszólag felépítenek, mint az identitás lehetséges körvonalait, azt egy füst alatt le is bontják. Az önazonosság így kezdettől egy sérülékeny, kiszolgáltatott, rövidéletű entitás, amely mindig más módon, de megfogantatásától kezdve magában hordja megsemmisülésének vagy radikális transzformációjának jeleit.

Az abszurd drámával kapcsolatos kutatásaim, és azt megelőzően, egyetemi oktatóként szerzett sokéves tapasztalatom során újra és újra szembesültem egy makacsul visszatérő kérdéssel: az abszurd világlátás és a buddhista bölcsélet lehetséges átfedéseinek kérdésével. Ezzel foglalkozik a *Sziszüphosz és Buddha* című utószó. Számos kutató vizsgálta behatóan Beckett műveit a buddhizmus – azon belül elsősorban a zen buddhizmus (más néven chan buddhizmus) – tanításainak fényében. A Beckett-dráma adaptációinak végtelen sorában találunk olyan filmfeldolgozást, amelyben a rendező a Tai Chi Chuan harcművészet elemeit használta. Természetesen nem kizárólag Beckett művészetével kapcsolatban merül fel a buddhista megközelítés gondolata. Vijay K. Sunwani a sokatmondó hallgatás pinteri jelenségét Buddháról szóló történetek felől világítja meg. Az abszurd világlátás és a buddhizmus viszonyának boncolgatásakor kitérek a gyakran mellőzött hatástörténeti aspektusra is. Hogyan találkozhattak a buddhizmussal szerzőink? A rendelkezésre álló életrajzi adatok egyikük esetében sem utalnak a keleti tanításokra vonatkozó személyes, közvetlen érintettségre. Következésképpen közvetett módon, vagyis valamilyen közvetítőn keresztül juthattak a buddhizmussal rokonítható gondolati elemek az abszurd színházba. Többekkel együtt hangsúlyozom Schopenhauer filozófiájának jelentőségét Beckett gondolkodásában. Schopenhauer vonzódása a buddhizmushoz közismert, ő hozta elsőként kapcsolatba a buddhista tanításokat a nyugati filozófia hagyományával. Nem kétséges, hogy Beckett elképzelései az énről, az akaratról, a szenvedésről és a vágy természetéről Schopenhauer hatását tükrözik, éppúgy, mint pesszimista világszemlélete. A Proust-könyvben a világ „az egyén tudatának kivetülése”, vagy, miként zárójelben hozzátesszi, „az egyéni akarat tárgyiasulása, mondaná Schopenhauer”. Emellett 'Dortmunder' című versében is megemlékezik a filozófusról.

Schopenhauer hatása Becketten keresztül kiterjeszthető Pinterre és Stoppardra is, tehát – bár az ő műveikben jóval korlátozottabb módon jut érvényre ez a gondolati örökség – joggal nevezhetjük őt Clement Rossettel az abszurd [egyik] filozófusának.

Nem kell a buddhizmusban különös jártasság annak észrevételéhez, hogy az abszurd hős viselkedése és törekvései sok tekintetben – látszólag – egy buddhista szerzetes életmódját tükrözik. Beckett hőseinek egy része visszavonultan ül egy székben és a környező világ egy apró részletére összpontosítja figyelmét. Közben jobbra mozdulatlan ('Mozdulatlanul'), vagy ringatja magát, és mantraként ismételteti az elmúlás emlékképét (*Altatódal*). Az emberi társadalomból elvágyódó és a természetben szemlélődő ember Bridget is, Pinter *Holdfény* című abszurd drámájából. Pinter emellett még konkrétabb utalást tesz a buddhizmusra. A *gondnok* című abszurd elemekből építkező tragikomédiájában egy Buddha-szobrot találunk a szoba díszletei között. A szobor több szempontból is fontos kelléke a szobának: megjeleníti Aston vágyát a megvilágosodásra és az önmagával való harmóniára, amelyet a múltban egy bizonyos elektrosokk terápia után elveszített. Ugyanakkor a szoba egy másik lakójának nem vágyai megtestesülését jelenti, hanem egy olyan létmódot, amelyet határozottan elutasít. Stoppard kedvenc állatának rendhagyó megjelenése is elgondolkodtató, buddhista konnotációi miatt. A teknősbéka ugyanis lassúságában és megfontoltságában nemcsak a vibráló és nyughatatlan emberi intellektus ellenpontja, hanem a buddhizmus és a hinduizmus szent állata is.

Közelebről szemügyre véve a két látásmód látszólag rokon vonásait, alapvető különbségeket fedezünk fel. Beckett ablaknál ülő *homo patiens*e, az említett kései írásmű főszereplője,

nádfonatú székében ülve nézi a naplementét. Szeme hol tágra nyílván a külvilág egy apró részletére mered, hol lecsukódik. Ebben a látszólag nyugalmi helyzetben, mozdulatlanágban egy pontra koncentráló ember azonban mégsem buddhista hős. A cím ('Mozdulatlanul') félrevezető, hiszen közelebről nézve a szemlélődő, meditáló ember egész testében reszket. Hasonlóképpen, a ringatózó nő keze az *Altatódalban* görcsösen szorongatja a hintaszék karfáját. Az ülés Beckett-nél tehát nem a relaxáció egy formája, nem meditációs alaphelyzet, hanem, mint többször hangsúlyozom, egy kényszerhelyzetből, a sziszüphoszi kényszerpályának felismeréséből következő, szenvedéssel teli passzivitás. Az abszurd művek alapfeszültségét és az abszurd lényegét éppen ez adja, az ember képtelensége a belenyugváásra, kialakult helyzetének békés elfogadására. Mint az önazonosság különböző konfigurációit bemutató fejezetekben is kimutattam, az abszurd hős sohasem képes végleg megbékélni önmagával. A *Sziszüphosz mítoszában* maga Camus is kitér az abszurd meditáció és a keleti szemléletmód különbségeire.

Ily módon körvonalazom az abszurd és a keleti meditáció közötti alapvető eltéréseket és átfedéseket. A cselekedet iránti közömbösségre bőven találunk példát Beckett műveiben, beleértve a regényeket és a rövid prózát is. A halálát székében lelő Murphy, első regényének *homo patiens* Beckett legbuddhistább teremtménye, a regényben gyakran felbukkan a személyes tudatnak a transzcendentális egészbe merülése. Ugyanakkor hangsúlyozni kell, hogy a Camus által említett elfogadása a világnak valójában szenvedéllyel, lázadással teli elfogadás.

Összeegyeztethetetlen a keleti vagy buddhista meditáció a drámaszereplők ön-, és világképével Pinter műveiben is. Nyilvánvaló, hogy Mick számára mást jelent a Buddha-szobor, mint testvérének. A *gondnok* csúcspontján, amikor Davies bőbeszédűségét és cselekvésképtelenségét már nem tudja elviselni, a szobron vesz magának elégtételt. A szobor széttörése mindemellett nem csak Davies, hanem Aston tétlenségének, passzivitásának elutasítására is utalhat.

A Buddha-szobor sorsára jut Stoppard teknősbékája is a *Salto Mortale*-ban. A drámai felismerés paródiája során George Moore véletlenül rálép az egyébként hosszú élettartamáért tisztelt állatra. Ennek ellenére amellet érvelek, hogy ha a meditatív életmódot tekintve nem is, a drámai párbeszéd szintjén időnként mégis közelíthető az abszurd a buddhizmushoz. Mindhárom vizsgált szerző a szavak mestere, és számtalan esetben élnek a szavak, a nyelv és – elsősorban Beckett és Pinter – a párbeszéd hatékony részét képező, megfelelően időzített hallgatás értelem-felforgató erejével. A sehova sem vezető dialógusok, a racionális magyarázatot elutasító, vagy kifigurázó jelenetek akár zen buddhista példázatok is lehetnének, amelyekben a mester megpróbálja kizökkenteni a rossz kérdésekkel, előítéletekkel hozzá forduló tanítványait. Mester-tanítvány kapcsolat természetesen nem található az abszurd drámában, sem a modern tragikomédiában, hiszen ott az interperszonális viszonyok legfőbb jellemzője az egalitarianizmus. A társadalmi hierarchia ugyan időnként megjelenik, mint Beckett-nél Pozzo és Lucky viszonyában (*Godotra várva*), Stoppardnál Rosencrantz és Guildenstern alárendelt pozíciójában (*Rosencrantz és Guildenstern halott*), és Pinternél a *Melegház* hivatali struktúrájában, hogy csak a legszembetűnőbb példákat említssem. Mégis minden esetben nyilvánvaló, hogy a hierarchia legitimitása és végső értelme megkérdőjeleződik az alárendelt kisemberek nézőpontjából. A hagyományos értékrend és beidegződött szokások felforgatása ez, a karnevál kíméletlen erejével.

A kutatás egy másik konklúziója, hogy a szokás, beleértve a nyelvhasználati szokásokat, Beckett-tel kezdődően a legveszélyesebb csapda az én számára. Az embert kész sémákba kényszeríti, és élete így, mint Camus fogalmaz, „taposómalom [...] a megszokás által elfedett díszletek” között. A szokás rabságából kitörni: ez az abszurd legfőbb törekvése az önazonosság konfigurációjának vonatkozásában. Ültében szenved és lázad, cselekedeteiben újra és újra demonstrálja a cselekedet értelmetlenségét: ez az abszurd hős kényszerpályája.