
periszkóp

VARGA ZOLTÁN

(Határ Győző drámáiról — vitatkozó elismeréssel.) Határ Győző, a drámaíró nálunk sem egészen ismeretlen, legalábbis azóta, hogy *Pásztoróra* című egyfelvonásosa a *Híd* 1975. évi 1. számában megjelent. Ez a részben játékos, részben filozofikus vagy inkább csak a filozofikusság érzetét keltő darab azonban nemcsak hogy nem szerepel (még?) az Angliában élő költő, próza- és drámaíró nem kevesebb, mint tizenkét alkotást tartalmazó gyűjteményében, a *Sírónevetőben*, hanem valójában nem is reprezentálja igazán azt a tekintélyes drámaírói munkásságot, amit e két, külsejét tekintve is impozáns kötet magában foglal. Amint arra címe is utal, sírás helyett megnevetette az olvasót (nézőkről, tudomásom szerint, nem beszélhetünk), de persze olyképpen, ahogyan azt a szélesebb értelemben vett abszurd drámák általában tenni szokták: jobbra úgy nevetette, hogy a nevetőt egyben ki is rázza a hideg.

Vagy talán mégsem „egyben”, inkább „mikor hogy”, mivel elvéte találkozhatunk azért benne nevetetés nélküli komolysággal is, gyakrabban pedig komolyság nélküli nevetető játékosággal, a darabok nagy részét azonban mindenképpen a sírás helyetti nevetés jellemzi inkább. Legtöbbször a látszólag kegyetlen nevetés, amely mögött azonban világ-és emberféltő aggodalom lapul. Olyanféle kiáltásnak hatnak ezek a darabok, hogy: „Mi lesz velünk? Mi lesz a világgal? Mi lesz az emberiséggel?”

Legtöbb darabjának jellemzője ez az olykor talán mesterségesen is felduzzasztott szorongásos aggodalom, akkor is, ha a gyűjtemény első, *Játékos könyvnek* nevezett kötetének elején még majdnem öncélú formában találjuk meg azt a gyakran sziporkázó nyelvi leleményességben megnyilvánuló játékoságot, amihez csupán később társul komolyabb mondanivaló. Legalábbis ami az első két darabot, a zsarnokságot még inkább csak bohóckodó kópésággal megcsipkedő, témáját az Ezeregyéjszaka anyagából merítő és éppen ezért a játékoságot különösképpen is lehetővé tevő *Majomház* című bábjátékot és *Az aranypalást* című

„napkeleti játékot” illeti, ezekben a kicsit Weöres Sándor-i játékosság még inkább csak önmagáért létezik csupán. Az utána következő, sok tekintetben még mindig meseszerű, de inkább „fantasztikus abszurdnak” minősíthető *Néberköztársaságban* azonban már a gondolati mondani-való is fellelhető. Egyébként, hogy miért e furcsa műfaji meghatározás, arról talán csak annyit, hogy a „fantasztikus” jelzőt mintegy az „abszurd” fokozásának szánom (ha ugyan ezt a fogalmat fokozni lehet), méghozzá azért, mert úgy érzem, Határ darabjainak nem csupán végletesen bizarr helyzetei készítenek erre, hanem az is, hogy számos darabjában a tudományos-fantasztikus irodalom bizonyos elemei keverednek a „klasszikus” abszurdok, illetve a dürrenmatti „világszínház” jellemzőivel. E sajátos keveréssel különben először ebben a darabban találkozhatunk. Az ugyanis, hogy a darab uralkodó hercege hűtlenséggel vádolt és a nép által kivégzettnek hitt feleségét egy órási íróasztalban rejteti, ahonnan az időnként fejét kidugva folytat párbeszédet férjével, még inkább csak egyike az abszurd drámák képtelen-jelképes helyzeteknek, ám a nem létező kontinensről, Asztrabáziából megtért világjáró Edmond által ajándékba hozott szerelemgép a négy fantomszerű műhölgygel már inkább sci-fi elemnek tetszik. Hasonlóképpen „fantasztikus” azonban a középkori alkímiát eszünkbe juttató fiatalítószerepeltetése is — egyszóval nem csupán a különböző elemek keveredése miatt van okunk fantasztikust emlegetni, hanem legalább ennyire indokoltnak látszik az abszurd „fokozása” is. Ami viszont a meglehetősen bonyolult meséjű és egyik bizarr fordulatból a másikba szédítő darab mondani-valóját illeti, legjobb lesz talán a szerző jegyzeteinek azt az észrevételét idézni, miszerint „Minden darabba világnézetet beleolvasni rossz szokás és jobbra azoknak a kamasz-vásottsága, akiknél a ‚világnézetesdi’ bejárt pályái minden idegrezdülést erre terelnek. A *néberköztársaság* mindössze mulattatni kíván; s ha valakiben mégis másmilyen gondolatsorokat is elindít a lappangó matriarchátus előtéréről, komikusan primitív és kannibál vadságú amerikai erupcióiról és a betört férfi-psziché lassú átkristályosodásáról a rabszolgai alázat ábráiba — nos: annak lelke rajta.”

Nos hát jó: „Jelkem rajta”. Nem csupán azért, mert meglehet, van is bennem némi „kamasz-vásottság” — ámbár irodalmi alkotásokban kaptafa-világnézetek helyett, *világlátást* keresnek inkább —, hanem mert ha jegyzeteiben a szerző nem hívja fel figyelmemet arra, ami szerinte nincs meg a darabban, talán eszembe se jutna felfigyelni holmi efféle tendenciára, viszont e külön figyelmeztetés után mindenképpen szembe-tűnőnek érzem, hogy Határ még a nemek viszonyában is lehetetlennek tartja az egyenlőséget és bármennyire „komikusan primitív vadságú amerikai erupciókról” beszél is (amelyek egyébként a nemek közötti tényleges egyenjogúság hiányából fakadnak), „a férfihegemónia életérzésének baljós, diszsonáns felhangokkal áttört paródiáját” emlegetve darabja kapcsán, valahogy az derül ki itt, hogy ezt illetőleg is olyan nézet rabja, mint Spengler a „fajok” illetve a „kultúrák” egymáshoz való viszonyát illetőleg: ti. hogy az emancipációs törekvések nem állnak meg a kiegyenlítődség szintjén, hanem átcsapnak rajta, szükségszerűen a másik, a korábban elnyomott fél uralmához vezetnek el. Na de hogy a félreértést elkerüljük, jegyezzük meg talán, hogy a *Néberköztársaságban* szó sincs nőemancipációs mozgalmakról vagy ehhez hasonlókról, hanem

inkább arra történik utalás, hogy a nemiség, illetve a női vonzóerő gátalan eluralkodása a férfin „matriarchátushoz” vezet, ám ez így is elgondolkasztató. Nem mintha itt az érdekelne bennünket, hogy „káros” lenne-e egy bármilyen okból fakadó „nőuralom” s kinek vagy hogy jó volt-e eddig (pedig még mindig nemcsak „volt”) férfiuralom, hanem mert úgy tetszik, e „szexuálspenglerizmus” mögül is előtűnik az a sajátos „ciklikus” történelemszemlélet, amely Határ fentebb említett aggodalmának egyik legfőbb forrása és amelynek megnyilvánulásaival a későbbi darabok során kifejezettebb formában is találkozunk. Nagyjából ugyanez a helyzet a szexforradalommal is, amelynek riasztóan kozmikus-sá növelése szintén feltalálható a továbbiak során. És bár Határ maga is gyakran él a „meztelen színház” eszközeivel, és ennek megfelelően szabadszájú is, szemléletében kétségtelenül ott érezzük a „talpkövet” jelentő „tisztá erkölcs” bizonyos számonkérését, amolyan „Róma megdőlt és rabigába görbed”-féle figyelmeztetést.

A soron következő darabban, *A libegőben* viszont Határ későbbi, tetőzést jelentő drámáinak egy másik, többször is visszatérő témája bukkan föl. A nemzedékek közötti különbség, illetve ellentét, az hogy „ma olyan messzire esik az alma a fájától, hogy többé az almafa sem azt a világot, ahová almái gurulnak, sem almáit látni, felfogni nem tudja”. Ezt a mondanivalót azonban inkább csak a darab végén érezzük igazán, akkor, amikor az „élet útját” jelképező végtelen lépcsősorokat mászó furcsa komédiás házaspár, Rókus és Rozálka végre a csúcsra ér, és a „neobarbár szuper-jövőbe” érkezik, ebben a beatzenés-hyppis-kábítószerescsoportszexes világban találva rá gyermekükre Sára-Borbálára, akinek esküvőjére még annak megszületése, sőt megfogamzása előtt indultak el. Ez a múltat, jelent és jövőt egybemosó megoldás egyébként rendkívül beszédes szimbolikát is magában rejt, mégis mindaz, ami e két, chaplini esetlenséggel csetlő-botló figurával a lépcsómászás során történik, nem kizárólag ennek a nemzedék-kérdésnek szolgálatában áll. Mert a második felvonásban szereplő „Haldoklandók háza” nevet viselő aggok ott-hona ugyan szorosan ehhez kapcsolódik, megint csak előlegezett motívumként, mivel teljes iszonyatosságában ugyan ez végül is a gyűjtemény utolsó darabjában, a *Hamu a Mamumondóban* bontakozik ki, magával a címet is kölcsönző s a lépcsősor fölött drótkötélpályán elhúzó libegővel azonban már nehezebben tudunk mit kezdeni. Abban ugyanis, hogy szinte menetrendszerűen lezuhan, ismét csak az időnkénti „világkatasztrófák” elkerülhetetlenségét valló ciklus történelemszemlélet jelképét látjuk, az viszont, hogy Rókus és Rozálka nem ül vagy nem ülhet a libegőre, mintha arra utalna, hogy a katasztrófák voltaképpen a „fentiek”, a technika vívmányai fölött rendelkezők, tehát az uralkodó osztályok számára végzetesek, míg a lentieket, a gyalogosokat, a történelem alá szorult népet, nem érintik ennyire közvetlenül. Legalábbis így tűnik ez mindaddig, amíg ki nem derül, hogy Rókus magával hurcolt koldusbotjainak belsejében rejtegette aranyait, melyeknek létezéséről még a férjét egyre élehetlenséggel vádoló Rozálka sem tudott, a libegőre tehát Rókus jegyet is válthatott volna, ha vállalni merete volna a lezuhanás kockázatát. Ez ugyanis módosítja a képet, mivel ekkor már úgy érezzük, az aranyak nem csupán az anyagi lehetőségeket jelentik, hanem általában is az emberi lehetőségeket, mindazt, amivel a kisember akkor sem mer élni, ha birtokában van. Van ebben tehát valami a „lassan járj, to-

vább érsz"-ből is, olyanféle üzenetet sugallva, hogy az élehetlenség, a kockázatni nem merés, valójában túlélést biztosító, fenntartó erő. Ezt viszont némiképpen az a momentum semlegesíti, hogy a lépcsősort megmászó házaspár így is egy „modern pokolba” érkezik, úgyhogy ezen a sötét képen még az sem sokat módosít, hogy Rókustól és Rozáltkától paradox módon végül is akkor veszünk búcsút, amikor újra csak Sára-Borbála megszületésében reménykedik —, úgy, mintha a végtelen lépcsősorok megmászása valójában ezután következne csak. Mindezek mellett számos egyéb részletet is találhatunk a darabban, csupa olyasmit, amit külön-külön mindig jelképez valamit, többnyire korunk riasztó tüneteit juttatva eszünkbe, anélkül azonban, hogy egységes rendszerré, demonstráló modellé állna össze a szemünk előtt. Így lesz végül is ez a darab, minden önmagába visszatérő alapképlete ellenére inkább csak groteszk kalandok sorává, olyan filozofikus „pikareszk-drámává”, amely főleg azért érdekes számunkra, mivel a későbbi drámák szinte valamennyi részletesebben kidolgozott témája csírájában már itt megmutatkozik. Mindemellett pedig van azért valami utánozhatatlanul lenyűgöző ebben a két botladozó figurában éppúgy, mint a darab egészének hangsúlyában. Annak ellenére, hogy a kelleténél kissé talán terjengősebb is, ami nem is csupán A libegő esetében kifogásolható. Határ drámáinak legtöbbszörében ugyanis egy igen sajátos terjengősséget találunk, aminek semmi köze a szószaporításhoz, mivel a dialógusokra többnyire a rendkívüli tömörség, gyakran pedig a sziporkázó frappánság jellemző, többnyire tömondatokból állnak, hosszabb mondókákat pedig csak kivételesen találhatunk, az egyes jelenetek azonban éppen a lehetőségek maximális kiaknázására irányuló szándék miatt keltik a terjengősség érzetét. Ezt a benyomást fokozza még sokszor a fordulatok egymásra halmozása, a cselekmény túlbonyolítása is.

Az ezután következő három darabban azonban egyelőre nem A libegőben kezdődő „fővonulat” folytatódik tovább.

Közülük az *Elefántcsorda* című egyfelvonásos számomra meglehetősen céljatevésztettnek hat. Leginkább azért, mert az alapját képező végletes helyzet nem lehet igazán az, aminek a szerző szánta, nem fejezheti ki azt a gondolatot, miszerint „a tragikum akkor a legmegrendítőbb, amikor már azzal sem törődik, hogy groteszk”. (H. Gy. jegyzetei.) Ugyanis a nekrofilának az a látzata, amelybe a darabbeli vizsgálati fogoly kerül, a szerző minden igyekezete ellenére, mégis inkább émelet okozóan aberrálnak tűnik és nem tragikusnak, úgyhogy voltaképpen nem is kell a darabban szereplő fafejű nyomozó őrnagyhoz hasonlóan érzéketlennek lennünk ahhoz, hogy képtelenek legyünk arra a minimális ráérzésre is, ami a tragédiához elengedhetetlenül szükséges katarzist kiválthatná belőlünk. Hiába, függetlenül attól, hogy a kérdéses helyzet lehetséges-e vagy lehetetlen, úgy tetszik, léteznek leírhatatlan helyzetek, amelyek művészi feldolgozásra azért alkalmatlanok, mert róluk szólva a műélvezőből lehetetlen kiváltani a kívánt reakciót, vagyis tragédiaként csupán a szenvedő alany képes átélni őket. Ha tehát mégis megpróbálkozunk ábrázolásukkal, az olvasókat-nézőket nem „szíven”, hanem „gyomron” találjuk csupán. Ezért nem sikerül ennek a drámakísérletnek „azt a páratlan életremekműnek beillő nagy szerelmet” érzékeltetnie, „amely levelezőlapon giccs — valóságos jelenlétével lenyűgöző”. Határ nem egy darabjában találunk borotvaélen táncoló helyzeteket, s szerzőnk ragyogó

táncos is, itt azonban — úgy tűnik, elkerülhetetlenül — mégiscsak leszédül a borotvaélről.

Más okból állunk kissé értetlenül a *Gargilianusszal* szemben. Annak ellenére, hogy ennek az „iskoladrámának” kerethelyzete, az ókori sírok-ból kilépő római patríciusok, rabszolgák és filozófusok beszélgetése a semmit nem értő néma szereplő, a *Huligán* jelenlétében, rendkívül izgalmasnak és ígéretesnek tekinthető. Ennek során ugyanis a szerző a hanyatló Rómát és a kereszténység kezdetét idézi meg, mindenekelőtt a történelem vulgarizálásával szállva perbe, elsősorban azt a kérdést vetve föl, hogy „Hogy is nem láthatta meg tüstént minden vallásalapító, hogy mihelyt egy évezredekre visszatekintő hitet kétségbe von, egyúttal minden hit hitelét kétségbe vonja, s hogy ezzel minden vallás a priori lehetetlenül?!” Egyúttal olyan gondolatokat is boncolgatva, mint az, hogy „Ugyanígy annak, aki a görögségnek szemére hányja, hogy Periklész Athénjének ‚gazdasági csodája’ rabszolgaságon alapult, csak azt mondhatom: találkozta-e már, barátom, harmadfélezer esztendő utáni unokáddal s tudsz-e valamit is felhozni védelmedre, mikor a vádat sem ismered — hogy mi az, amit késő utódod mai intézményeidben oly gyalázatosnak tekint, hogy embertelenséged semmivel sem menthető?!” Érdekes és nem is egészen jogosulatlan gondolat ez kétségtelenül. Akkor is, ha ellene feltétlenül felhozható, hogy a rabszolgaság intézményét nem csupán Róma sztoikus császára, Marcus Aurelius tekintette embertelennek (persze jellemző, hogy maga sem tehetett ellene mást, mint hogy rendeletekkel kísérelt meg könnyíteni a rabszolgák helyzetén), hanem már az ókori Egyiptom *Halotti könyve* is az elhalálozott érdemei között sorolta föl a rabszolgákkal való emberséges bánásmódot, ami végül is arra vall, hogy az ókor rabszolgatartó társadalmában is éltek olyanok, akik tudatában voltak a rabszolgaság intézménye embertelenségének, bármennyire is nem tudták elképzelni az életet rabszolgák nélkül, s ugyanígy közöttünk is vannak, akiket távoli utódjuk se illethetne szemrehányással. De persze nem is arról van szó, hogy a szerzőt a rabszolgaság intézményének védelmével vádolhatjuk, már csak azért sem, mert *Lalage*, a rabszolgalány és *Licinius*, a patríciusfiú szerelmének tragikus történetében éppen elég szörnyűséggel találkozhatunk. Ezenkívül pedig alighanem mégis igaza van a szerzőnek, amikor arra a megállapításra jut, hogy „Minden kor szinte ellenállhatatlan lelki kényszerrel s beláthatatlan vulgárpolitikai cinizmussal vetíti bele a maga szemléletét az ókor világlátásába.” Vagyis hát kifogásaink nem is annyira „történelmi” s még kevésbé etikai természetűek, hanem abból erednek, hogy jobbra csak a darabhoz fűzött, egyébként roppant érdekes és külön esszének is beillő jegyzetekben találtuk meg mindazt, aminek a darabban kellene. Azazhogy valamennyire a darabban is benne van, de rendkívül homályosan és rejtjelezetten. A csupán egyik szálát jelentő „rabszolgatörténet” esetében például a többszörös zárójelek miatt a szöveg nyelvileg is annyira elnehezített és ezért színpadon szinte elmondhatatlan, hogy már ezért se könnyű követni a szereplők által csupán elmesélt történetet, azt, ami eljátszva inkább dráma lehetett volna; amit pedig a négy, sírjából kikelt filozófus hitről és vallásról mond, az szinte kibogozhatatlan: mindössze az derül ki belőle, hogy a *Hermetikus* a klasszikus pogány vallást védelmezi, a *Gnosztikus* feltétlen és rajongó híve a kereszténységnek, a *Skolasztikus* szintén az, de nem a gondolkodás nélküli hitre

épít, hanem rendszerbe szedné és dogmákba merítve „tudományosan” kívánná igazolni a vallás tanításait, míg az Agnosztikus mindenben kételkedik, s ezért filozófiájával inkább ő képviseli itt a modern embert, s nem a Huligán, aki a kísértetfigurák közt mindössze riadózik, de szavukból semmit sem ért. Persze a szöveg hermetikusságának van bizonyos funkciója is, mivel így mintegy azt sugallja, hogy a történelmi régmúlt a mi számunkra, elsősorban gondolkodásmódunk, fogalomrendszerünk megváltozottsága következtében, egy bizonyos határon túl feltétlenül érthetetlen marad. Ettől függetlenül azonban, mégiscsak világosabb szövegre lett volna szükség ahhoz, hogy ez a kicsit omladozó romok illúzióját keltő darab akár olvasmányként is élvezhető legyen.

Annál inkább korunk elevenjébe vág *A ravatal*. Nemcsak azért, mert ez az egyfelvonásos áll formailag is a legközelebb a „klasszikus” abszurdhoz, hanem mert ennek megfelelő témát is választ. A „közvetett gyilkosság” kérdését, voltaképpen azt az André Cayette egykor sikeres filmjének címében rejlő gondolatot demonstrálva, hogy „mindannyian gyilkosok vagyunk”. Mindjárt a darab kezdetekor különös alvilági légkörbe kerülünk. Temetkezési vállalat ravatalozóhelyiségében vagyunk, ahol egy kiterített halottat árvereznek, majd mikor az gazdára talál, a vevőt gyilkosság vádjá alá helyezik, és a nyomban meginduló tárgyalás folyamán bűnösnek is mondják ki — nem a felravatalozott halálában ugyan, hanem mert kiderítik róla, hogy egyszer, közvetve, valóban emberhalált okozott. Ebben a tárgyalóteremben tehát minden vádlott ilyen értelemben vett bűnössége kiderül, úgyhogy nincs is rá szükség, hogy ki-ki a maga áldozatát találja meg. Az ítélet viszont első pillanatra meglepően enyhének tűnik: az elítéltnak mindössze „áldozatát” kell utolsó útjára kísérnie és az első rögöt a koporsóra dobnia. A Déry Tibor X.-városára emlékeztető módon lelkesen ünnepeelt gyilkos azonban azért tiltakozik ez ellen az ítélet ellen, mivel voltaképpen a koporsóra dobott göröngy által jelképezett lelkiismeret-furdalás elől menekül. Ezért is kap a lehetőségen, amikor megjelenik a színen „Heródes apostol”, azaz a bibliai Heródes király, aki a szóban forgó ravatalozóban mint hivatásos halottfeltámasztó működik, és akiről megtudjuk, hogy olyképpen sikerült a szentek sorába emelkednie, hogy az égiek szemére vetette, amiért a betlehemi gyermekgyilkosságok előtt csupán Jézus szüleit figyelmeztették, mire a mennybéli ügyintézők jobbnak látták azaz elhallgattatni, hogy megtették a gyilkosok védőszentjének. Amikor azonban a halottfeltámasztási kísérlet sikertelen marad, gyilkosunk kénytelen-kelletlen mégis megindul a koporsó után, ám bírái a sírnál utolsó kívánságára megengedik neki, hogy elszívjon egy cigarettát, s annak csutkájával helyettesítse az első göröngyöt, végül pedig sántítva távozik, ami voltaképpen lelki megnyomorodottságát jelképezi. Ez a darab nemcsak formáját és mondanivalóját tekintve a drámagyűjtemény egyik legegységesebb és legkerekebb darabja, hanem egyben a leginkább színpadképes is. Olyan értelemben is, hogy a kötet számos más drámájával ellentétben, nem állítja sokszor szinte megoldhatatlannak látszó technikai követelmények elé a színrehozókat.

E nehézségeknek egyébként, amint arra a második, *Jupiterlámpák* címet viselő kötet élén álló darab, a *Kötélvilág* kapcsán jegyzeteiben utal, maga a szerző is tudatában van. „Érzékeny titokjátéknak” nevezett drámájának színpadát ugyanis kötelek és kötélhágcsók szövevénye hálózta

be, s ezeken lebegve kellene a színészeknek szerepüket elmondaniuk. Ennél azonban sokkal érdekesebbnek látszik, amit ez a lebegés valójában kifejez. Az, hogy a *Kötélvilág* „valósága” valamennyi alakjával egyetemben, Határ megfogalmazását használva, a „facérság” állapotában, valahol a „valóság felett” lebeg. Mintegy a plátói ideák világában, vagy a nirvánában inkább, abban a világban, amiről a buddhizmus azt tanítja, hogy „azt sem mondhatjuk róla, hogy lét, de azt sem, hogy nemlét”. Ez utóbbi meghatározást pedig főleg azért érezzük különösen találónak, mivel Határ kötélvilága nem a „létet megelőzően létezik”, hanem „két lét között”, a világot megsemmisítő atomkatasztrófa után, de az újabb világ megteremtése előtt. Itt, a léten kívüli űrben tanyáznak a facérrá vált emberiség képviselői, Lajos, a facér király, Uriás, a facér miniszter, Jorub, a facér hóhér, Jeromos, a facér házasságszédelgő, Lilit, a facér hetéra és a többiek, s az ő kötélvilágukat tartja egyensúlyban, közben annak kiterjedését is szüntelenül növelve, némileg az einsteini táguló teret is eszünkbe juttatón, a teremtőnek is felfogható Kötélverő. Facér lelkeink „örök boldogságára” viszont a prófétai szerepet betöltő Gábiel, a Leckeőr vigyáz, akinek kezében éppúgy ott van az Összes Lehetséges Világok modellje, tehát a térbeli létezés lehetősége, mint a Történet Összes Lehetséges könyve, amely az időbeliséget és ezen belül az emberi történelmet is jelképezi. E kettő együtt jelenti az „igazi lét” lehetőségét, de ugyanígy azt a nirvánához és a lélekvándorláshoz kapcsolódó buddhista tanítást is, amit Schopenhauer is a magáénak vallott, ti. hogy „minden lét szenvedés”. Csakhogy a kötélvilág figurái is szenvednek, éppen az „örök boldogság” következtében boldogtalanok, magyarán unatkoznak, létezni akarnak, „történni kíváncsoznak”. Különösen Jédutunnak, a költőnek megjelenése után, aki itt nem a léte, hanem a „létszomjat” (megint egy buddhista fogalom, pedig lehet, hogy a szerző nem is gondolt a buddhizmusra egyáltalán) tudatosítja. Úgyhogy hiába való a Leckeőr minden igyekezete, hasztalanul próbálja meg neveltjeit az újabb létezésről visszatartani: kitör a lázadás, a kötélvilág összeomlik, az Összes Lehetséges Világok modellje a Történet Összes Lehetséges könyvével együtt újra a „létebe zuhan”, kezdetét veszi az újabb szenvedő létezés. Úgy is mondhatnánk, elkezdődik az „ember tragédiája”. Erre utal egyébként a zárójelbe tett alcím is: „Prolegoménák minden, majdan történettudományul szolgáló metatragédiához”. Ezért is fogadhatjuk fel a *Kötélvilág*ot úgy is, mint Madách Tragédiájának valami teremtés előtt lejátszódó előjátékát. Ám ha ennek tekintjük, akkor úgy tetszik, ez még a madáchi ráadás-optimizmust, a „bízva bízált” is hatástalanítja, értelmetlenné teszi. Hiszen ha Határ előre „tudja” a dolgok végét, a kikerülhetetlen atomesődöt és nyomában mi is tudni véljük, úgy semmi értelme már a bízva bízásnak. A világ így valóban a „lét keserű levében” forog, hiába az újraterejtődés, mindenképpen arra kell gondolnunk, hogy „létről létre” ugyanaz ismétlődik meg. Ámbár a dráma zárómondatában valamit mégis fellelhetünk a sziszüphoszi daccal nekifevülő újakezdésből: „A kötélvilág volt, atyámfiai az űrben. A kötélvilág, amely leszakadt velünk, s nincs már, aki összebogozza. S nekik meg — ó keserű mérge utolsó serlegünknek! — nincs más föld, csak a föld.” Ezután következik a világitó felirat: „Incipit tragoedia” — mégiscsak egy újabb lehetőségként. De persze fölösleges Határ drámájába mindenáron több milligrammnyi optimizmust belemagyarázni, mint

amennyi benne van. Nem csupán azért, mert se az optimizmus, se a pesszimizmus nem esztétikai kategória, na meg azért is, mert senki se lesz öngyilkos, de még a társadalomjavító tevékenységtől se fog tartózkodni, csak azért, mert elolvas egy (tíz, száz) vegytisztán pesszimista irodalmi alkotást. Hanem mert a *Kötélvilág* minden transzcendens és metafizikus mivolta ellenére is nagy mű, „ontológiai dráma”, ha úgy tesszük, a létezés tragédiája. Megint csak játékos eszközökkel felépítve, mindenekelőtt a nyelvi súlytalanság által nyerve súlyt, és eredményezve egy olyan esztétikai fenomént, aminek létrehozása már önmagában is bravúros teljesítményt jelent.

Ugyancsak kiválónak mondható *A patkánykirály* című kétszereplős és kétrészes kamaradráma is. Akkor is, ha mondanivalója, mint hamarosan látni fogjuk, már inkább bizonyos vitatkozó berzenkedésre készlet. Ehhez a darabhoz, a mellékelt jegyzetek szerint, az alapötletet egy újsághír szolgáltatta, amelyet mi is olvashattunk annak idején. A hír szerint a normandiai partraszállás napjaiban egy fiatal angol katona elszökött harcoló kötelékétől, majd egy francia parasztasszony pincéjében menedéket találva tíz évet töltött itt, anélkül élve együtt rejtegetőjével, hogy létezéséről bárki is tudott volna. E két ember, Fred és Françoise drámáját írta meg Határ Győző, hajlamának megfelelően nem a reális valóságot kísérelve meg ábrázolni (ami a szélsőséges helyzet folytán különben se látszik lehetségesnek), hanem a végletekig fokozva a szituáció képtelenségét, és emberöltönyivé növelve a pincebeli „patkánykirályság” idejét. Egészen az atomvilágháború kitöréséig, amikorra is nagy késéssel végre beérik Fred „férfiassága”, vagyis az egykori katonaszőkevény, most mindenáron részt kíván venni a harcban, sőt még valami világmegmentő vezéri szerepről is ábrándozik. Amikor azonban ki akar törni rejtekhelyéről, Françoise beleereszt egy sorozatot a fiú második világháborús géppisztolyából. És hát a bökkenőt tulajdonképpen ez jelenti itt. Az, hogy, amint a darab beállításából kiderül, és amint azt a szerző jegyzetei is megerősítik, Határ *tragikusnak* állítja be ezt a végkifejletet. Elmondva róla, hogy „Fred totális tragikuma éppen az, hogy az atomhalál üzötten-hajtottan kavargó hordáiban sem vegyülhet el; még „élethaladéuk” keserű seprőjét se kóstolhatja ki: jóval előbb, az előző háború ócska, konvencionális módján leteríti Françoise golyója. Számára a katalizma a pincéből, a sorvadásból való menekülést jelentette volna ugyan, de ott kell maradnia — a padlóján kell megdögölnie annak a pincének, amelynek patkánykirálya volt”. Ezzel a beállításával kapcsolatban ugyanis akár azt is fölvetjük, mennyiben lehet tömegtragédia (világkatasztrófa!) közepette egyéni tragédiáról beszélni egyáltalán. De ennél is lényegesebb, hogy a tragikumban mindig kell valami imponálónak lenni, valaminek (még a negatív tragikus hősökhöz kapcsolódva is), amivel azonosulni tudunk. Fred kitörési kísérletét azonban ugyanúgy nehéz „elkéssett hősiességnek” tekinteni, ahogyan korábbi, harcból való kiszállását sem érezzük feltétlenül megvetendőnek. Főleg azért, mert Határ már ezt a háborút is elszakítja valóságos színterétől és értelmétől, s elvont síkra emelve a „normannok” és a „franglunok” háborújának kereszteli el, és így természetesen arról se ejt szót, hogy ez a háború a totális embertelenség, a fasizmus ellen folyik. Még kevesebbet tudunk meg az atomháborúról, arról, hogy miért tört ki, kik a résztvevői, kik a támadók és védekezők, illetve hogy Fred milyen ügy érdeké-

ben kíván harcolni, sőt vezérkedni is. Határ tehát elvontan a háború fogalmáról beszél, s ez rendben is lenne. Csakhogy — úgy tetszik — ehhez az elvont síkhoz kapcsolódva, a gyávaság és a hősiesség kérdését is másképp kellene értékelnie. Legalábbis ami engem illet, a hősiességet és harciasságot csak akkor tudom igazán méltányolni, ha azonosulni tudok az üggyel is, amelynek érdekében léteznek, „érdek nélkül” azonban nem tetszik, nemigen vagyok képes holmi „esztétikai értéknek” elismerni, sőt azt az értékrendet, amely az így értelmezett férfiasságot, különösen a fizikai értelemben vett harciasságot mindenek fölé helyezi, nagyon is hajlamos vagyok ásatagnak, kimondottan primitívnek tekinteni. Nos igen, ezért vált ki belőlem bizonyos ellenkezést a „katonai erényeknek” az az apoteózis, amit a számos groteszk és karikírozó elem ellenére ez a darab mégiscsak kifejezésre juttat. Akárhogy nézem is, az ilyen elvontan kezelt hősiesség magatartás kegyetlenül lemeztelenítő komédiájának örülnék inkább. Valami ugyan mintha ebből is megmutatkozna itt, ám ez túl kevés ahhoz, hogy a darab színpadon sokat módosíthatna. Mindez persze inkább csak perlekedés a különben kitűnően megírt darab mondanivalójával, de tisztán esztétikai minősítésnek aligha tekinthető — csakhogy hiába, semmilyen esztétikai minősítés sem függetleníthető teljesen a szubjektív tetszés, illetve az egyetértés vagy egyet nem értés szempontjaitól.

A *Hernyóprém* című háromfelvonásos „színpadi allegóriáival” szembeni észrevételeim viszont, legalábbis remélem, „elméletibbek”. Mielőtt azonban kitérnék rájuk, talán közbevetem, hogy a furcsa cím valami képzeletbeli, különlegesen drága szörmét jelent, amiből a színteret képező világbirodalomban királyi palástot varrnak, vagyis a „hermelinprém” kifecamításáról is szó van itt, s egyúttal a hatalom és fényűzés szimbólumáról. Ami viszont a már jelzett észrevételeket illeti, ezeket akár egy Victor Hugo *Nyomorultak*jából vett idézet segítségével is kifejezhetjük: „A haladás durvaságai forradalomnak nevezik magukat. Ha befejeződtek, az ember azt látja, hogy az emberi nemmel durván bántak, de előrehaladt.” Ez a megfogalmazás ugyan nem a permanens forradalom koncepciójából fakadt, de hát végül is nem kell okvetlenül marxistának lennünk ahhoz, hogy úgy véljük, talán mégiscsak más, ha erőszakra és terrorra egy új és emberibb világ érdekében kerül sor, mint ha ugyanezeknek az eszközöknek a célja a régi, a túlhaladott konzerválása vagy restaurálása — akkor is, ha maguknak az áldozatoknak édes mindegy lehet, vajon a haladás vagy a reakció érdekében véreznék-e el. Más szóval azt az egyenlőségi jelet, amit Határ Győző „forradalom és restauráció” közé tesz, egyenértékű történelmi hajtőerőnek nyilvánítva mindkettőt, voltaképpen már az is cáfolni látszik, ha csupán felületes pillantást vetünk a történelemre. Elvégre a történelem folyamán a restauráció mindig inkább csak látszólag sikerült, míg a forradalom, bármilyen rövid ideig volt is uralmon, rendszerint végérvényesen elsöpört sok olyan dolgot, aminek visszaállítására maguk a restaurátorok se mertek gondolni már, valamilyen előrevivő funkciója még a bukott forradalomnak is volt. Ilyenformán tehát a darab alcímében, a „Megint előlről”-ben is kifejezésre jutott gondolat mindenképpen bizonyos eltörzítését jelenti a történelemnek.

Más kérdés viszont, hogy nem csupán a *Hernyóprém* alapvető beállítása, hanem a történelmi komédia torzképjellege is megköveteli ezt a

torzítást, és hát amennyiben a művészetet s ezen belül az irodalmat úgy tekintjük, mint az ember vallomását önmagáról, illetve mint az ember önismeretének megnyilvánulását, akkor ehhez az a lehetőség is hozzátartozik, hogy az ember úgy szemlélje tulajdon történelmét, mintha komédia nézője lenne.

A *Hernyóprém* ugyanis nagyszerű „történelmietlen történelmi komédia”, amely fölényes rálátását tekintve Dürrenmatt *Nagy Romulusához* is hozzámérhető. Színtere, XXV. Lajos király és Toinette királyné világbirodalma, valójában magát a történelem színpadát jelenti, amelynek királya maga sem igazán uralkodó, hanem annak mindössze egyik szereplője, dróton rángatott bábja csupán. Akárcsak Viperáciusz Venceszláv, az „udvari forradalmár”, aki váratlanul megjelenik a palotában, és az „antiszeptikusan udvarias” protokoll szabályainak megfelelően átveszi a hatalmat, ám nem csupán trónjától fosztja meg Lajost, hanem annak rendje és módja szerint le is nyakaztatja, méghozzá pompás „érzéstelelítősi” komédia kíséretében, ami abból áll, hogy a guillotine-ra fektetett uralkodóval közlik, kegyelemben részesült, sőt trónját is visszakapja, úgyhogy amikor a penge váratlanul lezuhan rá, „boldogan hal meg”. Ami viszont ezután jön, azt már előre sejtjük: a forradalom imádott és mindenható „főtintárnokává” lett Viperáciusz Venceszláv uralma következik. És bár ez nem meglepő (csupán törvényszerű), annál inkább telitalálatnak érezzük az erről szóló felvonás részleteit. Például azt, hogy a birodalom népét Viperáciusz saját tenyésztésű rózsáival igyekszik boldogítani, és persze jaj annak, aki nála szebb rózsákat merészel tenyészteni, vagy azt, hogy a főtintárnok vérével teleszívott orvosi piócákat szerteküldik az ország tartományába, így hirdetve, hogy Viperáciusz vérért adja népének és a forradalomnak; ilyennek számít továbbá az a képtelenségig fokozott puritanizmus is, amelyet maga Viperáciusz is a végtelékig komolyan vesz, annyira, hogy belebetegszik, úgyhogy orvosa végül receptre írja föl számára a szexuális orgiákat, mindazt, amit mélységesen megvet, s a király kicsapongó életmódjára célozva „lajoskodásnak” nevez: így lesz a „trágár táncosnő” végül is a hatalmat korrumpáló kísértés szimbólumává. Hasonlóképpen beszédes az is, hogy a népet mindig egy személy, egyetlen „mintapéldány” képviseli, akit Viperáciusz, miután hiába kéri ki véleményét, makacs némaságán felbőszülve főbelő, hogy utána nyomban „új népet” követeljen, így ismételve ezt mindaddig, amíg nem közlik vele, hogy a „raktárkészlet” elfogyott. Még érdekesebb egy furcsa vén boszorkány, a Banya szerepe; ez a figura ugyanis mintha a vallást, a babonát s általában az irracionális erőket személyesítené meg, azt a veszélyt, amit a „sötétség erői” a forradalomra nézve jelentenek, ez tükröződik a vénasszony makacs szívósságában is, és nyilván az se véletlen, hogy a restauráció XXVI. Lajos képében azután lép újra színre (és trónra is, ugyanolyan hatalomátruházási ceremónia kíséretében, mint ahogy távozott), hogy a megingott Viperáciusz megpróbálja a fogságában levő Banyát is a maga szolgálatába állítani. Ezáltal válik ugyanis nyilvánvalóvá, hogy Viperáciusz e gesztusával a minden forradalom lényegét jelentő racionalizmus került feláldozásra. Ezután következik Viperáciusz kivégzése, méghozzá úgy, hogy mint felségárulót lovakkal tépetik négyfelé, s nem hiányzik persze a beugrató kegyelemhirdetés sem. Éppen csak udvari forradalmárunk nem dőlhet be annak, amit korábban maga eszelt ki, emellett pedig még a kivégzés módja se

teszi lehetővé, hogy az áldozat az életben maradás illúziójával távozzon az élők sorából. Vagyis valami olyanféle gondolat tetszik ki ebből, hogy a forradalmár halála már csak azért is fájdalmasabb, mert ha a hatalom birtokában áldozatul is eshet az önámításnak, hatalmát veszve tulajdon sorsát illetőleg már nem lehetnek illúziói. Ezért érzem úgy, hogy Vipe-ráciusz alakja — könnyen meglehet, hogy a szerző akarata ellenére — tragikus is egy kicsit. Annyira, amennyire ezt a történelmi komédia eszközei lehetővé teszik — egyebek mellett az a megoldás is, hogy ebben a darabban nem csupán minden figura a szó átvitt, társadalmi-történelmi értelmében véve is szerep, hanem hogy ezt a szerepszerűséget hangsúlyozza az is, hogy az egész darabot, a pillanatonként cserélhető nyeles álarckoknak köszönhetően, hat férfiszínész és egyetlen színésznő játszhatja el.

Ugyancsak a történelem képezi tárgyát a gyűjtemény két utolsó drámájának is. Legalábbis akkor, ha a történelemhez a még meg nem való-sult történelmet, a „történendőket” is hozzászámítjuk. Közös vonása még e két darabnak, hogy mindkettőjük tárgyát a korosztályok összeütközése, az öregség társadalmi problémává válása, a szexforradalom, továbbá mintegy háttérként az agyontechnicizált és komputerezált világ képezi. Előfordul bennük még az atomháború is, ennek szerepe azonban a *Kötévilágban* és *A patkánykirályban* betöltöthöz képest elenyészőnek mondható. Előtérben azonban mindenképpen az öregség kérdése áll, amire a két darabban két egymással ellentétes, de egyformán riasztó választ kapunk.

Az egyiket, a leplezetlenül brutális „megoldást” a *Bunkócska* képviseli. Címének semmi köze a jól ismert orosz mozgalmi dalhoz, hanem voltaképpen az „úgy kellett lebunkóznia” szólásmondásra épül. Alapötletét viszont a szerzői jegyzetek szerint az szolgáltatta, hogy „1967-ben egy londoni kórház (a willesdeni Neasden Hospital) igazgató főorvosa bizalmas utasítást adott arra, hogy 65 éven felüli betegnél, ha agonizál, ne tegyenek semmiféle kísérletet életben tartására, illetve eszméletre térítésére. Hogy az ápolónő ne zavarja ilyesmivel az inspekciós orvost, ha a páciens állapota örvendetesen rosszabbodik és ájult pergamen-sárgaságán felcsillan az exitus zöld reménye a willesdeni kórházban minden 65 éven felüli beteg irataihoz „sárga kártyát” csatoltak N. T. B. R.-jelzéssel: Not To Be Resuscitated”, azaz nem kell magához téríteni. Az esetből egyébként közbotrány keletkezett. Határ jövőbeli fantasztikus társadalmában, az „anarchomonarchisták” számítógépek irányította világcsászárságában azonban messze túljutottak már ezen, vagyis minden hatvan éven felüli polgár, egészségi állapotára való tekintet nélkül, kötelezően „bunkó alá” kerül. A fiatalság hímnemű része viszont húszéves korban „herélési sorköteles” lesz, érthető hát, hogy más megoldást keresve a „lakosságritkítás sűrítéséért” küzd, és a lebunkózási korhatár leszállítását követeli. Ennek érdekében szerveznek a „krucirevolucionisták” elektronikus államcsínyt a „harmincéves vénemberek” uralma ellen, és bár a hatalomátvétel nem sikerül, a komikus heppiendbe torkollást, a fiatalok által követelt „megalopoligámia” helyett a monogámia megcsillantásával, mégsem érezzük valami megnyugtatónak. Legfeljebb azért nem találjuk mégsem annyira nyomasztónak ezt a „bohóságrobbanást”, amilyennek pusztán témáját ismerve hihetnénk, mivel a szerte-ágazó cselekmény, a részletek túlbujánzása és a gyakori burleszk-esz-

közök eredményeképpen úgy érezzük, hogy (talán szerencsére) mégsem kell annyira komolyan vennünk, mint mondjuk Dürrenmatt szintén jövőbe vetített vészjelző komédiáját, a *Fizikusokat*. Ugyanakkor azonban a részlethalmazás túlzott tehetételt is jelent a darab számára. Attól függetlenül, hogy ezek némelyike, mint pl. az, hogy a „forradalmárok” vezére, a tizennyolc éves Pierre-Luc a nagymamáját is beszervezi az özszeesküvésbe, aki unokarajongó majomszeretetével annak ellenére vállalja lelkesen a neki szánt szerepet, hogy az államcsíny sikere esetén a bunkó nyomban lesújtana rá, pompás találatnak hat. Más részletek ugyanis, mint a pápa szerepeltetése és a papok küzdelme a többnejűségért, már inkább öncélúnak tűnnek, illetve a képzeletbeli monstre-társadalom olyan széles alapon történő ábrázolását szolgálják, amit inkább csak egy ilyen tárgyú regény követelne meg igazán. Ezért kelti a *Bunkócska* valahogy egy anti-utópisztikus regény színpadi változatának benyomását, noha ennek kapcsán mindjárt felvethető, hogy amennyiben Határ valóban regényben kívánja megmutatni a darab színterét képező világot, alighanem sokkal nehezebb dolga lett volna. Így ugyanis a csupán megvillantott részletekről ki sem derül mindjárt, hogy azok nem egyszer kizárják egymást: így például a kötelező kasztrálás nehezen egyeztethető össze a fiataloknak azzal az uralmával, ami — függetlenül az államcsíny-kísérlettől — ebben a „filokratikus” társadalomban máris érvényben van, és persze az is eszünkbe juthat, hogy kötelező férfitalanítás helyett létezhetne kötelező sterilizálás is, ha pedig ehhez még azt is hozzávesszük, hogy itt is atomháború után vagyunk (ennek elkerülhetetlensége alighanem rögeszmés lidércnyomásként nehezedik a szerzőre), akkor mindenképpen az jut eszünkbe, hogy ebben az esetben hosszú ideig aligha lenne szükség bármiféle népességcsökkentésre. Ilyen szempontból nézve tehát a *Bunkócska* inkább gyűjteménye csak korunk fenyegető jelenségeinek, amelyek bármelyikének korlátlan növekedése azonban csakis a többi rovására képzelhető el. Végeredményben tehát a darab fogyatékoságának tekinthető, hogy a benne életre keltett világ nem alkot maradéktalanul logikus rendszert. Persze, akkor hatna csak igazán félelmetesen.

Hasonló környezetben játszódik a *Bunkócska* „ellendrámája” is, a gyűjtemény utolsó darabja, a *Hamu a Mamumondó, avagy Az sir, aki utoljára sir*. Az itt szereplő családanya például a „Parádés kurvát minden otthonba” nevet viselő nőmozgalom alapító elnöknője, tizenöt éves lánya viszont szüzessége miatt közmegvetés tárgyát képezi, vagyis mint az előbbi darabban, itt is megtalálhatjuk a szexbolondéria jelenségeit, amihez a fogyasztói társadalom végtelenségig karikírozott tünetei is hozzátársulnak: így az állam ünnepekkor polgárait ajándékok egész tömegével halmozza el, csak azért, hogy a csomagok nagy részét nyomban a „házi ajándékégető” nyelhesse el. Magáról az államról viszont feltétlenül el kell mondani, hogy a darab cselekményekor éppen az állam elhálásának idejét éljük. Ez azonban Határnál nem azonos a fogalom marxista értelmezésével, nem azt jelenti, hogy az állam helyébe az önmagát szervező és saját sorsát intéző társadalom lép, hanem lényegében az anarchia gátlástalan eluralkodását kell alatta értenünk. Ennek beköszönte után pedig az öregek már azt a megalázó védelmet sem élvezik többé, amit a „boldogságellenőrök” révén az állam eddig számukra nyújtott, hanem végképp az aggmenházak kiszolgáltatottjai, illetve az örök-

ségleső leszármazottak áldozatai lesznek. Holott életük a „szeretetüzemekben” már így is Beckett *A játszma vége* című darabjának szemetes-kukáit juttatja eszünkbe: az öregeket itt föld alatti pincebörtönökben tartják, korbácsos és riasztópisztolyos „társalkodónők” felügyelete alatt, s ez a környezet mindössze a hozzátartozók látogatásának idejére változik át gombnyomásra álmokkastéllá; az egyetlen menekülési lehetőség csupán a megváltó halál, azaz, ha a magas falipolcokon kuporgó és időnként vezényszóra tornásztatott ápoltak valamelyike leszédülve a halottégető nyílásába zuhan — karkai rémálomra emlékeztető vagy még inkább a náci haláltáborok szörnyű valóságát idéző szituáció, egyetlen felvonásnyi is éppen elég belőle. Magát a darabot azonban Határ három felvonásban írta meg és a komédia alapvonásainak megtartása ellenére a Bunkócskánál sokkal tragikusabb színezetűnek. Vagy inkább három egyfelvonásost írt, amelyeket csupán a téma és a szereplők azonossága, valamint cselekményszálként Gonda Frigyesnek, az Államrovancsoló Főtanács helyettes főnökének az apósa szalmazsákjában rejtgetett kincs megszerzése érdekében folytatott ügyködése fűz össze tulajdonképpen. Ezt húzza alá a három felvonás külön címe is: az első, a Szeretetüzemünk diadala a halálon, már pusztán azzal, hogy az Aggmenház intézményét bemutatja, megfelel egy „hagyományos” abszurd drámának. A második, a már említett nőmozgalom nevét viselő viszont az öregek bizalmasan „könyörhazalátogatásnak”, de hivatalosan „gyönyörhazalátogatásnak” nevezett rövid otthoni tartózkodásának eseményeit viszi színre; ez a felvonás a két öreg öngyilkossága után azzal kapja meg a maga remek csattanóját, hogy Gonda a remélt milliók helyett a szalmazsákban mindössze egy öreg hegedűt talál, amelyről csak miután dühében összetörte, derül ki, hogy vagyont érő Stradivari-hegedű. Ezzel is befejeződhetne a darab, ha nem következne még A vizsgálat a felmentő ítéletet elejti című remek harmadik felvonás, ahol párhuzamosan leszünk tanúi a gyilkossággal vádolt Gonda házaspár komikus bírósági tárgyalásának és annak a szuperműtétnek, melynek során az orvosok összes belső szerveik kicserélésével „támasztják föl” a két öreget, hogy utána további vegetálásra küldhessék őket vissza a „szeretetházba”. Kár lett volna tehát nem megírni ezt az utolsó felvonást, még ha a darab egésze a rengeteg mellékmozzanat miatt túlságosan „kalandossá” vált is, mivel így, az „életreítéltség” révén lesz csak a *Hamu a Mamumondó* az álhumanista képmutatás tragikomédiája igazán. S az igazi humanizmus számonkérése is egyben, valóságos megoldás követelése. „Hiszek a boldogságban Hivatala nélkül” — vallja az öreg Boldi papa hiszekegyének kezdő sorában, s ez egyúttal az intézményesség mindenhatóságának hamis illúzióját is megtépázza, mintegy azt fejezve ki, hogy szeretet nélkül minden „szeretetüzem” csak *üzem* marad.

Bármennyire vitát provokálnak tűnjön ugyanis Határ Győző több darabjának mondanivalója, a szerző alapvetően humanista szemléletéhez nem férhet kétség. Legfeljebb arról lehet szó, hogy a mindent átható fekete humor és az egymásra licitáló monstre-ötletek áradata közben néha hajlamossá válunk ezt a humanizmust nem észrevéve magát az íróvá vádolni kegyetlenséggel. Pedig valójában egy szigorúan moralista alkotó szól hozzánk swiftien kíméletlen számonkéréssel, de swifti eszközökkel is, látszólag tehát cinikusan, mindig feltételezve közönségéről, hogy „érti a tréfát” és ezért lesz képes felfogni a tréfa mögöttit is, azt, aminek va-

lójában „fele se térfa”. Határ mondanivalója ugyanis mindenképpen komoly, s ebben is éppúgy Dürrenmatt rokona, mint abban, hogy mondanivalóját szélsőségesen a komédia eszközeivel fejezi ki — sőt ebben a svájci mestert talán még túl is szárnyalja valamennyire. „Világszínháza” így abszurdabb lesz, infernalisabb, hatását inkább rémálomjellegével éri el, s nem annyira könnyörtelen modellépítésével, kiutat nem hagyó logikájával. Ezzel függ össze több darabjának „színpadképtelensége” is, az a túl sok technikai követelmény, amit díszlettervezőjével szemben támaszt. Több darabja így inkább csak fantasztikus tévéfilmnek képzelhető el, méghozzá az elektronikus kamera lehetőségeinek maximális kiaknázásával megvalósítva, bár így mindenképpen a képernyő kicsisége csökkentené a hatást. Játékfilm esetében viszont könnyen a párbeszédék háttérbe szorulása következhetne be, vagyis úgy tetszik, semmi sem „pótolhatja” azt a hatást, amit ezek a darabok így, *képzeltetbeli* színpadon gyakorolnak ránk. Ezért is kényszerülünk őket „abszurd könyvdrámának” minősíteni. Ez azonban nem sokat változtat azon a feltevésünkön, hogy ha majd egyszer valaki a mai magyar avantgardista drámatöréseket vagy egyszerűen csak a mai magyar nyelven írt drámaírodalmat igyekszik felmérni és számba venni, Határ Győző drámáinak sora aligha lesz számára megkerülhető.