

ÓCSAI ÉVA

Határ Győző egyfelvonásos színházában

Születésétől, 1914-től 32 éves koráig Hack Viktorként ismerték a gyomai származású író, aki 1956-tól, 42 éves korától mint emigráns próza- és drámaíró, költő, műfordító, esszéista és filozófus Nagy-Britanniában alkotott tovább 2006-ban bekövetkezett haláláig. Nyitott szelleme, roppant műveltsége és végtelen írói alkotókedve adottságaihoz méltó táptalajt kapott angol földön, hiszen egyebek mellett a vallás, a lelkiismeret, a gondolat, a beszéd, valamint a szólás és az alkotás szabadságával, kitűnő világirodalmi forrásokkal, szabad gondolkodású és befogadó olvasóközönséggel találkozhatott.

A magyar nyelvtől azonban Albionban sem szakadt el: több polcot is betöltő életművének megírásakor az anyanyelvét használta, és az évezredek irodalmi-bölcseleti hagyományát virtuóz nyelvteremtőként öntötte a legkülönbélebb műfaji formákba. Ennek egyik példája a *Golghelóghi* című, kilenc részes világdramája, monumentális misztériumdramája, melynek nyelvezetét Göncz Árpád ezekkel a szavakkal méltatta: „Illedelmes méretekhez és illedelmes műfaji megjelölésekhez szokott irodalmunkban félelmetes barokkságával teljesen rendhagyó alkotás; eleven cáfolata annak a képnek, amit a magyar irodalom mostoha sorú ágáról, az emigráció irodalmáról kialakítottunk: hogy az anyanyelv áramán kívül rekedt mű többnyire veszt nyelv erejéből, s ezt a veszteséget alig-alig pótolja, ami élménnyel, fogalmisággal, gondolatébresztő idegenséggel dúsul. (...) Talán ezért vesz az ember olyan szorongós aggodalommal a kezébe minden, idegen nyelvi közegben létrejött magyar nyelvű művet. S ezért akkora öröm, ha ez az aggodalom fölöslegesnek bizonyul – ha nyelvünk éltető vérének lüktetését érzi ennek a könyvnek minden sorában.”¹

A műfaji keretek folyamatos átértelmezésének a háttérében pedig az állt, hogy az avantgárd művészetszemlélet hatására a lét egységének művészi helyreállítását Határ Győző a műfajhatárok lerombolásában látta. A műnemek közötti átjárásról és kapcsolatáról pedig így gondolkodott: „aki a regényíró, ismeri a költőt, aki a költőt ismeri, ismeri a színdarabíró, aki meg csak a színdarabjaimat ismeri, némi fogalmat alkothat arról is, hogy mi jár az eszemben, ha felteszem a gondolkozó kalapomat.”²

Amikor Határ Győző, a színdarabíró a befogadók és a színházi kultúra szemszögéből mérlegelte a drámáit, akkor nem tudta kivonni magát sem a magyar nyelv, sem a brit kulturális közeg kettősségének a hatása alól, az általa kitalált ideális befogadó azonban csak a képzeletében létezhetett: „Darabjaim írása közben olyan angol színészgárda lebegett előttem, amely csodák-csodájára magyarul beszél: olyan magyar közönség, amelynek osztatlan figyelme, to-

¹ Göncz Árpád: *Világdramák. Határ Győző: Golghelóghi*. Kortárs, 1990/12. 141.

² Határ Győző: *Az ige igézetében*. London, Auróra Könyvek, 1990, 200. Idézi: Margócsy Klára: *Határ Győző drámáinak dramaturgiájáról. „Kegyes goromba játék”*. Irodalomtörténet, 1994/1–2. 239–240.

leráns elfogulatlan izgalma s intellektuális befogadóképessége az angol, a francia publikuméval vetekszik.”³

S bár ez az idézet is árulkodik arról, hogy drámaíróként sem elsősorban a magyar irodalom hagyományaiából merített színjátékai megírásakor, a magyar irodalommal azonban továbbra sem szakadt meg a kapcsolata: figyelemmel követte a kortárs magyar irodalmat, ami részben annak is köszönhető, hogy a londoni BBC Magyar Osztályán, később pedig a Szabad Európa Rádióknak dolgozott. Emellett kapcsolatot tartott fenn legkedvesebb barátaival (egyebek mellett Hamvas Bélával, Szentkuthy Miklóssal, Vajda Endrével, Weöres Sándorral és Kálnoky Lászlóval)⁴, az Újhold köréhez tartozó szerzőkkel, továbbá irodalomtörténészekkel (köztük volt Ilia Mihály, Kabdebó Lóránt, Lakatos István, Domokos Mátyás és Pete György)⁵, illetve az emigráció több irodalmi és művészeti körével, mint pl. a Párizsi Magyar Műhellyel, a londoni Szepsi Csombor, valamint a hollandiai Mikes Kelemen Körrel, a müncheni Új Látóhatárral).⁶

A magyar irodalmi tájékozódása ellenére legfőképp a huszadik században keletkezett európai drámákhoz vonzódott, de az avantgárd és a kortárs drámák mellett a középkori vásári színjátékok, passiójátékok és egyházi drámák is jelentősen formálták a szemléletét. A középkori Theatrum Mundi felfogás ugyanis, mely szerint az élet világszínházként fogható fel, nem csak több színdarabjában, hanem némely regényében is visszatérő szemléleti kiindulópont.⁷

A színdarabjai magyar nyelven először Münchenben (1972-ben a *Sírónevető*), majd Londonban (1992-ben a *Mangún*) jelentek meg gyűjteményes kötetben, és az összegyűjtött drámáinak vaskos kötetét Magyarországon először 2002-ben adta ki az Argumentum Kiadó. Ez a kiadás nem tartalmazza a darabok keletkezési idejét, ami megnehezíti a szövegek elhelyezését az életműben és az irodalomtörténeti kontextusban. Ami pedig Határ Győző darabjainak magyarországi színpadon való bemutatását illeti, ez idáig mindössze két darabját láthatta a magyar közönség: a *Patkánykirályt* és az *Elefántcsordát*, de egyik sem keltett kritikai visszhangot.⁸ A színdarabjairól eddig megjelent tanulmányokon kívül G. Komoróczy Emőke írt összefoglalásokat Határ Győző színjátékairól az életművéről szóló monográfiában, továbbá Margócsy Klára készített kandidátusi disszertációt *Határ Győző drámáiról* címmel, ennek azonban csak részletei jelentek meg nyomtatásban. Margócsy Klára egyik írásában megemlíti, hogy az egyfelvonásos darabjai jobban sikerültek, mint a többi, mivel azokban Határ Győző jobban törekszik a tömörítésre, a hosszabb darabok ellenben nemcsak terjedelmesek, hanem

³ Határ Győző: *Rólunk szól a történet 1. Légy minaret!* London, Auróra Könyvek, 1990. 119.

⁴ Marton Mária interjúja Határ Győzővel. In: Marton Mária, szerk.: *Magánéretetek. Antológia*. Budapest, Százszorszép Kiadó és Nyomda Kft., 1998. 132.

⁵ Csuha István: *Határ Győző (1914–2006)*. Élet és Irodalom, 2006. december 1.

⁶ G. Komoróczy Emőke Határ Győző-életrajza: Digitális Irodalmi Akadémia http://www.irodalmiakademia.hu/scripts/DIATxcgi?infile=diat_vm_eletrajz.html&session=1940832446&fnev=&sname=Határ+Győző&nkep=

⁷ Margócsy Klára: „Szerbusz, világvége!” *Határ Győző színdarabjairól*. In: Határ Győző: *Drámák*. Budapest, Argumentum Könyvkiadó, 2002. 1436. és Margócsy Klára: *Határ Győző drámáinak dramaturgiájáról*. „Kegyes goromba játék”. Irodalomtörténet, 1994/1–2. 241.

⁸ G. Komoróczy Emőke: *Határ Győző életműve*. „Bízom dolgom az időre” Budapest, Stádium Könyvkiadó, 2003. 265.

terjengősebbek is.⁹ Határ Győző a drámáival szembeni követelményeként szintén a tömörségüket említette meg: „Ezért fordultam a színpad műfaja felé – vagy tértem vissza a színdarabírásához – mert tömörít és lehatárol; mert fokozott fegyelemre kényszerít – akár a kamarazene a komponistát...”¹⁰ A színdarabjai műfaji-szerkezeti sokszínűségét néhány ilyen egyfelvonásos drámájának az elemzésével fogom bemutatni az alábbiakban, mégpedig a szereplők megformálásának, illetve szövegen belüli és azon kívüli kapcsolatrendszeirenek vizsgálatán keresztül. Ezt megelőzően azonban azokat a forrásait tekintem át, amelyek jelentősen befolyásolták a sokféle műfaji sajátosságot ötvöző színjátékai – köztük az egyfelvonásos darabok – megírását.

Határ Győző a drámatörténet számtalan színpadi formáját alkalmazza, ám mindenekelőtt nem a magyar színház- és drámatörténet, hanem a nemzetközi avantgárd és neoavantgárd irányzatok vívmányait, amint erről G. Komoróczy Emőke is írt: „Határ Győző drámái is a hatvanas-hetvenes évekbeli európai-amerikai drámák virágkorának vonulatába illenek. Ekkor együtt élt a 20. századi drámai újítás minden válfaja: a francia Artaud kegyetlen-színháza, Shaw szatirikus drámái, Brecht elidegenítő dramaturgiája, Dürrenmatt analitikus groteszkjei, Ionesco és Beckett abszurdjai, Osborne, Pinter sokkoló színháza, az amerikai újrealizmus (Arthur Miller), a mélylélektani dráma (Tennessee Williams, O’Neill), az egzisztencialista tézisdráma (Sartre), Camus tragiko-ironikus darabjai. (...) Drámai oeuvre-je beleillik a közép-európai abszurdnak abba a vonulatába, amelyet Mrożek-Gombrowicz-Hrabal-Örkény neve fémjeléz, s amelynek itthon is voltak már a hatvanas-hetvenes években jeles művelői (Szakonyi Károly, Páskándi Géza).”¹¹

A modern abszurd drámán, a groteszk színdarabon és a dadaista játékon kívül a keleti színházi parabola is a forrásai közé tartozik, továbbá a szépirodalmi ihletői között többször visszatérnek az Ezeregyéjszaka történetei, a 16. századi arab erotikus anekdoták és Dosztojevskij írásai is.¹² Európa színháztörténeti hagyományai közül „a nagy görög tragédiaírók, Shakespeare, Arisztóphanész, Euripidész vígjátékai, a commedia dell’arte, Molière, a népi burleszk, a farsangi komédia, a modernebb tragifarcé”¹³, valamint a középkori misztériumjátékok és moralitások szemléletmódját, szövegszervező eszközeit építette a színdarabjaiba.

Angol kora-középkori misztériumdrámákkal Határ Győző egyebek mellett az 1960-as, ’70-es években találkozott, amikor a BBC Magyar Osztálya a színház- és filmkritikai rovat szerkesztésével megbízta, és nyolc misztériumjátékot fordítottatott vele magyarra.¹⁴ Határ Győző írásaiban a misztériumjátékokhoz, a moralitásokhoz, a középkori *Theatrum Mundi* és karneváli szemlélethez való vonzalma megnyilvánul abban is, hogy az emberi lélekben folyó konfliktusokat gyakran ábrázolja allegorikus, drámai formában, a jó és a gonosz, az Isten és az ördög közötti harcként, akárcsak a misztériumjátékok¹⁵. A *Golghelóghi* című monumentá-

⁹ Margócsy 1994. 244.

¹⁰ Határ Győző: *Sírónevető I-II*. München, Aurora Könyvek, 1972. II/606.

¹¹ G. Komoróczy i. m. 264–265.

¹² Margócsy 1994. 240. és Pomogáts Béla: *Opponensi vélemény Margócsy Klára Határ Győző drámái című kandidátusi disszertációjáról*. Irodalomtörténet, 1994/1–2. 261.

¹³ G. Komoróczy i. m. 264.

¹⁴ G. Komoróczy i. m. 244.

¹⁵ Cuddon, John Anthony Bowden: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London, Penguin Books, 1992. 555–556, 560–562.

lis színjátékában is a színpadi játék az élet allegóriájaként fordul elő: az emberiség cirkuszi mutatványosokból áll, és mindenkit egy Mutatványos Gazda nevű szereplő irányít. Ez a dráma a misztériumjátékok szerkezetére is hasonlít annyiban, hogy azok is mozaikszerkesztéses jelenettechnikát alkalmaztak, ezért a jelenetek között a kapcsolat többnyire nem okozati viszonyra épül.

A filozófiatörténeti és a bölcséleti dilemmák vizsgálata Határ Győző esszéi és értekezései mellett számos színjátékában is előtérbe kerül, ami azt a meggyőződését is tükrözi, hogy az író „vagy elsősorban filozófus vagy sehogy”¹⁶. Részben ennek köszönhető, hogy színpadi műveit több kritikus is könyvdrámákként írja le, mint például Ivan Sanders: „statikus drámák, melyeknek gondolatossága, lélektani és nyelvi bravúrai nyomtatásban élvezhetők igazán.”¹⁷ Gömöri György úgy véli, hogy a legkiemelkedőbb darabjai közé a misztériumjátékokra épülő és a filozófiai színjátékok tartoznak: „Határ Győző színházra született, drámaközpontú író. A világot többé-kevésbé színháznak látja, s a nagy emberi színjátékokon belül az irodalmat az élet, a Világdráma, a színjátszást pedig az irodalom kvintesszenciájának tekinti. A határi színház legigényesebb válfaja mégis a filozófiai tandróma, illetve antropológiai misztériumjáték.”¹⁸ Szépirodalmi alkotásaiban is érezhető az a bölcséleti alapállás, hogy az ontológiát tekinti a filozófia legfontosabb tudományágának¹⁹: „Műveinek formaalkotó elveit lényegében mindvégig a metafizikai hajléktalansággal szembesülő modernista magatartás határozza meg.”²⁰ A 19. és 20. századi élet- és szellemfilozófiák mellett a szkeptikus és agnosztikus történetfilozófia is befolyásolta a szemléletmódját, amely szerint a történeteket irracionális folyamatok irányítják, így amennyiben van is az emberi cselekvéseknek és a belőlük fakadó történelmi eseményeknek mozgatórugója, azok megismerhetetlenek.²¹ A létezésre vonatkozó kérdésekre a vallástörténet, a mítosz kutatás, a mentalitás- és ideológiatörténet tudományágai mellett ókeresztény apokrif iratokban és ezoterikus írásokban is kereste a választ²², és a magyar színpadi hagyományoktól eltérően ezeket olykor a drámáiban is felvetette: „Az ezoterikus-filozofikus létértelmezési mód, amely színpadi művei többségét jellemzi, egyedülálló a magyar drámatörténetben – Hamvas prózai esszéi, Weöres lírai szimfóniái foghatók csak hozzá.”²³

A történelmi és áltörténelmi drámák iránti érdeklődése minden bizonnyal összefüggésben áll személyes történelmi tapasztalataival és az életre szóló traumákkal, melyeket a magyarországi államrendszerekben élt át: „Határ Győző senkiéhez sem hasonlítható életműve

¹⁶ Idézi: Pályi András: *A közöny és a dráma. Bevezető helyett.* In: Határ Győző: *Antibarbarorum libri. Bölcséleti írások 1.* Budapest, Argumentum Kiadó, 2001. 6.

¹⁷ Ivan Sanders-t idézi: Margócsy 2002. 1437.

¹⁸ Gömöri György: *A lehetőségek színháza.* In: Gömöri György: *Nyugatról nézve.* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990. 143.

¹⁹ Pályi András: i. m. 5–8.

²⁰ Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története. 1945–1991.* Budapest, Argumentum Kiadó, 1994. 84–85.

²¹ Pomogáts Béla: i. m. 261–262.

²² Ua., uo.

²³ G. Komoróczy Emőke: i. m. 265. - Margócsy Klára a már említett kandidátusi értekezésében a *Golghelóghi* és Weöres Sándor *A kétfejű fenevad* című drámája közti párhuzamokat is részletesen bemutatja.

talán minden kortársánál jobban kötődik a háborúhoz. (...) Az 56-ig írott művei közül egy kivételével mind a koalíciós idők, illetve a Rákosi-korszak szüleménye.”²⁴ Írásai azokból az élményekből is táplálkoztak, hogy mielőtt 1956-ban elhagyta volna az országot, 1938-ban, a Horthy-korszakban már első regényét, a *Veszélyes fordulatszámot* elkobozta a hatóság, 1943-ban a *Csodák országa hátsó Eurázia* című regényciklusának kéziratáért államellenes összeesküvés vádjával először halálra ítélték, majd az ítélet mérséklése után öt évre börtönbe zárták, életveszélyesen megfenyegették a bezúzatott regénye, a *Heliáne*, és a *Liturgikon* című verseskötete miatt, majd 1950-ben tiltott határátlépés megkísérlése miatt két év, *Az Őrző Könyve* kéziratáért további fél év börtönbüntetésre ítélték.²⁵

Személyes történelmi, politikai és társadalmi élményanyaga, olvasmányai és színházi élményei mellett az is formálta darabjai cselekményét és színpadi látásmódját, hogy Budapesten építész-mérnök végzettséget szerzett, ami díszletterveinek kialakításában megmutatkozik, jelentős zenei érdeklődését és ismereteit pedig – egyetemistaként a Zeneakadémián Kodály Zoltán előadásaira is járt – a színdarabokba írt zenei elemek tükrözik.

Határ Győző néhány egyfelvonásos darabjának drámai szövege alapján és az abba szerkesztett színpadi elemekből értelmezhetők a darabok elsődleges viszonyítási pontját alkotó szereplők és azok kapcsolatrendszerre. Ezeket a drámai főszöveg mellett az instrukciókból is meg lehet ismerni, amelyek nemcsak a vizuális elemeket, illetve a cselekmény terét és idejét részletezik, hanem a szereplők aprólékos leírásával azok motivációit és gondolatait is bemutathatják. A szereplők elnevezésének és dialógusainak az elemzésével együtt pedig Határ Győző hangjátékainak és drámáinak tartalmi-szerkezeti jellegzetességeit is látni fogjuk.

A *Zongoravizsga* című rövid, három jelenetből álló színdarab, melynek a szerző a „színpadi habfelfújt” műfaji megjelölést adta, két társadalmi réteg közti abszurd és ironikus konfliktusra épül. A helyszín egy észak-londoni „ultra-luxusvilla”, a bankár otthona a milliomosok utcájában, ahol a bankár feleségével együtt vendégül látja a főállamügyészt és a műgyűjtőt, aki zeneileg kifinomult ízléssel rendelkező hangversenyszervező. Beszélgetésük alatt szóba kerülnek a birminghami bankokat fosztogató gengszterek, akik a második jelenetben váratlanul be is toppannak. A két főből álló banda vezérétől megtudjuk, hogy feleségének ígéretet tett, muzsikust nevel majd fiukból, hogy így az anya a fiával vezekelje le, „amit feslett életmódjával a világnak vétett”²⁶. Ezért a banda vezére megkéri a fiát, zongorázzon a műértő közönség előtt, majd felszólítja a bankárt, mondja meg őszintén, érdemes-e a fia arra, hogy beiratkozzon a zeneakadémiára, és zongorista váljon belőle. A bankár azt válaszolja, hogy a fiú inkább raboljon bankot, semmint hogy zongorista váljék belőle, mire a bankrabló elfogadja a döntést, és bandájával együtt elvonul.

Határ Győző más darabjában is előfordul, hogy valószerűtlen az alapszituáció vagy meszterkelt a szerkesztés,²⁷ ám ebben a paradoxonnal végződő színjátékban a valószerűtlenséget

²⁴ Rugási Gyula: *XX. századi freskó. Határ Győző életművéről*. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2000. 7–8.

²⁵ Kabdebó Lóránt: *Próza az 1930-as években*. (Határ Győző) In: *Pannon Enciklopédia. Magyar nyelv és irodalom*. Budapest, Dunakanyar 2000 Kiadó, 1997. 348–349. Csuha István: i. m.; Péter László, főszerk.: *Új magyar irodalmi lexikon. CD-ROM*. Budapest, Akadémiai Kiadó Rt., 2000; G. Komoróczy Emőke: Határ Győző életútja – Digitális Irodalmi Akadémia

²⁶ Határ 2002. 1000.

²⁷ Margócsy 1994. 250.

feloldja az irónia, a humor és a túlzás, s ezek mind a luxusban tobzódó réteget, mind a gengsztereket nevetségessé teszik. A társadalom legvagyonosabb rétegéhez tartozó, arisztokratikus szokásokat felvett szereplők nyelvi stílusa erős ellentétben áll a társadalomból kivetett és ebben a helyzetében megerősített réteg nyelvhasználatától.

Merőben más a hangulata és a témája annak a három részből álló szomorújátéknak, amelyet Határ Győző még Magyarországon írt jóval korábban, 1947-ben Veress Sándor zeneszerző kérésére, vagyis két évvel legelső színdarabja, az 1945-ben keletkezett három felvonásos mesedráma, a *Morzsatolvaj* megírása után, amely azt a kérdést vetette fel, hogy civilizált viszonyok között engedélyezhető-e az emberevés.²⁸ Az *ölelhetetlenek* című táncjáték-librettó egy háromszereplős szimbolista mesejáték, amely szintén az emberek közötti hatalmi viszonyt ábrázolja egy mesebeli világban. Merlin, a púpos hátú varázsló beleszeret Genovéába, és mivel a hölgy nem lesz az övé, igyekszik Genovéba és Bertram szerelme közé állni. Genovéba kezét szarvasbogár csápjává, Bertram karját rákollóvá változtatja, így mikor egymást ölelik csápjajkkal, darabokra hullanak szét. Az Erósz és Thanatosz köré szőtt történet leginkább Maurice Maeterlinck szimbolista darabjaihoz hasonlítható, amelyek szintén romantikus elemekkel kapcsolják egybe a haláleseteket, emellett lírai, zenei és festői hangulatkeltéssel is élnek²⁹, csakúgy, mint *Az ölelhetetlenek*, amelyben a szerző mindhárom felvonáshoz más-más helyszínt, zenei hangzást és színképet társított. Az első szimbolikus helyszín Merlin kertje, ehhez oldódó tengerkéék színt és egy gyermekkar hangját választotta, a második felvonás, amelyben bekövetkezik Genovéba és Bertram halála, egy erdő széli szakadékparton játszódik, zöldlángú vörös az uralkodó szín, és a csemlaló hangja csendül fel, majd végül az egyedül maradt Merlin erdejében a „meredező kék”, a „lila omlások”³⁰ és a mélyhegedű járul hozzá a melankolikus hangulat megteremtéséhez.

Maeterlinck szimbolista darabjain kívül – a nyugat-európai irodalmi hagyományok közül – az Artúr-legendákhoz is kapcsolódik a darab, hiszen Merlin alakja azokban merült fel elsőként: Merlin, a varázsló apjától természetfölötti képességeket örökölt, a legenda szerint Artúr király tanácsadója volt.³¹ A francia eredetű Genovéba név pedig Artúr király felesége, Guinevere nevével rokon.

A rövid darab elsősorban Merlin lélektani bemutatása köré épül, mivel lelki állapotához, önző szándékaihoz és kegyetlen tetteihez testi tulajdonságai kínálkoznak motivációként, akár Shakespeare III. Richárdja esetében. Genovéba ezt így fogalmazza meg: „A púpod eljegyzett a tragédiával.”³² Ez azt is jelenti, hogy Merlin nyelvi megnyilvánulásait és tetteit a szépre irányuló testi vágyának akadályoztatása idézi elő. Platón *A lakoma* című dialógusában szerepel, hogy a vágy, vagyis Erósz „nem egyéb, mint nemzés a szépben, mégpedig mind a test, mind a lélek szerint való szépben”, és aki a helyes úton jár, „a lélek szépségét becsesebbnek fogja tartani a test szépségénél.”³³ Merlin azonban nem tudja elérni, hogy Genovéba szépnek

²⁸ G. Komoróczy i. m. 244.

²⁹ Komlós Aladár: *A szimbolizmus*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1965. 71–72.

³⁰ Határ 2002. 1049.

³¹ Briggs, Katharine Mary: *An Encyclopedia of Fairies, Hobgoblins, Brownies, Boogies, and Other Supernatural Creatures*. New York, Pantheon Books, 1976. 440.

³² Határ 2002. 1039.

³³ Platón: *A lakoma*. Szerk.: Steiger Kornél. Budapest, IKON Kiadó, 1994. 50, 54.

lássá, így vágya, hogy „a Másik vágyának tárgya” legyen, csakis képzeletvilágában teljesül, amikor a halott nőhöz intézi monológját: „széppé tettél, hogy talán magad is meglepődnél való ijedelmed szerelmességén: olyan széppé, amilyenné még életedben sem tehetnél, igézet, Genovéva.”³⁴ Merlin monológjából az is kiderül, hogy olyan mágus-mesternek hitte magát, aki akár egy drámaíró, megalkothatta, és életre kelthette szereplőit, sorsukat pedig a saját akarata szerint irányíthatta: „*Genovéva és Bertram*, szomorújáték három felvonásban... Szív-bemarkoló igaz történet a szenteskedő széplányról meg egy délceg himpellérről: hét garas – vásáron – ponyván árultattalak”³⁵. Merlin azonban nem ura a drámán belüli drámai cselekménynek, hatalmi tettei mögött ugyanis az a cél állt, hogy két szereplője egymás iránti vágyának gátat vessen, nem pedig az, hogy egymást öelve megsemmisítsék. A színdarab címe így mindhármukra vonatkozik, de mindenekelőtt a Merlin által bemutatott típus, mitikus-realisztikus alak pusztító lélektani tusájára. Merlin karakterének a megalkotása hasonlít ahhoz, amit Maeterlinck is megfogalmazott: „Sokkal inkább azt kell felmutatni, milyen megdöbbenő létezésünk pusztá ténye. Sokkal inkább azt kell felmutatni, hogyan boldogul a lélek egymagában, beleértve a soha nem nyugvó határtalanba. [...] Sokkal inkább arról van szó, hogy a szemünkkel követhessük azokat a fájó, tétova lépteket, amelyek az emberi lényt közelebb viszik vagy eltávolítják önnön igazságától, szépségétől vagy Istenétől.”³⁶

A lélekábrázolás szimbolista formáira épül *A rablás* című, tíz rövid jelenetből álló, két szereplőre írott hangjáték, amely több tekintetben hasonlít Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* című szövegkönyvére. Nemcsak azért, mert a szecesszió, a szimbolizmus és a népköltészet eszközeivel él, hanem amiatt is, mert bemutatja, amint egy férfi (Tubalbe) jelenetről jelenetre, kapukon áthaladva Tanyája és személyisége minden kincsét feltárja egy nő (Abilgabe) előtt – a Kékszakállúhoz hasonlóan, aki várának szobáiba, múltja titkaiba beavatja Juditot –, ám a hölgy végül kilép ebből a világból, és magára hagyja Tubalbét, akinek panasza vet véget a történetnek: „Jaj, nekem! Minden gazdagságomat tudja ő! Ott lopja, ellopta magával! Viszi! Ott viszi! Ó, én kiteszített nyomorult a házban, a kertekben, a műhelyben, a malomban – a legüresebb partokon, ott viszi otthonomat: *Nem akart itt maradni!*”³⁷

Mivel hangjátékról van szó, a szerző csak nyelvi és akusztikai kifejezőeszközökkel élhetett ebben a darabban, azonban a jeleneteket összekapcsoló zenei betétek mellett a nyelv által felidézett gazdag képvilág és a trópusok fantáziadús variációi tágasságot és mélységet adnak a finoman díszített személyes világnak. Határ Győző izgalmas kép- és nyelverteremtő ötletei már a névadásban is megmutatkoznak, hiszen ő alkotta a két szereplő germán mondabeli nevekre emlékeztető nevét. Ezek a szereplőtípusok azonban sem konkrét földrajzi térhez, sem történelmi időhöz nem köthetők, ezért elsősorban kettejük kapcsolata, valamint Tubalbe bemutatása áll a középpontban. A szürreális elemeket is felhasználó párbeszédben a társadalmi szerep is mellékes, csak a két ember, egy nő és egy férfi közti lehetséges viszony kialakulása és befejeződése a cselekmény tárgya. Miközben beavatási rítus állomásaiként szolgálnak a paradicsomi állapotot megteremtő szimbolikus helyszínek, amelyeket végigjár-

³⁴ Határ 2002. 1051.

³⁵ Ua. 1050.

³⁶ Maeterlinck, Maurice: *A hétköznapi tragikum*. In: Jákfalvi Magdolna, szerk.: *Színházi antológia. XX. század*. Budapest, Balassi Kiadó, 2000. 31.

³⁷ Határ 2002. 1035.

nak (a Veteményes, a Gyümölcsök Kertje, a Virágoskert, az állatok ólai, a szövőműhelyek, a mozsármalom, a présház a pincében, a barlang és a Magos Orom), Tubalbe birodalma a mesebeli csoda és a mitikus végtelen képzetét idézi fel, amint a képek a makrokozmoszt a mikrokozmoszba sűrítik: a Veteményesben akkora tök nő, hogy abban élnek Tubalbe csillagászaik, akik „az eget pislogják”, a Gyümölcsök Kertjében a világ minden gyümölcséből megterem egy-egy példány, az ólakban élő sertések virágkelyheket esznek és halhatatlanok, a kecskéket leszoktatta a mekegésről, így azok most a szónokok, virágai képesek megjósolni az időt, öregapja pedig úgy született, hogy „az istenek rendeletére rézmozsárból pattant ki húszéves korában”³⁸. A Tanya gazdájának nemcsak fényűző értékei (mint például a barlang kristálymennyezete, oszlopcsarnoka és végtelennek tűnő tükörfelülete), hanem értékrendje is a felszínre kerül: kialakította a természet és a tanya közti harmonikus kapcsolatot, mindenütt rend és gazdaságosság uralkodik, és kötéssel megkötözik azt, aki nem ingyen kedves. Mindezt a szerző a rá jellemző gazdag metaforikus nyelven, virtuóz szó- és képalkotással (pl. kabócatehenészet, nádszálistálló, napköves térdfüggő) valósítja meg. A két szereplő közötti viszony megváltozását, a tudatalatti, belső gondolattartalmakat is a külső képvilágba vetíti a metaforahasználat, így például Tubalbe elmondása szerint Abilgabe a bölényeit babonázza meg, ennek hatására az állatok szelíden megállnak előtte, a szőrük helyén zöld levelek, fejükön fakoronák nőnek³⁹.

Egy férfi és egy nő a szereplője a *Rendes lány* című párjelenetnek is, a köztük kialakuló dialógus azonban *A rablás* című hangjáték párbeszédétől jelentősen eltér. A nevük (Ibolya és Futaki Árpád) is jelzi, hogy a szecessziós-szimbolista mesével ellentétben ez az egyfelvonásos darab realista és naturalista eszközökkel él. A rövid jelenet szereplői közötti pszichológiai küzdelem August Strindberg darabjait idézi a szereplők közti viszonyváltozás végletekig provokatív megoldásával.

A 45 éves nő és az 50 év körüli férfi közti veszekedés helyszíne egy szoba, benne egy ágy, ahol Ibolyka azt állítja, hogy 25 évig Futaki Árpai hűséges felesége volt, míg Árpai szerint Ibolyka sosem volt a felesége, a nő, akit mindvégig magáz, valójában egy bárcás prostituált, akit mindössze három órája ismer. Az egyre hevesebb vita során mindketten kitartanak az állításaik mellett, így a néző illetve az olvasó számára nem derül ki, hogy ki hazudik, és ki mond igazat. Fordulatot hoz azonban a tetőpont, amikor Árpai egy székkal akarja agyonütni Ibolykát, erre a nő egy késsel hasba döfi a férfit, aki meghal. Ekkor már a férfi állítja azt, amit azelőtt a nő: „Hasba szúrt! Az ezüst... ezüstlakodalmunkra! A feleségem! Ib...! Ibi-iii!”⁴⁰ Ám a nő monológjából az derül ki, hogy a férfi mondott igazat: „Úgy kell neki, minek keckeckedett. [...] Nna-kisanyám, ezt megcsináltad. [...] Piszinek nem is szólok, mi volt; új stand, új város, új szerkó. [...] Lábam közt a kelengyém, a Pizsi meg avatkozik, lesz új hamis bejelentőm. Én rendes lány vagyok, felügyelő úr.”⁴¹

A fordulópont a befogadó számára új helyzetet teremt: a látszat és a valóság közti különbség nehezen határozható meg, a darab címe és az ábrázolásmód pedig arról árulkodik, hogy a szavak valóságtartalma és a valóban megtörtént események közötti különbség fe-

³⁸ Ua. 1028.

³⁹ Ua. 1026.

⁴⁰ Ua. 990.

⁴¹ Uo.

szültséget teremt, a satirikus ábrázolásmód kritikus távolságot tartva teszi a gúny tárgyává a „rendes lány” viselkedését és életszemléletét egy jól kivethető erkölcsi norma és értékrend viszonylatából.

A *világsztár* című rövid egyfelvonásos egy újabb párjelenet, amely a *Zongoravizsga* című darabra hasonlít annyiban, hogy a szereplők magas társadalmi rangjukhoz való viszonyát ábrázolja, ám itt a címszereplő bemutatása összetettebb és alaposabb, gyarlásai nagyobb részletességgel tárulnak fel. Határ Győző több darabjához is készített olyan részletes kommentárt, amelyben a színjátékról és a szereplőkről alkotott elképzeléseit fejt ki, e darab jegyzeteiben pedig satirikus jellemzést adott két hőséről, s a női szereplőről szóló ismertetőt – *Amit Mirabel alakítójának tudnia kell* címmel – így kezdi: „Mirabelről, a világsztárról csak az nem tud, aki nem akar. Aki szemét-fülét befogja, nem hallgat rádiót, nem néz televíziót, és életbiztosításába belevette, hogy folyjon ki a szeme, ha valaha is színházba menne az-za, hogy látni akarja Mirabelt.”⁴² A folytatásban éles gúnnyal ecseteli a világhírű színész nő karriertörténetét, tündöklését és bukását, majd bemutatja a másik korosodó szereplőt, Dr. Frederic Philpott professzort, „a londoni Jótársaság legdivatosabb orvos-konzultánsát”, aki nek a művész nő évtizedekkel korábban a szíve hölgye volt, és akihez Mirabel megromlott testi, lelki és szellemi állapota miatt ellátogat. A szereplők és az alapszituáció kiválasztása arra ad lehetőséget, hogy a címszereplő értékelje az életútja alakulását és személyisége változását egy olyan ember nézőpontjából, aki a híressé válását megelőzően is jól ismerte őt, aki előtte őszintén feltárhatja önmagával szembeni kételyeit. Egy hosszú monológban magát – akár a középkori moralitásokban⁴³ – közvetlenül jellemezve elpanaszolja, mennyire kiábrándult a munkájából, mivel az ismeretlenségéből a világhírig eljutva identitását csak azokon a szerepeken keresztül tudja felépíteni, amelyeket eljátszott, és a civil életben sem tud másként viselkedni, csak az elsajátított szerepminták alapján, a személyisége romokban hever, nem tudja magát a saját szavaival kifejezni, ezért orvos barátjától zokogva kér tanácsot, miként szabadulhat meg az állapotából fakadó önmegvetéstől. A színész nő iránt most is rajongó orvos segítőt szándékkal azt javasolja, hogy Mirabel (illetve korábbi nevein Rosie és Rózsika) hagyjon fel a színészi pályával, és válasszon más munkát, ám a hiúságában mélyen megsértett, világhírű művész nő hevesen visszautasítja a tanácsot, majd felháborodottan kivonul az összeomlott orvos rendelőjéből.

Az ironikus jelenetben az orvos tanácsa fordulópontot jelent, mivel leleplezi a színész nő statikus karakterét és ellenállását a változással szemben, továbbá a színész nő romlott és változásra nem hajlamos életszemlélete az ábrázolt színházi világ allegóriájaként is értelmezhető. Ugyanis Mirabel bemutatása együtt jár a kortárs színházi világ leleplezésével, beleértve a közönséget is, hiszen mindezek közösen egyengették pályáján a siker felé. A színház pedig hasonlóképpen funkcionál, mint Mirabel: tudatában van működése hibáinak, ám ezeken nem változtat, és ragaszkodik megszerzett kiváltságaihoz. Határ Győző *Theatrum Mundi* szemléletének ismeretében pedig ez a színházi világra reflektáló darab az emberi magatartás allegorikus ábrázolása is egyúttal.

A névadás, a társadalmi-fizikai környezet és a szereplők tulajdonságai közötti párhuzam bemutatása *A világsztár* mellett az *Elefántcsorda* című, szintén kétszereplős lélektani ab-

⁴² Határ 2002. 1007.

⁴³ Platz-Waury, Elke: *Drama und Theater*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1980. 76.

szurdban is megfigyelhető. Határ Győző kedvelte ezt a műfajt, több darabját is (mint például a *Mangún*, *A patkánykirály* és a *Némberköztársaság*) ebben a műfajban írta meg,⁴⁴ ezt a darabot viszont magyar színpadon is bemutatták. A huszadik század végi jelenben játszódó színjáték részben a rab és a rabtartó közötti viszonyról szól, amint ezt a szereplők nevei is jelzik: a nyomozó Őrnagy és a vizsgálati Fogoly beszélgetéséből épül fel a történet, csak a látomás-ként megjelenő harmadik szereplő, Lola visel tulajdonnevet. A dialógus helyszíne egy földközi-tengeri szigeten kialakított hivatali szoba. Ebben a darabban a színpadi díszletek kialakításának részleteire nagy figyelmet szentel a szerző, aprólékosan ecseteli az eklektikus „francia barokk” helyiség sokféle bútorának fényűző jellegzetességeit. Ez a helyszín jól illik az őrnagy megjelenéséhez is, aki a szerzői utasítás szerint „piperés jólápoltságával, kétsoros, aranysujtásos fantázia-uniformisában úgy hat, mintha a belsőségbe beletervezték avagy odafestették volna”⁴⁵. A hatalmi helyzethez való viszonyát már első mondatai is érzékeltetik, melyeket a szobába belépő fogolyhoz intéz: „Sanyarú Vendel úr. A jópálfenéje tudja, mi járhatott az Atyaúristen eszében, amikor ilyen rosszképű, sandapofájú anyaszomorítókat teremtett.”⁴⁶ A darabban mindvégig az ő kérdései, megjegyzései és értékítéletei dominálnak, sejtetve, hogy az igazság a hatalmi helyzetet élvező ember mellett áll, aki egyúttal előítéleteit is az alárendelt másikba vetíti, a hallgatag fogoly pedig válaszait töredékes mondatokban fogalmazza meg, mintha egy elképzelhetetlen álom részleteit írná le, s csak fokozatosan nyílik meg, és meséli el az őrnagy által félreértett, groteszk történetét. A fogoly egy nagyra becsült egyetemi professzor, aki egyik tanzániai tanulmányútja során a feleségével, Lolával együtt szemtanúja volt egy nőstényelefánt haldoklásának. Az elefántcsorda körbevette az „elefántbiblia Sárját”, az „ősanyák Elejét”, s közben dühödten a láthatatlan ellenséget, a halált keresték. A professzor elbeszélése szerint az elefántok hisznek abban, hogy a halált el lehet riasztani „a csodátékony szerelem életre-ölelésével”, ezért a vezérelefánt a már halott elefánttehenet az éjszaka folyamán tizenegyszer meghágta. Amikor Lola súlyosan megbetegedett, halála előtt megkérte a férjét, hogy játsszák el ők is az elefántok szertartását, mert ő is úgy gondolta, hogy az idegen betolakodóval csak a nagyon nagy szerelem bánhat el. Ezt a történetet a fogoly és Lola felváltva, mondatfoszlányokban mesélik el az őrnagynak, ám mivel Lola csak a fogoly képzeletének kivetüléseként jelenik meg a darabban, őt csak a nézők láthatják és hallhatják, így az őrnagy csak egyes részleteket hall, nem a teljes történetet. Ő csak azt tudja, hogy a foglyot a hallgatói találták meg a szolgálati lakásában a halott feleségén, és ezt a lélektan nekroffliaként, a törvény hullagyalázásként értelmezi. Lola az előadás során azonban nemcsak álomkép, hanem a színpadon fizikai valóságában is jelen van, a látvány tapasztalata pedig a befogadóban összekapcsolja a tudatalatti, az álom, a halál és az „itt és most” testi valóságának a dimenzióit.

Míg a magyarországi előadáshoz a rendezés elsősorban a rabtartó és a rab viszonyának az értelmezésére építette fel a jelenetet, G. Komoróczy Emőke pedig olyan – kérdésként megfogalmazott – értelmezésben foglalta össze a darab által felvetett dilemmákat, mint például „Mi a határ normális és abnormális között?” vagy „Deformálódott-e a férfi pszichéje, s valójá-

⁴⁴ G. Komoróczy i. m. 266.

⁴⁵ Határ 2002. 281.

⁴⁶ Ua. 282.

ban csak a tettehez akar utólag mentséget találni?”⁴⁷ A történetben felvetett tabut nem pszichopatológiai esetként szemléli egy angol színházi rendező, Tim Carrol, aki Londonban Határ Győző egyik albérlője volt, és aki egy interjú során arról beszélt, hogy az ő értelmezése szerint mindenekelőtt a halálhoz való viszonyulásról szól a darab: „Hol a határvonal élet és halál között? Mit tud kezdeni valaki a szeretett társ halálával? Megtapasztalja-e a halált az, aki társát egészen a „küszöbig” kíséri? Miben rejlik e pillanat rendkívülisége, és az milyen gesztusban, rítusban fogalmazható meg? Hogyan kapcsol össze minden élőlényt a halál élménye...? A világirodalom egyik mozgatója, inspirálója a haláltudat, illetve az a tudás és bizonyosság, amit a halállal való találkozás nyújthat csak. [...] A tiszt valójában kirekesztődik abból, amit a drámában birtokolni érdemes. Mindenféle eszközzel próbálkozik: erőszakkal, észérvekkel – de közelébe se kerül annak, amire vágyik. Ezért szenved. [...] A mi helyzetünk hasonlatos a kihallgatóéhoz. Eleinte az egzotikum izgat, sőt a tiszthez hasonlóan mi is taszítónak, undorítósnak találjuk a történetet. De a tudatlanság mókuskerekébe zárt tiszttel szemben mi megérthetjük és elfogadhatjuk a fogoly történetét. És akkor rájövünk, hogy itt bármely élőlény alapvető, elemi helyzetéről van szó. Élményszerűen megtapasztaljuk, hogy mindez velünk is megtörténhetne.”⁴⁸ Határ Győzőnek a darabhoz készített jegyzetéből az olvasható ki, hogy Tim Carrol értelmezése nem áll távol az elképzelésétől, ugyanis a szerző szerint a nem egészen negyvenévesnek képzelt fogoly alakítójának a neveltségességtől kell eljuttania a fenségességig, Lola szentimentális szerelmének egy cinikus kor nézőpontjából giccsesnek és szarkazmusra ingerlőnek kell lennie, ám ha a darabot jól játsszák, akkor ez a cinizmus, amit a hatvan év körüli órnagy képvisel, katartikusan megszágyenyül az előadás végére.

Ez az elgondolás annyiban a kegyetlenség színházához hasonlít, hogy Antonin Artaud elképzelése szintén egy ontológiai alapú színház megteremtése volt, melyben a szürreális álom és a hallucináció fragmentált elemei a társadalom elnyomó mechanizmusai ellen szegezhetőek, így egy „húsbavágó nyelv” kialakítására törekedett, amely a cselekményt egy olyan síkra tereli, amely az ösztönökön keresztül hat az agyra, és az élet megismételhetetlenségének tényét mágikus cselekedetekkel, az újrakezdés ismétlődésen alapuló rítusaival idézi fel és oldja elfogadhatóvá.⁴⁹

A *ravatal* című másik egyfelvonásosában a halott emberhez való viszonyulás egy negatív utópia abszurd világában bontakozik ki, amelynek idejét Határ Győző az álom látszólag időtlen idejébe helyezi, valójában egy huszadik századi, 1989 előtti magyar álmóról van szó, s a tér szintén álombeli: egy árverési ravatalozó csarnok. Az álom eszközeivel gyakran fejezik ki az abszurd mondanivalót a világirodalom alkotásaiban (mint például E. T. A. Hoffmann, Lewis Carroll vagy Eugène Ionesco írásaiban), amelyek közé az irracionális képzettársítások, a meghökkentő átváltozások⁵⁰, vagyis az eltolás és a sűrítés pszichológiai műveletei tartoznak. A huszadik századi magyar drámairodalomban az abszurd a groteszkkal együtt jelenik meg

⁴⁷ G. Komoróczy i. m. 316–317.

⁴⁸ Bérczes László beszélgetése Tim Carroll-lal. *Az Elefántcsorda Angliában*. Kortárs, 1995/3. 83–84.

⁴⁹ Kékesi Kun Árpád: „A színház is olyan válság, amely vagy halállal vagy teljes gyógyulással végződik” *Antonin Artaud és a Kegyetlenség Színháza*. In: K. K. Á.: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 201–239.

⁵⁰ Balotă, Nicolae: *Az abszurd és az álom*. In: B. N.: *Abszurd irodalom*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1979. 45–54.

elsősorban a hatvanas-hetvenes évek során (egyebek közt Örkény István, Szakonyi Károly és Páskándi Géza darabjaiban)⁵¹, Határ Győzőnek ebben a darabjában pedig az abszurd tettek értelmetlensége szintén együtt jelentkezik a társadalmi törvények elé tartott groteszk tükörben láttatott tragikum és a komikum, a naturalizmus és a fantasztikum vegyítésével.

A *ravatal* című szatíra rendhagyó alapszituációja egy halott elárverezése, akit gyilkosa vásárol meg, és a szereplők további párbeszédeiből is egy groteszk lehetséges világ bontakozik ki. A névadás nem egyéníti a szereplőket: a társadalmi szerep (Tanácselnök), az elkövetett bűntény (Gyilkos), a mitológiai és bibliai névadás (Filoméla, Heródes apostol) és a fiktív típusnevek (Csódtömeggondnok, Valószínűtlenségi Kifogás) utalnak az alakok funkcióira. Az álombeli történet laza szerkezetű, a pergő párbeszédekben többnyire gyors, rövid mondatok váltakoznak. A háttérszereplők egymással párhuzamosan, látszólag összefüggés nélkül végeznek különféle cselekvéseket, amelyek ritmikusan vissza-visszatérnek: a Csódtömeggondnok orosz nyelven halandzsázik és folyamatos röhögést hallat, egy szereplő fennhangon cukorkát árul, emellett vonatszerelvény érkezését lehet hallani újra és újra. Az álombeli ravatalozó csarnok részben egy középkori karneválra emlékeztet, amelynek szervezője a nevetés, hiszen ez a profán szemléletmód a dogmáktól és az ünnepi ájtatosságtól elhatárolja a karnevál ünnepét.⁵² Ez a darab azonban el is tér a középkori karneváltól, mivel az ebben megnyilvánuló nevetés és a profán világ nem tagadva állít egy szent vagy értéktelített világot, hanem ennek a világnak a hiányát festi le, és a fennálló világot egy rémálom formájában bírálja. A cinikus társadalomban az írott törvények és az íratlan erkölcsi szabályok relativisztikusak: az utcán sétálók szerint előítélet nélkül emancipálni kellene a gyilkosokat, egy sorba rangsorolni őket az ártatlanokkal, mivel például a gyilkos is az állam érdekében végzi el a piszkos munkát, amire a népességrobbanás korában szükség van.⁵³

A karneváli ünnepel ellentétben a szimbolikus halálban való újjászületés lehetősége fel sem merül a darabban. A halál és az erotika szimbolikus összekapcsolása szerepel ugyan abban a jelenetben, amikor a Gyilkos a ravatal alatt szeretkezik Filomélával, aki a halott lányának adja ki magát, ám ezután Filoméla hasonlóképpen eltűnik, mint a görög mitológia alvilágtörténetében, amelyben Philoméla egy erdő mélyi rejtett istállóban erőszak áldozata lesz, nyelvét kivágnák, fogva tartják, és azt híresztelik róla, hogy meghalt.⁵⁴

Egy másik intertextuális vonatkozása a szövegnek a bibliai Heródes megjelenítése, ám szatirikus paradoxonként egy apostol szerepébe bujtatva. Heródes apostol a ravatalozóházhoz tartozik, ahol jutányos áron halottakat támaszt fel. Amikor az úgynevezett kánonjogi ítélőtábla előtt megkérdezték tőle, hogyan lehetne kétezer kisdéd lemeszárolója a tömeggyilkosok védőszentje, azzal a kérdéssel védekezett, hogy az ítélőtábla angyala miért csak egy családot értesített, miért nem mind a kétezerét. A kétszintes drámák kettősségével élve a mindennapi élet szintjét és a vallásos világnézetek isteni szintjét⁵⁵ ötvözi az a szerzői megol-

⁵¹ Ézsiás Erzsébet: *Mai magyar dráma*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1986. 10–17.

⁵² Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 12–21.

⁵³ Határ 2002. 360–361.

⁵⁴ Kerényi Károly: *Görög mitológia*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1977. 371–372.

⁵⁵ Bécsy Tamás: *A dráma esztétikája. A dráma műneme és műfajai*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1988. 72–73.

dás, hogy Heródes apostol kérése a megvesztegethetőséget a metafizikai szinttel kapcsolja egybe: felajánlja, hogy az angyalok mulasztásáról hallgat, ha őt és Júdást felveszik az apostolok közé. A szent szféra profanizálásának másik heródesi módja az üdvözülés matematikai alapokra helyezése, mely szerint a teológia helyett magasabb mennyiségűt kell alkalmazni. Ez azt jelenti, hogy ha a gyilkos megölt valakit, az pusztán négy percig tartott, ám egész életében jó volt, s a pár percig tartó gyilkosságot meg lehet bocsátani, hiszen az összes többi perc során jó volt.⁵⁶ Látható, hogy Heródes ebben a történetben a bibliai alaknak egy olyan változata, aki retorikai fogásokkal – a tett kisebbítésével és a keresztényi megbocsátás lélektani érvével⁵⁷ – a „ne ölj” parancsát relativizálja, felfüggeszti a bűn és a bűnhődés közötti kapcsolatot, így magyarázatával a gyilkosságot is elfogadhatóvá alakítja.

A darab fordulópontja során a Gyilkosnak nevezett szereplő elmondja, hogy valójában gyerekkorában követett el gyilkosságot, amikor egy hegyről véletlenül kavicsot gördített le egy lavinát indítva el, s az maga alá temetett egy embert. A darabhoz írott jegyzetekben Határ Győző leírja, hogy a jelen kor társadalmában – amelyben Dosztojevszkij gondolatát alapul véve „mindnyájan bűnösök vagyunk” – a Gyilkos által bemutatott bűnös a legritkább típus: lelkiismeret-furdalása van még az olyan tette miatt is, ami valójában szándéktalan baleset volt. A színdarab végén egy újabb Gyilkos jelenik meg a ravatalozóban, aki azt sejteti, hogy ugyanazt a bűnbak-szerepet játssza el ő is – a darab nyitott szerkezettel, a ciklikus ismétlődés bemutatásával⁵⁸ modellezi a bűn és a bűnbak szerep kapcsolatának örökös visszatérését a történelemben.

A Heródes által megformált típus, a „távol-manipulátor” a saját kezével szintén nem öl meg senkit, azonban más rávesz vagy rákényszerít arra, hogy kést fogjon, mérget keverjen vagy meghúzza a fegyver ravaszát. A távol-manipuláló kitolja tudatából az elkövetett gyilkosságot, majd „oly patyolat-bűntelenül, oly hattyúfehéren áll odébb, mintha nem is ő volna”⁵⁹. A darab során a háttérben újra és újra megérkező vonatok, illetve az összetörlődő teherrelvények ütközése a holokauszt áldozatait szállító marhavagonok szerepére emlékeztetnek, amit a szerző jegyzetei a kollektív bűnösségről is alátámasztanak: „Mármost hogy mi a válasz az ominózus kérdésre – hogy a bűn kinek a fejére hull?! Ne játsszunk bújócskát: nagyüzemi társadalom vagyunk, a mi patrimoniumunk Auschwitz és Katyn – és amilyen tömegével vagyunk kénytelenek a titkos likvidálás eszközéhez folyamodni, nem győznénk a kettős könyvelését e hasznos-kegyes bűnnek és a likvidátorok légióinak: a bűn édes-mindnyájunk fejére hull.”⁶⁰

A második világháború és a fasizmus utáni korszakban keletkezett egzisztencialista és abszurd darabokkal, Jean Paul-Sartre és Albert Camus moralista írásaival rokonítja *A ravatal* című jelenetet egyebek közt az egzisztencializmus által részletesen tárgyalt szorongás fogalma, amely arra vezeti vissza a minden emberre jellemző szorongást, hogy nemcsak önmagát alakítja, hanem felelős másokért is, és ez elől az érzés elől nem menekülhet, legfeljebb hazug-

⁵⁶ Határ 2002. 366–369.

⁵⁷ Szörényi László és Szabó Zoltán: *Kis magyar retorika*. Budapest, Helikon Kiadó, 1997. 62.

⁵⁸ Platz-Waury, Elke: *Drama und Theater*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1980. 115.

⁵⁹ Határ 2002. 380.

⁶⁰ Uo.

ságaival leplezheti el önmaga elől.⁶¹ Ez a tartalom az abszurd és a commedia dell'arte formai eljárásaival kapcsolódik egybe, felhasználva a látszólag összefüggéstelen, véletlenszerű elemeket, a bohóctréfát, az éneklést, s mindezek a kiszámíthatatlan és irracionális mozzanatok szerepét hangsúlyozzák, így a Határ Győző abszurd színpadán fellépő húsvér emberek is a nonszensznek tűnő komikus s egyúttal tragikus emberi állapotokat mutatják meg.⁶²

A *ravatal* Határ Győző nagyobb terjedelmű (a *Szalamandrák*, a *Libegő*, a *Bunkócska*, a *Mamu a hamumondó* című) drámáihoz hasonlóan a történelmi tapasztalatokat negatív utópia formájába önti, az *Asszonyok gyöngye* című egyfelvonásos pedig egy „napkeleti parabola”, amely szintén az ötvenes évek Magyarországon fogant, a hatvanas években nyerte el végső formáját⁶³, s erkölcsi tanulságához a Rákosi-korszak politikusainak hatalomhoz való viszonyai, kegyetlenségük szűkhomlokú, kapzsi és kicsinyes viselkedésémái szolgáltak mintaként. A darab hangjáték-változatát közvetítette a BBC, a Magyar Rádióban pedig csak a '90-es évek végén kerülhetett sor a bemutatójára.

A magyar drámairodalomban a parabola műfaja a hetvenes-nyolcvanas években számított divatjelenségnek – vagyis két évtizeddel az *Asszonyok gyöngye* megírása után –, és ezek a történelmi példázatok a hatalom, az erkölcs és az egyén viszonyáról felhasználták a groteszk és a realizmus eszköztárát is.⁶⁴ Ez érvényes az *Asszonyok gyöngye* történelmi parabolájára is felszíni és rejtett jelentéssíkjai kettős olvasatában⁶⁵: az Ezeregyéjszaka meséire emlékeztető egzotikus helyszín, Babilónia, a meghatározhatatlanul ősi idő és a szereplők különleges, babilóniai nevei gyanútlanul teszik a befogadót, aki végül a mindenkori diktatúra allegorikus ábrázolásával szembesül.

A főszereplő a templom egerénél is szegényebb legkisebb fiú, a szíjártó Anubaníni, aki feleségével, a szépséges Zenuhabíával egy sárviskóban él. Történetüket részben a darabba narrátorként beiktatott két mesélő ismerteti, s ők reflektálnak a szereplők tetteire, minősítik őket, így a befogadó véleményét is befolyásolják. A szíjártó gyors meggazdagodásának történetében Zenuhabíba a súlyos szegénységük és szenvedéseik miatt sír gyöngyből könnyeket, és mivel Anubaníni a gyöngyök révén egyre gazdagabb lesz, hatalomvágya is nőttön nő, így aligátorkorbáccsal újra és újra ütlegeli a feleségét, hogy könnyeivel még több gyöngyöz jusson. Az időközben királlyá lett szíjártó korbácsával a halálba kergeti feleségét, megöleti a családját, s végül kegyetlenségének híre Babilónia népéhez is kiszivárog. Hatalma megtartását csak tanácsadóitól remélheti, akiket szintén zsarnoki módon megfélemlít (a pénzéheseket és a hatalomvágyókat megvereti, kezüket, fülüket levágatja, szemüket kiszúrátja). Három bizalmasa (a Király Jobb Keze, a Király Füle és a Király Nyelve) tanácsát azonban elfogadja: a jószág megvámoltatása, az alattvalók lelkének kitiportatása és a nép cinkossá tétele után a hazugságot igazságként fogadtatja el, évente egy nap hóhérkodásra kötelez mindenkit, meghirdeti a szabad rablást, haramia érdemrendet adományoz a Kiérdemesült Himpelléreknek, a királyi álarcot viselő poroszlói előtt sok ember barátját beárultatja, s a világtéremtő Baál-

⁶¹ Sartre, Jean-Paul: *Az egzisztencializmus: humanizmus*. In: Köpeczi Béla: *Az egzisztencializmus*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1965. 218–225.

⁶² Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth, Penguin Books, 1987. 327–340.

⁶³ G. Komoróczy i. m. 257, 282.

⁶⁴ Ézsiás i. m. 17–22.

⁶⁵ Pavis, Patrice: *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2005. 322.

szobor helyére a Főördög bálványát, a Gonoszság Csontja nevű lókoponyát helyezteti. Éjjelkor a férfiakkal naponta megkorbácsoltatja feleségüket, míg végül a világisten kisugárzásának köszönhetően a király halott feleségének a szeméből gyöngy gördül le, a gyöngy vízzé válik, és a mesebeli fordulat jószágossá és kegyessé változtatja a királyt.

A *ravatal* című jelenethez hasonlóan ebben a darabban is szerepet játszik az elidegenítés, vagyis az a mód, ahogyan az ábrázolt valóság tartalom új megvilágításba kerül, mivel a szereplőket nemcsak a párbeszédek közvetett közlései, illetve színpadi jelenlétük alapján ismerjük meg, hanem a két objektív mesélő közvetlen reflexióin keresztül is. Az elidegenítést szolgálja az is, hogy a fabula két történetet mesél el: egy konkrétat, valamint annak absztrakt és metaforikus paraboláját.⁶⁶ A mesebeli történet és kellékei (a színpadon lejátszódó csoda, a gonoszt jóvá alakító varázslat és a boldog befejezés) ellentétben állnak az elnyomó hatalom működésének realiztikus ábrázolásával. A lineáris és zárt szerkezetű történet összetetten mutatja be a főszereplő Anubanínin keresztül egy szociális típusnak, a dúsgazdaggá változó szegény ember típusának, és a tízparancsolat minden pontját megszegő zsarnok morális-lélektani típusának az ötvözetét.⁶⁷ Határ Győző sok groteszk darabjához hasonlóan a „rossz” szélsősége itt is a „jó” álarcában fellépve aránytalanul megnő és elhatalmasodik, kozmikus rendbontást okoz a mértékhiányos világban, és szörnyként fojtogatja a többi szereplőt.⁶⁸ A cselekmény a középpontos drámák cselekményszerkezete szerint alakul – a szereplők Anubanínéhoz mint középponthez viszonyulnak – egészen a dráma végén lévő fordulópontig, amikor a vallásos világnézetű kétszintes drámák isteni szintje változtatja csak meg a fennálló uralkodói szemléletet.⁶⁹

A vallásnak más szerepe van a *Gargilianus* című kétrészes drámában. Részben azt bizonyítja, amit Pályi András is megfogalmazott Határ Győző vallásokhoz való viszonyáról: „Határ Győző kívül áll a pszევдовallásos sztárparádén”, és megjegyezte azt is, hogy árulkodóan illedelmes csönd övezte Határ Győző filozófiai és valláskritikai munkáit – egyebek közt azt a nézetét, hogy az életellenes világvallások kudarcot vallottak –, istentelensége és szókimondása miatt pedig kétszer is meghurcolták.⁷⁰

A *Gargilianus* című iskoladráma kétszintes dráma – Határ Győző több drámájához hasonlóan⁷¹ –, amelyben a régmúlt halottjai és a ma élő halandók világa helyezkedik egymással szembe. A 16–18. századi iskoladrámákhoz hasonlóan ez is morális és vallási tárgyú írás, ám nem a 20. századi vallási és morális kérdésekből indul ki, hanem ókori és középkori filozófiai-vallási problémákból, s ezeket avantgárd színházi formákba öntve többféle idősíkként vetül egymásra, a színpadon megelevenedhetnek a drámai tárgyak, vagyis az élettelen szobrok is.⁷² A helyszín a halandók birodalma: a vidámpark melletti Sírok utcájában kelnek újból életre a holtak szobrai, akik közé két ókori római szereplő, valamint egy hermetikus, egy skolasz-

⁶⁶ Ua. 120.

⁶⁷ Platz-Waury, Elke: *Drama und Theater*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1980. 72, 115.

⁶⁸ Margócsy 1994. 274–278.

⁶⁹ Bécsy i. m. 69–77.

⁷⁰ Pályi i. m. 6–7.

⁷¹ Margócsy 1994. 246.

⁷² Jákfalvi Magdolna: *Alak-figura-perszonázs. Színházolvasás 1*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. 32.

tikus, egy gnosztikus és egy agnosztikus hitű zsinati atya is bekerült. A holtak egy karneváli háttérben szólalnak meg újból, ugyanis a hullámvasút sikolyának, a dodzsemnek és a papírtrombitáknak a hangja kíséretében az egyetlen halandó szereplő, a szótlan bohóchuligán lehel beléjük lelket, amikor a holtak automata gipszszobraiba pénzürméket dobál. A holtak beszélgetését hallgató nyegle alakról a szerző a jegyzeteiben leírja, hogy rezonőrként az elvezettség modern életérzését fejezi ki: a készületlenséget a halál feladatával szemben.⁷³

A szerző jegyzeteiből kiderül, hogy a feltámasztott ókori szereplők egyrészt azt példázák, hogy a mindenkori élők pusztán létezésük ténye miatt elfogultan úgy vélik, koruk intellektuális teljesítménye felsőbbrendű a korábban éltekéhez képest. Az egymástól homlokegyenest más meggyőződésű zsinati atyáknak pedig minden korban vannak megfelelőik, akik jöttányit sem engednek vakhitükből, akkor sem, ha nézeteik kiüresedtek és elveszítették értelmüket. Másrészt a monológok töredékes közléseiből kibontakozik az arisztokrata Licinius és a rabszolganő Lalage szerelmének és halálának a története, amely a rabszolgaság intézményére irányítja a figyelmet. A Martialis-epigrammákban felbukkanó Gargilianus ebben a darabban is csak említés szintjén van jelen mint rabszolga-kereskedő. A központi témát a szerző abban jelöli meg jegyzeteiben, hogy a rabszolgák használati tárgyként kezelése és a felszabadított rabszolgák rettegése a szabad létezés szokatlanságától nem korlátozódik az ókori Rómát érintő morális dilemmákra, mivel ezek párhuzamba állíthatók a huszadik századi hadifoglyok és leszármazottaik, illetve az idegen szolgálóként dolgoztatott emberek munkaeszközként való használatával. A zsinati atyák és a rabszolgák közti kapcsolatot pedig azzal a nietschei gondolattal sejteti Határ Győző a jegyzetekben, hogy a rabszolgaságot a kereseténység beépítette a hierarchiájába, így a rendházakat a rabszolgakaszárnyákhoz hasonlítja, mivel úgy véli, az önmagukat felszabadító rabszolgák a kolostorok oltalmába menekültek.⁷⁴

Ezekre az összefüggésekre azonban a színdarabban nem található utalás, mindössze a rabszolgatartó társadalom működése ködlik fel egy szövevényes családi gyilkosságsorozat háttérében Lalage és Licinius monológjaiból. Határ Győző legtöbb darabjában egy szálon fut a cselekmény⁷⁵, itt azonban csak az ókori római szereplők monológjaiból bontakozik ki a cselekmény, a zsinati atyák monológjai között nincs összefüggés. A *Gargilianus* abban azonban osztozik a több felvonásos drámáival, hogy ebben sincsenek csúcspontok, az epikai sajátosság dominál,⁷⁶ az utalások és a bőséges kultúrtörténeti ismeretanyag miatt nehezen követhető. A drámákra jellemző viszonyváltozás, ami a szereplők közti dialógusból alakul ki⁷⁷, nem is történik meg, mivel a megszólaló szobrok csak monológokat mondanak, azonban mint beszélő személyek nem lépnek kapcsolatba egymással, csak a befogadó aktív figyelme keresheti az összefüggést a kihagyás retorikai eszközével élő szövegdarabok között.

Bár Határ Győző drámaíróként már korán kialakította egyéni dramaturgiai sémáit, egy-séges kép- és motívumrendszerét, az itt tárgyalt egyfelvonásos darabok is sejtetik azt a tartalmi és formai sokszínűséget, amit a lírikus és prózaíró szerző a színpadra álmodott írásai-

⁷³ Határ 2002. 345.

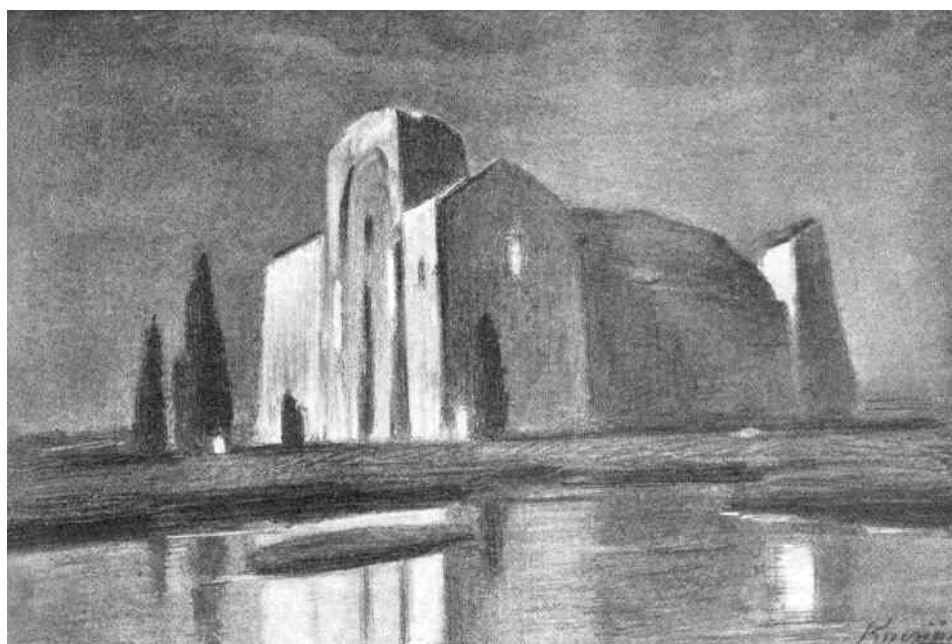
⁷⁴ Ua. 344–345.

⁷⁵ Margócsy 1994. 244.

⁷⁶ Uo. 244, 250.

⁷⁷ Bécsy i. m. 26.

ban is megvalósított. A sajátos nyelv- és szokatlan nézőpontú világteremtés mellett rövid színpadi darabjaiban és hangjátékaiban is hangsúlyos a nyitott és szabad szellemű moralista szemlélete, aki mindenekelőtt az angol és a francia kultúra bölcséleti gyökérszövegéből növesztette ki burjánzó gondolatrendszerét, és e dús lombú fának a gyümölcseit mindvégig magyar nyelvű olvasóinak kínálta.



KACZIÁNY ÖDÖN: A TENGERPARTI VÁR