



„Igazi hősök voltak, bár nem voltak úgy öltözve, mint a görög tragédiákban, meg a faterjük se volt király meg herceg”

## HÁY JÁNOS DRÁMÁIRÓL

I.

Háy János egy interjúban Spiró Györgyre hivatkozva a legfilozofikusabb műfajnak nevezte a drámát: „Ha megnézem azokat a drámákat, amiket szeretek, a Hamletet, a Godot-t, Ionesco-t, Bernhardot, Stoppardot: ezek mind erőteljesen filozofikus darabok. Valahogy ez jut az ember eszébe, ha két ember beszélget. A beszélgetésnek akkor van értelme, ha a lét lényegét érinti. Tehát a filozófia itt nem mint filozofálás jelenik meg, hanem a szereplők eleven gondolataként, mellyel rákérdeznek saját létükre.”<sup>1</sup>

Jóllehet Háy drámáiban a dramaturgia, a figurák karaktere vagy a nyelvi világ ugyanannyi változást, mint állandóságot mutat, a saját létre történő rákérdezés igénye és a rákérdezés lehetőségének ütköztetése az összes színpadi művet meghatározza. A szereplők nyelvi lehetőségei és a lét tragikumának verbális feloldhatósága között kibékíthetetlen ellentét feszül. Háy a heideggeri értelemben beszélni nem tudó hősöket a beszéd és a beszéd tárgyának eltávolodásából adódó különbséget tudatosítva<sup>2</sup> saját nyelvük világában kérdezteti rá létük problémáira. S a rákérdezést befejezhetetlen folyamatként ábrázolja. A „Szöveget a nyelvben tartjuk, csak diskurzusként létezik”<sup>3</sup> gondolata párhuzamba kerül a dráma műnemi párbeszédességével.

A drámák kapcsán a színpadra állítás kérdései helyett az olvasás folyamatát helyezük a középpontba, bár ezek a művek nem könyvdrámák. A színházi bemutatók nagyban hozzájárultak Háy népszerűségéhez: „A drámákhoz kapcsolódó reflexiók ezzel szemben egyértelmű túlsúlyban vannak a nem szakmai közönség által használt fórumokon: internetes blogbejegyzések, online irodalmi lapok, online színházi ajánlók százával foglalkoznak Háy drámáival”<sup>4</sup>.

Háy a lírában a nyelv sűrítethetősége, a prózában az idő megragadhatósága érdekli<sup>5</sup>. A drámák e megközelítések együttesét mutatják: a nyelv sűrítettsége itt is a minimalizmust idézi, a konfliktusok viszont az emberi lét legalapvetőbb tapasztalatából, az időnek való kiszolgáltatottság tudatából, a múlt idő tudomásulvételének lehetetlenségéből erednek. Bár első látásra Háy drámahőseit az őket körülvevő szociológiai-társadalmi környezet ejti csapdába – s a csapdából való szabadulást ugyanez a közeg teszi lehetetlenné –, a drámák tragikus létmodelljét ez a szint nem indokolja. Sőt, a szereplők nyelvi elégtelensége, tehát a tragikus léthelyzet érzete és kimondhatatlansága közötti szakadék sem ad elégséges magyarázatot a figurák nyelvi lehetőségeinek és az idő kimondhatatlanságának ütköztetéséből létrejövő tragikus ontológiai

sémákra. Háy János színpadi műveinek rokonságát az idő elszenvedése és az idő tudatát a kimondással uralni kívánó nyelv elégtelenségének kettősségéből eredő tragikus léthelyzetét biztosítja. A drámák így az életmű integráns részeként illeszkednek a Háy-univerzum többi részéhez.

## II. Az első korszak drámái

Az életmű jelenlegi fázisában a drámák legalább két csoportra oszthatóak, de a hármas felosztás is megkövethető. *A Gézagyerek* kötet négy drámája<sup>6</sup> a közös megjelentetés, illetve a jelentős recepciótörténet okán is egységet képez<sup>7</sup>, míg a *Házasságon innen és túl*, a *Völgyhíd*, a *Vasárnapi ebéd*, a *Háromszögek* másféle drámamodellt mutat. A *Nehéz* a két csoport szintézisének tekinthető.

*A Gézagyerektől a Nehézig* szembevető a drámák és más írók címozonossága. Már az öt novellát és négy drámát tematikusan is összeillesztő *A Gézagyerek* kötet műnemi határátlépése sem pusztán adaptáció. Mézős Márton szerint „Háy meglehetősen élesen húzza meg a határt próza és dráma között”<sup>8</sup>, ugyanakkor a „drámaszöveg folyamatosan igényli is a novella jelenlétét”.<sup>9</sup> Evidensnek tartva, hogy ezek a drámák nem adaptációk, hanem önálló művek, nem gondoljuk, hogy a színházlátogatótól elvárható lenne a szerző teljes életművének ismerete.

Az első drámakötetben létrejött szövegtér elemei, a novellák és drámák együtt hoznak létre egy olyan univerzumot, melyet Radnóti Zsuzsa Háy-ságának nevez. Háy drámái ugyanúgy egy történetelmélet variációi, ahogyan a görög drámák is az epikus hellén mondanakör változatai. A thébai mondanakört felhasználó görög drámák cselekményei, figurái, konfliktusai nem voltak ismeretlenek a nézők előtt, ám a cselekmény ismerete nem előfeltétele a görög drámairodalom értelmezhetőségének. Háy így nyilatkozik műveinek tematikus koherenciájáról: „Azt vizsgáltam, hogy (a novellák közül) melyek lehetnek esélyesek arra, hogy dráma szülessen belőlük, melyikben rejlik lehetőség egy konfliktus kibontására, jellemek megformálására, s nem utolsósorban, melyik segít nekem egy sajátos beszédmód, dialógustechnika kialakításában. De nem volt célom, hogy a novellákat adaptáljam, nem foglalkoztam azzal, hogy mit ragadnak meg a világból. Az alapanyagra koncentráltam. Egy rövid novella legalább olyan zárt egység, mint egy vers. Legalább olyan nehéz benne akár csak egy felesleges félmondatot is elcsúsztatni, mert ha megteszed, borul az egész. Innen nézve a novellák művészileg megbízhatóbb anyagok, mint a drámák: sokkal kevésbé esendők, míg a drámákban a dialógus-formából és a le-

endő előadásból adódóan számtalan dramaturgiailag is nyitott kérdés marad.”<sup>10</sup>

Háy életművében a különböző műnemekhez tartozó alkotások tematikusan, tehát topográfiaileg és szociológiailag, illetve a nyelvi megformáltság szintjén is átfedik és értelmezik egymást. Ám a Háy-műveket a tematikus-nyelvi kapcsolaton túl a tragikus létmód teszi egy ugyanazon mitológia variációivá. A kötet drámákból és novellákból felépülő egysége lehetővé teszi, sőt felkínálja a magánmítosz értelmezési stratégiáit. S a magánmítosza is igaz, amit Kerényi a mitológiáról ír: „Ez azonban, akár így, akár úgy formálták meg, alapjában véve, mindig egy magamagát formáló, kibontakozó és összes változataiban félreismertetetlen alapszöveg. Ennek az alapszövegnek a szavait nem lehet rekonstruálni, csupán a variációk szavait lehet elismételni. De különbségeik mögött mégis föl lehet ismerni valami közöset: egy történetet, amit sokféleképpen lehet elmondani, mégis ugyanaz marad.”<sup>11</sup>

Ahogyan a görög drámaünnepeken három tragédiával és egy komédiával indult egy szerző, *A Gézagyerek* kötet is négy darabot foglal magába. S mivel Háy esetében a komédia–tragédia felosztás nem releváns, a „nálunk kiválóbbak” és a „nálunk hitványabbak” arisztotelészi felosztása Háy színpadi nyelve miatt nem tekinthető adekvátnak.

A drámában a tragédiához szükséges nagyság a nyelvben nyilvánul meg, s a komikum kapcsán említett *hitványság* is a komikus szereplő nyelvének neveltségességére alapozódik. Háy esetében ez az Arisztotelészre épülő rendszer nem értelmezhető. A tragikus szinthez már nem kapcsolható a patetikus, a komikushoz pedig a „nálunk hitványabbakat” idéző beszédmód.

A szereplők saját létükre irányuló megértésvágyukkal és etikum iránti fogékonyságukkal a tragikus hősök oldalára kerülnek, ám alacsonyabb nyelvi szintjük a komédiát idézi. Ráadásul *A Gézagyerek*, *A Senák* és *A Herner Ferike faterja* istendráma, *A Pityu bácsi fia* esetében pedig az ördögjáték műfajmegjelölése olyan szakrális értelmezésre szólít fel, amely megint csak a görög színházzal állítható párhuzamba.

## III. A Gézagyerek

A Dramaturgok céhének felkérésre írt *A Gézagyerek* (2004) az azonos című novellára épül. Főhőse egy autista fiatalember, akit alkalmaznak a valaha jobb napokat látott falu kőfejtőjében. Az a dolga, hogy a munka biztonságára felügyeljen, s rendkívüli esemény esetén megállítsa a futószalagot. Géza helyzete a várakozásban merül ki: szerencsés esetben téltelenségben tölti

a napjait. Paradox fölöslegességének tudata egyre jobban nyomasztja, míg két társa egy kutya tetemét felhasználva balesetet imitál. Géza egy napig fontosnak érezheti magát; bár a tragédiát nem tudta megakadályozni, azt tette, amit tennie kellett. Amikor halottnak hitt munkatársát életben találja a kocsmában, Géza a kegyetlen tréfát nem tudja feldolgozni. A hasznosság érzete miatti javulás véget ér, s a főhős visszazuhan a kezdeti állapotba.

Háy színpadi műveiben a szükségyszerű ontológiai bukás egyszerre táplálkozik az antik gondolkodás és a keresztény szemlélet paradigmáiból. A Biblia teremtő, szerető és büntető antropomorf istenképe nem válik külön az *Istenek* című kötetben és *A gyerek* című regényben is felfedezhető demiurgosz-szerű istenfogalomtól. *A Gézagyerek* a zsidó-keresztény istenkép felől értelmezhető. Géza, a huszonöt éves autista férfi a teremtett világ törvényei ellen fellázadva magára veszi a világ bűneit. Tragikus léthelyzetének egy ketősség az alapja: Gézának nincs lehetősége arra, hogy a teremtés hibáit korrigálja – erre a darab zárlata szent az Istennek sincs módja:

Géza: Mondjuk a földön, valami hiba.

Rózsika néni: Akkor, mi van?

Géza: Hogy akkor kijavítja-e?

Rózsika néni: Nem tudom kisfiam. Lehet hogy nem.<sup>12</sup>

Ugyanakkor Géza hübrisze az, hogy sem a világ monotonitásának az elfogadására, sem az önbecsapás illúzióinak a működtetésére nem képes. A szakrális olvasatot támasztja alá a címszereplő térbeli helyzetének metaforizáltsága is: egyre magasabbra jutva egyre mindenhatóbbnak képzelet magát.

Géza: Olyan vagyok, olyan, mint az isten, olyan, mint a jézus, olyan, szent péter, én vagyok az irányító, itt van a kezemben a gomb, itt van a kezemben, piros indít, zöld állít, piros, zöld, piros, zöld...<sup>13</sup>

Géza komolyan veszi a balesetek elhárítására irányuló munkakörét, jóllehet a néző számára evidens, hogy Géza alkalmazását csupán adminisztrációs kényszer szülte: a faluban neki lehet a legalacsonyabb bért fizetni:

Nem érti Rózsika néni, hát nem érti maga, mi a Gézára gondoltunk, a Gézagyerekre, hogy ő pont jó lenne erre, hogy lenne neki így most már állása, rendszeren (...) szóval a Gézának ez pont jó lenne, mer olyan a német, hogy fizetni csak keveset, tudja, mennyire megfogják a pénzt...<sup>14</sup>

A szentség, a küldetésstudat és a szellemi kiskorúság szintézise nemcsak a „boldogok a lelki szegények” bibliai versét, hanem egy irodalmi hagyományt is feleleve-

nít. Említhetnénk Slobodzianek *Ilja próféta* című darabját, ám ahogyan számos kritika ki is emelte, Dosztojevszkij *A félkegyelműjével* való rokonsága erősebb.<sup>15</sup> Miskin betegsége párhuzamot mutat Géza autizmusával<sup>16</sup>, s a főhős a darab végén úgy zuhan vissza betegsé- gébe, ahogyan az életkorban is hozzá közel álló Miskin herceg<sup>17</sup> is újra kezelésre szorul. S a *Géza szeret mindenkit* mondat már valóban a Félkegyelmű Jézus-parafra- zisára vetíti rá a Háy-dráma hőséne arcát.<sup>18</sup>

Gézának az Isten és a félkegyelmű közé pozicioná- lásában a világ szeretetének és a világ visszautasításá- nak a paradoxona nyilvánul meg. Ez a gesztus nem- csak a Dosztojevszkij-regény címének etimológiájára, az idióta és az ideál, idealista szavak azonos gyökeré- re világít rá, de *A Gézagyerek* legfontosabb konfliktu- sára is: a monotónia visszautasítása éppen az ideál- hoz való ragaszkodásban gyökerezik. S ebből követke- zően idealista bolond lesz az, aki nem képes elfogad- ni, letagadni vagy feldolgozni a hétköznapiak unalmát.

A darab leghosszabb monológjában Géza a jelen nem lévő apját egy kép által szólítja meg: „Mert én nem vagyok hibás, papa. Én nem vagyok hibás. Én ilyen vagyok. (...) A mama azt mondta, hogy a papa, úgy csinált, hogy ezt kinövi a gyerek, hogy azt mondta, hogy ne csináljad ezt gyerek, meg azt se csináljad gye- rek, én meg nem tudtam nem azt csinálni, amit csi- náltam, mert én ilyen voltam, hogy azt kellett csinál- nom. (...) Megyek most papa, megyek le a buszhoz, papa. Én nem vagyok hibás, papa. Én elmentem vol- na a papával a fejtöbe később is, ha hívott volna a pa- pa. Én elmentem volna, mert én nem vagyok hibás papa. Én ilyen vagyok. Ha nem lennék ilyen, nem én volnék a Géza, akkor nem, papa.”<sup>19</sup>

A szövegben az „én nem vagyok hibás, papa” ismét- lődése a *hibás* szó kettős, sérült és bűnös jelentésére hívja fel a figyelmet. S ez a Camus *Közönye* óta jogsu- ltságot nyert szó létállapotot jelöl: „az ember min- denképpen hibás egy kicsit”<sup>20</sup>.

Az eredendő bűnösség-érzés kiegészülve az apahi- ány motívumával tovább árnyalja az Istendráma alcí- met és műfajmegjelölést. Freud szerint a kereszténység alapvetően fiúvallás<sup>21</sup>, s a pszichológia szintjén meg- jelenő apahiány a bölcsélet szintjén a világ elveszett centrumát mutatja. S miközben a rejtőzködő Isten sa- ját hiányában is képes jelen lenni, Géza apja valószí- núsítható halála miatt egyszerre van távol, miközben megtartja az erős és hatalmas Isten képzetét. A szak- rális értelmezést erősíti a monológ imát idéző beszéd- helyzete: az apa fényképéhez beszélő Géza az apja re- likviává váló táskájával indul el dolgozni:

Rózsika néni: Fizetést kapsz, elővesszük az apád *táskáját*, azt a vállra akasztósat, megvan még a padláson.

Géza: A papa *táskáját*? (...) Megyek végig a Dózsa ut- cán, a *táskával* a vállamon, a *táskával*? (...)

Géza: Megyek a buszmegállóba, a *táska* ott van a vállamon a buszmegállóban.<sup>22</sup>

Géza hasonul az apjához: eleget szeretne tenni az azoknak az apai elvárásoknak, melyekhez képest saját léte mindig is idegen, „hibás” marad.

Gézát úgy veszi körül a két állandó kísérője, mint Jézust a két lator. Banda a jobb, Herda pedig a bal lator szerepét tölti be: egyikük rémisztgeti, másikuk védeni igyekszik a fiút. Akár a buszmegállóban reggelenként a tízóráiról beszélgetve, akár a kocsmajelenetben, Herda megijeszteni, Banda pedig óvni akarja a címszereplőt: „Hagyjad már a gyereket Pityu!”<sup>23</sup> Sőt, Banda mondja ki a Gézagyerekről: „A Géza nem bánt senkit, érted, a Géza nem bánt, a Géza szeret mindenkit, a Géza egy isten hozzád képest, érted, egy isten, mi a faszt csináltál vele, mi a faszt, te barom!”<sup>24</sup>

Az „isten” szó a drámában a káromkodás rögzült formáitól a beszélgetésen át a létértelmező funkcióig megközelítőleg hatvenszor fordul elő. A gyakori előfordulás elbizonytalanítja *A Gézagyerek* realista-szociografikus olvasatát, s arra figyelmeztet, hogy Háy drámái közelebb vannak a misztériumszínház, mint a realista színház hagyományaihoz.

*A Gézagyerek* kötet drámáit *A Senák* kivételével nem hagyományos konfliktus tartja össze. A darabok kohézióját a szóismételesektől a drámaszerkezetig repetitív struktúrák biztosítják. A dialógusok szintje, a tématívumok (buszmegálló, kocsmá), a nyitó- és zárójelenetek *A Gézagyerek* két felvonását a repetitív zenére épülő kortárs operához teszik hasonlatossá. A szereplők szövegei nemcsak fogalmi, hanem a szóismételesek miatt akusztikus szólamokká állnak össze. Háy számára a dráma nemcsak a szerzői beszéd visszavonásának, hanem a kompozíciónak is új lehetőségeit nyitja meg.

S ez a repetitív szerkezet teremti meg azt a monotonitást, amit Háy hősei felismernek és nem képesek elviselni. A „autista dramaturgia” (Visky András)<sup>25</sup> arra szolgál, hogy a monotonitás visszautasítása és az ismétlődésben megnyilvánuló otthonosság közti ontológiai ellentét sohasem juthasson nyugvópontra: „Hogy hiába nézem, nem tudom eldönteni, a fehér van-e a feketén, vagy a fekete a fehéren, hogy melyik a szalag és melyik a kő.”<sup>26</sup>

Bár ezt az ellentmondást a többi szereplő is elszenvedti, a címszereplő autista Gézagyerek éppen az idő statikusságát nem tudja feldolgozni az ital vagy a felejtés megszokott háritó mechanizmusaival. Géza nem tud a világ szabályai szerint élni. Léte öntörvényű és autentikus, sorsa tragikus. Lázadása hübrisz: tragikus vétke a létezés monotonitásának elutasítása. Erénytől szét nem választható bukása ugyanakkor az autisztikus, örökké változatlan létbe való visszazuhanás.

## IV. A Herner Ferike faterja

A darab címszereplője nem is jelenik meg a darabban, csupán szomorú története hangzik el a színpadon: a falu rendőre szerelmi gyilkosságot követ el, s fia húsz évvel később szintén gyilkossá válik. A darabot uráló három közmunkás élete ugyanúgy reprodukálja az apák életét, ahogyan a címbe szereplő Herner Ferike élete is csupán ismétlés. Ahogyan *A Gézagyerek*, ez a dráma is a lét monotonitását helyezi a középpontba, ám a körforgást az egyéni élet keretein túllépve az egymást követő nemzedékek szintjére helyezi. S ez az oka annak, hogy *A Gézagyerek* biblikus istenképe után *A Herner Ferike faterja* inkább az antik sors felől olvasható. A nyitójelenet prologusként funkcionál: a néző előtt kirajzolódik Herner Ferike és Papi Jóska egymástól függetlenül tűnő, de valójában összekapcsolódó története. A darab más párhuzamot is mutat az antik drámával: a kezdőjelenetében *A Gézagyerekből* ismert alakok – Kerekács Béla, Banda Lajos és Herda Pityu – az antik kart felelevenítve valamilyen közösségi értékrend alapján kommentálnak, ítélkeznek: „mi ott vagyunk mindenütt”<sup>27</sup> – mondja ki egyikük. Sőt, nemcsak erkölcsi, hanem politikai hatalommal is bírnak: a görög demokrácia eszményét parodizálja a rendszer-váltás utáni népképviselő realitása: „Akkor semmi lesz a Gyuri. Akkor hiába jön, hogy ilyen párt meg olyan szövetség, az biztos, akkor hiába, ha mi megmondjuk, hogy a Gyuri egy szar alak.”<sup>28</sup>

A Háy-életmű koherenciáját mutatja, hogy *A Herner Ferike faterja* nyitásában rájátszik *A Gézagyerek* záró motívumára, a köre,<sup>29</sup> de a dráma egésze is a monotonitás dilemmáját helyezi magasabb szintre. Az idő nem kijelöli, hanem lerombolja az emberi élet kereteit:

Én minden reggel hátrat fordítok neki, aztán mikor visszánézek, még mindig ott van. Húsz éve, mintha nem is mozdulna, mindig ott áll a konyhaajtóban.<sup>30</sup>

Az antik kart és Shakespeare sírásóit egyszerre megidéző három közmunkás árkot takarít, s az árokmotívum megint csak az időt teszi metaforává. Papi Jóska megjelenésével a dráma a mindennapok ismétlődése és a halál tudata között teremt összefüggést, s így a vízelvezető kanális a „Csorog alá, csorog az üres árok” Pilinszky-sorát felidézve nemcsak a halál, hanem a túlvilágba való átlépés toposzává is válik.

- Pedig én félnék, ha meg kéne hálnom, marhára félnék.
- Közben nem érzi az ember. Csak lát egy fényes csatornát.
- Egy csatornát? Mint amin folyik a víz, olyat?
- Persze, csak a fény folyik benne, olyan az egész, nem érzel semmit, csak mész ebben a fényben előre.<sup>31</sup>

A szereplők túlvilágba vetett bizalma az emberi lét ismétlődésből fakadó súlytalanságát ellenpontozza. *A Herner Ferike faterjában A Gézagyerekből* nemcsak a párbeszédnek elemei, a motívumok vagy a szerkezeti egységek ismétlődnek a már ismert módon, de az emberek, a szereplők élete, sorsa, egyénisége is reprodukálódik. S ez az örök visszatérés, legyen szó a bibliai Istenkép-másiaságról vagy a heideggeri *Einheit* fogalmáról, az ember egyediségét számolja fel. A dramaturgiai felfogás mögött meghúzódó szemlélet az egyéniség tagadásával az Arisztotelésztől Hegelen át Peter Szondiig tartó tragédia-koncepciókat vonja vissza. Sőt, Háy a modern epikában bevett hős-hiányt úgy helyezi át a dráma műfajába, hogy szakít a *Godot-ra várva* világ középpontját éppen elveszítetttségében feltételező dramaturgiájával és szemléletével: „...egyszerűen kiemelttem a központi hőst: nem létezik, nem szerepel a darabban. Az esemény, amihez képest viszonyulnak a szereplők, csak elbeszélés révén létezik. Azt gondolom, ez közelebb áll ahhoz a korhoz, amiben élünk, mert ez az én érzékelésem szerint olyan kor, amikor nincsenek centrális figurák, akiknek a viszonylatában meg tudnánk határozni magunkat.”<sup>32</sup>

A drámának *A Papi Jóska kályhájá* című novellából írt másik cselekményszála hagyományos tragikus alaphelyzet. Papi Jóska a házában nem lelhet nyugalmat, mióta évekkel korábban bent égett a gyereke, így a kihűléssel dacolva télen is az istállóban alszik:

A tűz óta, érted, amikor a gyerek ottmaradt, azóta nem. Ott nekem már nem lehet. Bemegyek, és látom az egészet, hogy mi van ott bent, meg hallok is, ami ott bent van, a tüzet meg a gyereket. Hogy kiabál a gyerek meg az állatok a gyerek mellett, mind csak nyüszít, át a tűzön jön a hang. Omlik a gerenda rá a szobára, rá erre a sok hangra. Rá a tyúkok hangjára, rá a macskák hangjára, aztán rá a gyerek hangjára.<sup>33</sup>

A múltnak ez az időből kiragadott pillanata a darab végén újra jelenné válik. S ez a visszatérés egyszerre az idő megtörhetetlen ciklikusságát demonstrálja, miközben az antik tragédiák önbeteljesítő jóslatit is megidézi. Papi már az első pillanattól a halál felől nézi az életet. S a többiek éppen ezzel a szemlélettel nem képesek megbirkózni: „Hogy tulajdonképpen, ha az ember látja a jövőjét, az annyi, hogy azt látja, hogy nincsen neki, mint a Jóska is?”<sup>34</sup>

A gyerekhalál egyrészt *A Pityu bácsi fia* „ördögjáték” műfajjelöléséhez közelíti *A Herner Ferike faterját*, másrészt a gyerekhalál áldozatisága nyitja meg az „istendráma” keresztény szakrális horizontját. Az istállóban elszenvedett tűzhalál a karácsonyi születés negatív lenyomata: Papi Jóska lánya az állatok között nem megszületik, hanem meghal, így a karácsonyra utaló tél nem a születés, hanem a halál toposzába il-

leszkedik, s Vörösmartyt is megidévezve a hideg és a sötétség létállapottá válik:

BANDA Ha bejönnek azok a marha hidegek, amikor még a patikánál is mínusz húsz van, ott kint meg legalább huszonnyolc? Akkor mi lesz, Jóska, akkor mi lesz veled?  
PAPI Megfagyok legfeljebb, nem igaz? (nevet)<sup>35</sup>

Míg *A Gézagyerek* középpontjában az apa elvárásainak megfelelni képtelen fiú állt, *A Herner Ferike faterjának* az apa becenevét viselő Papi nevű szereplője a teremtményét, gyermekét elvesztítő, a saját teremtésében magányosan maradt Istent formázza meg. S Papi Jóska alakja mintha *A Gézagyerek* utolsó kérdésére adna választ: a teremtő még gyermeke feláldozásával sem képes kijavítani a teremtés hibáit.

A dráma egyik szála most is az ismétlődés köré rendeződik. Ismétlődnek a figurák: a kart alkotó három közmunkás élete teljesen megismétli apáik életét, a harminc évvel korábbi jelenetben ugyanaz játszódik le, mint a jelenben, s Marika és Hernerné alakja is visszatér. Ez az „örök visszatérés” teszi élehetetlené az életet: „Hogy most úgy van, hogy semmi nem változik. Mindig valaki van, aki ugyanaz, csak nekünk olyan, mintha más lenne.”<sup>36</sup>

Ebben a paradigmában a halál tudata az egyetlen biztos pont: „Csak várja az ember, hogy vége legyen. Ha meg vége lesz, akkor megbánja, hogy ilyen sokáig várt rá.”<sup>37</sup>

Ezt a nyomasztó tudást nem ellenpontozzák, hanem felerősítik az olykor kabarétréfákat idéző párbeszédnek. A dialógus szereplői nem a jelentés, hanem a grammatikai rendszer szerint beszélnek. Nem arra kérdeznek rá, amit a nyelvi megszokás diktál, hanem amit a nyelv logikája előír:

- Azzal a hülye villannyal, érted, hogy nincs nálunk villany, azzal tisztára kiverted a fejből.
- Még mindig jobb, mint ha a csákánnyal.
- Hogy mit, a csákánnyal kiverni a villanyt?
- Persze, a fejből.<sup>38</sup>

## V. A Pityu bácsi fia

*A Pityu bácsi fia* tematikájában és problematikájában is a Háy-saga egyik központi darabja. A hetvenes évek Vác környéki falujában és a korabeli álmok Budapestjén játszódó dráma a szóegységek, szerkezetek, helyezetek ismétlődése révén most is a sorsok kudarcának körforgását hordozza. Bár a darab címszereplője a végén színre lépő kamasz, a főszereplő a faluból Pestre került apa, Pityu bácsi. Az azonos című novellában az elbe-

szélő szemével látatott főhős inkább komikus, a dráma szereplője gyökereitől, s így azonosságától megfosztott tragikus sorsú figura lesz. Pityu bácsi a falusi rokonok előtt a szerencséjét megcsináló mesehősként tűnik fel, aki megszerezte a Kádár-korszak fele királyságát, a királykisasszonyt és a kacsalábon forgó palotát: művezetői beosztás a Ganzban, pesti feleség, lakótelepi lakás Angyalföldön. Ám minden mondatával élete kudarcát igyekszik feledtetni: szűkös boldogtalanságában Pityu ugyanúgy bukásra ítélt, miként bármely másik Háy-drámahős. Sorsa az identitás problémáját állítja a középpontba, de a hiteles én elvesztése nem csak Pityu bácsit fenyegeti. Lehetséges párhuzama Jani, az apa: Pityu és Jani, a negyvenes Budapestre költözött, illetve a negyvenes vidéki férfi a színlap szerzői utasítása alapján ugyanúgy komplementerei egymásnak, mint Herda és Banda. Pityu unokatestvére megőrzi ugyan személyiségét, de többször is fel-felvillan fenyegető lehetőségként, miszerint sors vagy szerencse kérdése, ki képes megőrizni integritását. Míg Jani többször is meginog a „haladás” és a város vívmányai előtt<sup>39</sup>, Marika, a feleség teljesen önzonos marad.

A címszereplő fiú csak meghalni jelenik meg a színpadon. Halálának rövid jelenetbe metaforaként sűrűsödik apja élethazugságának lelepleződése.

Az „ördögjáték” műfaji megjelölését részben a gyerekkal, részben az ártatlanság elvesztése indokolja. A halállal Jani fia veszti el az ártatlanságát, hiszen a Gyerek Pityu balesetében egyszerre bűnös és ártatlan, hiszen miközben figyelmezteti a vendégfiút a tilalomra, a veszély súlyosságát nem említi meg:

Gyerek: Senki se tehet róla.  
Laci: Tudtad, hogy ott van?  
Gyerek: Micsoda?  
Laci: A villa.  
Gyerek: Tudtam.  
Laci: Mért nem szóltál?  
Gyerek: Nem jutott eszembe.<sup>40</sup>

Pityu bácsi fia nem veszi tudomásul a szabályokat, a Gyerek viszont nem tudatosítja azokat, s így maga is megsérti a világ törvényeit. A Gyerek számára az ártatlanság végét jelentő büntület és igazságérzet keveréke párhuzamos azzal a nézőponttal, ahonnan Jani Pityu boldogtalanságát tartotta egyszerre szánandónak és természetesnek:

Pityu: Kurva nehéz az élet. Ki gondolta volna, tíz éve, hogy tíz év múlva ennyire kurva nehéz lesz. Most mit gondoljak, mi lesz tíz év múlva, akkor mennyire nehéz?  
Jani: Tíz év múlva, nem tudjuk most. Az csak akkor lesz, amikor már az lesz. (...) Mert kinek jutott eszébe a metró, hogy legyen? Senkinek. Kinek jutott eszébe, hogy a Holdra menjenek? Senkinek. És mégis odamentek.<sup>41</sup>

De Pityu bácsi fiának szerencsétlenségével nem csak a Gyerek veszíti el az ártatlanság létállapotát. A gyerekkal szembeülve az apa, Jani is a létezés ontológiai ártatlanságától Ivan Karamazov kételyéig jut el.

Jani: Mért van az, hogy valakinek meghal a gyereke?  
Marika: Nem lehet tudni. Büntetés.  
Jani: Mért kell egy ilyen gyereket megbüntetni? Kinek ártott az?  
Marika: Nem a gyereket, hanem a szülőket.  
Jani: Én nem tudnék így büntetni.  
Marika: Én sem.  
Jani: És az egészben benne van az Isten. Milyen akkor az, ha ilyen dolgokba belekeveredik?<sup>42</sup>

## VI. A Senák

A Nemzeti Színházban a 2003. évi drámapályázaton díjat nyert *A Senákot* 2004-ben tűzték műsorra. A falu ismerős, a történelmi pillanat beemelése a darabba új: *A Senák* a tévesítés idején játszódik. Háy ezúttal tragikus szituációt vázol fel: a kollektivizálással dacoló fiatal gazda családja, felesége és újszülött gyereke miatt nem válhat hőssé. A történelmi szerepek vállalása ellentétes lenne Háy létszemléletével: a forradalmár, a kollektivizálásnak ellenszegülő parasztpolgár alakja még akkor is felfüggesztené az ontológiai bukás tapasztalatát, ha ábrázolásuk a patetikus-tragikus kliséket visszautasítaná. S nem lehet hős azért sem, mert a herosz szó a mítoszok isteni eredetű, emberfeletti képességű hőseit jelölte eredetileg, márpedig Háy hőseinek éppen az emberi lét kisszerűségével kell megküzdenie.

Rák Janinak, a falu mértékadó gazdájának ellenállását a címszereplő Senák tanácsára különös módon törlik meg az agitátorok: addig verik éjjeleken át a redőnyt az ablakán, míg Jani a rémülettől sokkot kapó gyermeke érdekében hajlandó lesz belépni a szövetkezetbe. Mivel erkölcsi és szülői énje között választani kényszerül, etikai szinten nem választhat helyesen, Kierkegaard Ábrahámjának vallási stádiuma a korai Kádár-éra Magyarországon nem lehet hiteles. Rák Jani addig tart ki elvei mellett, míg gyerekének egészsége is maradandóan károsodik, ugyanakkor saját erkölcsi integritása sem szerezhető vissza. Sőt, a falusiak Jani történetével saját megalkuvásukat igazolják:

GÉZA Ide figyelj, Jani, már nem vagyunk gyerekek, nem kell ezeket a hülye dolgokat előhozni. Aláírtad, kész, pedig nem is kényszerítettek, ennyi, érted, akkor mégiscsak olyan vagy, mint a Senák, akkor mégiscsak, mert te lehetsz az elnök, vagy te képviselő leszel, vagy mi, párttitkár, mi az istent ígértük.<sup>43</sup>

Ezt támasztja alá Radnóti Zsuzsa véleménye is: „A világ megalkuvásokból szótt rendje helyreállt, csak Háy hőse maradt súlyos magányában egyedül, sőt, ő lett kikiáltva bűnbakká, azért, hogy mindenki más felmenthesse magát.”<sup>44</sup>

A *Senák* nyelve nem archaizál: nem idézi fel sem a hatvanas évek, sem a magyar irodalmi parasztábrázolások stilisztikai sztereotípiáit. Egyik erőssége éppen a tematikához kapcsolódó beszédmód és a dráma nyelve közötti feszültség folyamatos fenntartása.

A téesisítés történelmi-társadalmi hátterén túlmutatva ez a darab is ontológiai bukástörténetté válik. Az idő romboló ereje akkor is elbuktatná Rák Janit, ha az agitátorok képében soha nem kereste volna meg a történelem, hiszen nemcsak Jani és az agitátorok, hanem Jani és az anyósa által képviselt idő között is súlyos konfliktus húzódik. Jani konkrét élethelyzetét a téesisítés pillanata határozza meg, az akarnok Mama figurája az idő monotonitását tudatosítja. Janinak a koherens én megőrzését lehetővé tevő tragikus bukás helyett a személyiség felszámolásával, az emberi életek ismételtetőségével kell szembesülnie:

Hát nem érted, hogy te semmit nem értesz, te is olyan leszel, mint a mama, hogy olyanra öregedsz, egy rosszindulatú, vén banya leszel, hogy én is elmegyek majd Oroszországba, hogy én is elmegyek, hogy olyan leszek majd, mint a papa, hogy alig várom, hogy legyen háború, hogy elmenjek és lelőjenek, vagy ott maradjak valahol oroszoknak.<sup>45</sup>

Rák Jani arra ébred rá, hogy az individuum bukása a saját sors hiányát, a másik sorsának a sajátként való megélését jelenti. „Az érdekelt, hogyan bukik el valaki a saját sorsában, és kényszerül más sorsot megélni” – mondja darabja legfontosabb problémájáról Háy<sup>46</sup>.

A hétköznapi személyiségre gyakorolt veszélye miatt „istendráma” *A Senák*. S ezért az egyik alapkérdése a világ dolgainak, köztük az *énnek* az egyediként való *megnevezése*. Lecki Géza és Rák Jani filozófalgató párbeszédei a nevek énteremtő funkcióját mutatják: „Akkor mért nem csak egy ember van, ha úgyis egyformák vagyunk. A kurva életbe, akkor mért hívnak engem Rák Jánosnak, a Senákot meg Senáknak, akkor minek?”<sup>47</sup> Az én nyelvi megalkotása azonban a névadással nem ér véget, hanem újabb kérdéseket vet föl: „...nem értem ezt az egészet, mert az lehetetlen, hogy például az isten mindenkiről tudjon, név szerint vagy legalább arca.”<sup>48</sup>

A személyiség integritásának fenyegetettsége két szinten is megjelenik. Egyrészt az ember egyetlenségének szintjén: „A Senák olyan, mint a Senák, én meg olyan vagyok, mint amilyen vagyok, a mama meg olyan, mint a mama, és a mama sem hasonlít rám”<sup>49</sup>.

A hétköznapiok fenyegető hatalmát pedig a bableves-motívum komikus szintje mutatja fel:

GYEREK Én szeretem a babfőzeléket.  
JANI Én is.  
GYEREK Akkor jó, hogy az van.  
JANI Csak már kicsit unom, hogy annyiszor.  
GYEREK Hogy annyiszor van?  
JANI Azt.  
GYEREK De nincs is olyan sokszor, csak hetente egyszer.  
JANI Amikor öt éves voltam, akkor nekem se volt sokszor, csak hetente egyszer.<sup>50</sup>

Az árulása miatt felőrlődő *Senák* története Júdáséna variációja. Sőt, a két agitátor ugyanúgy a két látor szerepét veszi magára, ahogyan *A Gézagyerekben* Herner és Benda esetében láttuk<sup>51</sup>. Az öt eltipró lovak pedig az Apokalipszis mellett Kleist Kolhaas Mihályát is felidéznek. Rák Jani kolhaasi figura: a darab elejének erkölcsi-anyagi koherens létállapotából a bukás állapotába jutva morális fölénye is elvész. *Senák* bukása a bűn, Rák Janié a hiteles döntés állapotának hiányában létrejött élet.



Háy drámáiban az önazonosság megtalálásának egyetlen módja az ontológiai bukás. A tematikus-nyelvi kapcsolaton túl ez a szemlélet teszi koherenssé színpadai művei világát. A szereplők nyelve nem mimetizálja az élőbeszédet, hanem irodalmi nyelvű transzponálja az alsóbb nyelvi regiszterek jellemzőit, a szegényes szókincset, az ismétléseket, az egyszerű nyelvtani szerkezeteket, a káromkodásokat. A Háy-drámák nyelvi paradoxona abban áll, hogy a hősök nem veszítik el igényüket létük nyelvi reprezentációjára, ugyanakkor az erre a funkcióra alkalmatlan nyelvük folyamatos szorongással tölti el őket.

## VIII.

Háy második drámakorszaka a felemelkedés és a bukás szét nem választható íve helyett a bukás pillanatából visszanezve idézi fel a világra rákényszerített életakarat kísérletének kudarcát. *A Házasságon innen és túl*, a *Vasárnapi ebéd*, a *Háromszögek* és a *Nehéz* már a szerelem helyett a válást, karrier helyett a társadalmi lecsúszást, az önazonosság illúziója helyett az én felmorzsolódását mutatja be. A *Nehéz* szerkezete példázza ezt a legjobban: a főhős leépülése után, de még a halála előtt betétként láthatjuk azt a teljesnek nevezhető életet, ahonnan a Férfi visszazuhant. Háy hősei nietschei „felívelő emberek”<sup>52</sup>, akiknek életkudarcá-

ban az ember ontológiai bukása az önazonosság lehetetlenségével halad együtt.

A második drámakorszakban nemcsak a cselekmény helyszíne, ideje, a szereplők jelleme, hanem a dramaturgia is megváltozik, sőt a drámák nyelve is tradicionálisabbá válik.

A *Gézagyerek* borítóján még úgy nyilatkozott a szerző, hogy „ha egyszer drámát írok, akkor majd igazi hősről fogok. Kerülöm a polgári vircsaftot (kit érdekelnék a polgárok – engem nem), a lestrapált, kiábrándult feleségeket, a szerető után epekedő negyvenes férjeket”.

Am a *Házasságon innen és túl* óta Háy sem utasítja vissza a „polgári vircsaftot”. Igaz, ez a „polgári vircsaft” már nem a magyar polgári dráma, Molnár Ferenc, Herczeg Ferenc, Szomory Dezső vagy akár Szép Ernő örököse. Ha előképet keresnénk a nyelvi-egzisztenciális lecupaszítottáshoz, leginkább Füst Milán drámáit, esetleg Molnár Ferenc *Liliomát* kellene említenünk.

Háy a polgárság ethoszát radikálisan visszavonva szemléli az ezredforduló Magyarországnak szociológiai és életkori összetevők által meghatározott társadalmi csoportját, a rendezett anyagi helyzettel és rendezettné tűnő családdal rendelkező nagyvárosi hősei rosszul érzik magukat, a család nyűg, az anyagi biztonság illúzió. A második drámakorszak akár panoráma-kép, akár monológ formájában ezeket az elveszett illúziókat járja körül.

## IX.

A *Házasságon innen, házasságon túl*<sup>53</sup> szembeötlő jellegzetessége, hogy jóval több szereplőt mozgat, mint *A Gézagyerek* kötet drámái. Míg az a szereplők életének zártságát tudatosítja, a *Házasságon innen, házasságon túl* a dramaturgiai megfontolások mellett az illúziók lebontásának a drámája is. A lebontáshoz viszont szükség van az illúzió kiindulópontjára is: a szereplők és helyszínek kavalkádja a nagyvárosi forgatagot, a pörgést idézi. A szereplők életkora pedig az önámításhoz való erőszakos ragaszkodást. A tizenkét szereplő javarészt fővárosi negyvenes: az emberélet kitolódott útjának felén még nincsen minden veszve, de már nem kezdenek mindent előlről. Szeretnék egyedinek látni saját életüket, de egyre jobban igazolódik félelmük, hogy életük nem egyéni, hanem tipikus. Ezt mutatja nevek és szerepek felemás viszonya is. Megtudjuk ugyan a szereplők nevét (pl. Gyuri, Laci, Kriszta, Erzsi), de a dramatis personae a családi, társadalmi szerepek szerint jelöli a szereplőket: Férj, Barát, Nő, Feleség. Jelenlegi életüket nem érzik a sajátjuknak, s ez szorongással tölti el őket<sup>54</sup>, ám mi-

vel szorongásuk tárgya a „világ, mint olyan”, új lakásba, új kapcsolatba történő menekülésük is reménytelen. Arra pedig, hogy egyéni élettörténetüket valamilyen általános sorsban helyezték el, nyelvük és létük is alkalmatlan.

Jóllehet a darabban megjelenített társadalmi réteg a referenciális elvárások szerint képes saját léthelyzetét artikulálni, a szereplők nyelvhasználata *A Gézagyerek* nyelvi szintjét idézi. Háy műveiben az emberi lét ontológiai kudarcát nem fedheti el a műveltséghez kapcsolt tragikus megszólalás képessége, ezért a tipikusnak elvárt helyzetekhez a szókincs és a mondat szerkezet szintjén is atipikus nyelvet társít. S ez megkérdőjelezi a drámák Stanyiszlavszkij-módszerrel történő színpadra állítását.

Háy mondataival nehéz realista jeleneteket színpadra állítani. A szöveg töredékességét ugyanis nem az előbeszédhez való hasonlóság, hanem a versnyelvhez közelítő sűrítettség indokolja. Ráadásul a mondatok ritmusa és a lélegzetvétel üteme nem fedik le egymást. Háy nem a hétköznapi nyelv lüktetését vagy akusztikáját idézi fel, hanem egy másfajta nyelvhasználat szabályainak engedelmességgel a mondat zenei hatásának, fogalmi és érzelmi sűrítettségének együttesét hozza létre.

A drámákat a Sztanyiszlavszkij-módszer a színházlátogató számára szükségszerűen szociális egzotikumká teszi, s megnehezíti, hogy az egyes emberek életében a sors általános létállapotát meglássa. Pedig a személyiség egyediségét felülíró „condition de l' être” a misztérium és a groteszk együttes érvényességéhez vezet.

Háy az istendramák után a *Házasságon innen, házasságon túl* műfajmegjelölő „házasságdráma” alcímével megint a misztérium felé közelít. Az istendráma azt a felső nézőpontot teremti meg, ahonnan az élet nem hétköznapi esetleges sorozataként, hanem egyetlen pillanattá sűrűsödött, felismerhető rendszerként látható. A házasságdrámában a szerelem és az idő ütköztetése válik lehetővé<sup>55</sup>. S míg ezeket az ütközéseket a szereplők elszenvedik<sup>56</sup>, a néző/olvasó számára az emberi lét Háy által sűrített struktúrája is kikristályosodik.

## X.

A *Háromszögek*<sup>57</sup> Háy meghatározása szerint már nem isten- vagy házasságdráma, hanem családi színjáték. Az egyszerű szerelmi háromszög lehetőségét a cím többes száma elbizonytalanítja. A drámában egy ötvenéves férfi megunt élete elől új kapcsolatba menekül. Házassága, felnőtt gyerekei már nem az élet teljességét, hanem az életlehetőségek bezáródását jelentik a számára. Hosszú vívódás után elköltözik a Lányhoz, mert az gyereket vár tőle. A menekülési kísérlet



természetesen nem sikerülhet: a terhesség hamisnak bizonyul, a férfi visszamegy a feleségéhez.

A cím többes száma utalhat a fiatal szerető történetére: a Lány apja tizenöt éve egy fiatalabb nőért otthagya feleségét és gyerekeit. A Lány anyja helyére most a Feleség került: az ismétlődő sorsok a Háy-drámák megszokott repetitív szerkezetét mutatják. Sőt, a kronologikus visszatérés mellett a párhuzamos szereplők is megjelennek: a két szülőpáros megjelenését a figurák azonossága miatt a dramatis personae-ban nem négy, hanem két színészre bízza a szerző.<sup>58</sup>

A párbeszéd, jellemek, dramaturgia, a nyelv, sőt a konfliktus vonatkozásában ez Háy leginkább realista darabja, s ezt még az álomjelenet sem vonja vissza. A *Háromszögek*ben végig jelen van az idő legyőzésének illúziója, de éppen a bukás kikerülhetőségének öncsalása teszi lehetetlenné a tragikus befejezést: „Azok meg csak azt választhatják, hogy lassan tönkremennek, még pár hóbort, horgászás, tenisz, megívás a haverokkal, néhány csörte otthon az öreg nővel, hogy miattuk ment szarrá az életük, aztán atomjaira bomlanak.”

A *Háromszögek* keretes szerkezete kapcsán sem tragikus bukásról, sem katarziszról nem beszélhetünk: a Férfi hazaköltözését a megszokás, az újtól való félelem motiválja. A darab úgy ér véget, ahogyan elkezdődött: nem változott, mert nem változhatott semmi. Háy világában sem a szabadság, sem a változás nem adekvát fogalom:

Feleség: Szia. Nem nyúlt hosszúra az új élet.

Férfi: Nem.

Feleség: Tudtam, hogy visszajössz.

Férfi: Honnét?

Feleség: Mert tudom, hogy szeretsz.

Férfi: Nem szeretlek.

Feleség: Akkor miért?

Férfi: Mert nem volt erőm újrakezdeni.

Feleség: Jó lesz, hidd el, jó lesz nekünk, én már tudom, hogy lehet jó.

Férfi: Nem lesz jó, csak most úgy lesz rossz, ahogy már megszoktam, hogy rossz.

A darab dramaturgiájában és tematikájában egyaránt az időütköztetésre épül, szinte jelenetenként változó idősíkok ütköztetik a jelent és a múltat. A Férfi és a Feleség életét, de a Lány és a Lány anyja viszonyát is meghatározza a múlt, míg a Férfi és a Lány közös életének nincsen időbelisége. Sőt, a megunt házasság és a boldogtalan gyerekkor megtagadásával mindkét figura saját múltjából próbál kiszabadulni. Ám a múlt visszautasítása csak az idő felszámolásának az illúziója lehet. A mise en abyme szerkezet nemcsak a múlt jelent meghatározó funkcióját, de a múltnak a jelenre való azonosságát is felmutatja. A *Háromszögek*ben, ahogy Háy más drámáiban sem, az idősíkok nem il-

leszkednek kronologikus rendbe, hanem ismétlődnek: az új házasság olyan lesz, mint a régi, a Lány szeretője az Apa helyzetébe kerül, a Lány anyja a Feleség sorsát előlegezi. „Mindegyikből régi lesz egy idő után.”

Az álomjelenetben a Lány anyja a maga sorsát vetíti a lánya életére, és saját egykori férjét látja a Férfiban. Hozzá beszél – „Tönkretetted az életemet, tönkretetted a lányunk életét, tönkretettél mindent, azt, amiért húsz évig éltem” – majd a szerzői utasítás szerint „Előveszi a szikét és látványos kézmozdulattal elmetteti az alvó férfi nyakát”. Miközben a néző azonosítja a Lány anyjának akkori helyzetét a Feleség jelenlegi állapotával, ebben az álombeli gyilkosságban a Lány anyja előtt összekeveredik a férjét elcsábító harmadik és a saját lányának az alakja. Szemrehányásokat tesz a lányának – „Szóval ötven. Pont, mint amikor az apád” – valójában a lányát saját férje egykori szeretőjével azonosítja: „Úristen, most jövök csak rá, te a saját apádhoz akarsz hozzámenni.” Női és anyai sérelmei egyszerre vetülnek rá a múltra és a jelenre: „Mindig is tudtam, hogy az apád neked a fontos, hogy csak azért maradtál mellettem, mert a bíróság ideítélt, tudtam, és most még ide is hozod, hogy lássam. Te pont olyan vagy, mint az a nő, aki elvette tőlem.”

A *Háromszögek* Férfije azt az élethelyzetet keresi, amikor a szerelmet még nem váltja fel a házasság megszokása, s a gyerekek megszületésével az idő is legyőzhetőnek tűnik: „Amikor kicsik voltak, nem hagytam volna őket ott, meg a feleségemet se, mert akkor még olyan volt, akit nem kellett otthagyni”, a személyisége koherenciáját felőrlő szerepek még nem jelennek veszélyt: „Hogy én leszek, érted, végre önmagam, nem egy nőnek a függvénye, nem egy házasság függvénye, a gyerekek apja, a te férjed, a család fenntartója, soha nem voltam az, hogy én.”

A Férfi a fiatalság ethoszán túlhaladva nem talál olyan életmintát, amelyhez alkalmazkodni tudna: akkor is fiatalembert akar élni, amikor a valóságos biológiai életkor, illetve a társadalmi szerepek közötti szakadék már csak az ironikus ismétlés lehetőségét teremti meg. A *Háromszögek* minden szereplője egy korábbi életszakaszt akarja megismételni. A Feleség azonban átlátja a Férfi indokainak illuzórikusságát: „Azt hiszed, hogy most tényleg az lehetsz, aki vagy, pedig egy percig se tudsz majd arra gondolni, hogy ki vagy te valójában.” Sőt, választ is ad: „Csak amiatt van ez az egész, mert túl sokáig élünk. Régen ebben a korban már meghalt az ember, vagy annyira öreg volt, hogy alig volt hátra. (...) Most meg itt van még harminc év, és nem tudja az ember, hogyan töltse el, hogy ne unatkozzon. Nem szól ez az egész semmiről, csak az unalomról.”

Eliade szerint az „archaikus ember élete az archetipikus cselekedetek utánzásává egyszerűsödik, azaz kategóriákká, élete nem eseményekből, hanem ugyanazon őseredeti mítoszok szüntelen ismétléséből áll.

Alapjában véve ez az élet, ha helyes szemszögből figyeljük meg, noha időben történik, mégsem hordozza annak terhét, nem ismeri az idő visszafordíthatatlanságát; másként fogalmazva, teljességgel figyelmen kívül hagyja azt a döntő mozzanatot, amely különösen az időbe vetett tudatra a jellemző.<sup>59</sup> Ám Háy hősei nem „archaikus emberek”, a hősöknek a személyiségre, ifjúságra vonatkozó álmítoszai a világ teljes káoszát mutatva csakis ironikusak lehetnek<sup>60</sup>. Sőt, a Férfinak és a Lánynak az összeköltözéskor lefolytatott párbeszédében az irónia komikussá válik:

Férfi: Nem fogsz semmit, nekem már más nem kell, biztos, meg nem is vagyok olyan, hogy össze-vissza...

Lány: Hát, azért ezt nem merném ilyen biztosan állítani.

Férfi: De tudod, hogy mindig csak egy valaki volt.

Lány: Meg a feleséged.

Férfi: Jó, de nem volt olyan, hogy egy csomó, vagy pluszba kettő.

Lány: Az már tényleg undorító, ha kettő.

Férfi: Vannak olyan férfiak, de én alapvetően monogám vagyok, ezt tudod.

A Háy-magánmítosz összetettségét mutatja, hogy a *Háromszögek* szakításjelenetében éppen a *Háztartási vers* hétköznapiokból való kitérést jelentő mosógép-metáforája<sup>61</sup> fordul saját ellentétébe: „Azért nem kell, hogy maradj, mert szánalomból. Vagy mert kényemesebb itthon, mert bevált már a mosógépünk.”

Háy a szerelmet nem az időt felfüggesztő, hanem az időnek alávetett folyamatként ábrázolja. Ezáltal válik lehetségessé, hogy az eltérő életkorú szerelmesek saját életükkel, s ne kettejük közös idejével szembesüljenek:

Lány: Az a baj, hogy te csak rosszat tudsz mondani. Arról, ami jó, hogy szeretlek, és hogy mennyire lehet örülni annak, hogy gyerek, arról hallgatsz.

Férfi: Nem hallgatok, azért vagyok itt, mert jó veled, annak, hogy jó, az a bizonyítéka, hogy itt vagyok. Csak akkor sem egyszerű ennyi évesen újrakezdeni.

S éppen az eltérő életkorból adódóan mondja ki a Férfi a *Háromszögek* egyik legsúlyosabb mondatát: „Mindenkinek magát szereti. A saját sorsát, a saját életakarát. Az enyém más, mint a tiéd, mert én már ötven vagyok.”

## XI.

Az első és a második drámatípus közös halmaza lehetne a *Nehéz*. Főhőse Gabi, a Kertészettudományi Egyetem középkorú, kirúgott oktatója, akit elbocsátásának napján felesége is elhagyott. Kiesve minden családi és társadalmi szerepéből hazaköltözik anyjához a faluba,

ahonnan indult. Miközben elkótyavetyéli a család értékeit, egyre nyilvánvalóbb alkoholizmusát sem tudja leplezni, míg végül a falu hierarchiájának legaljára kerül. Halála ugyanolyan véletlenszerűnek tűnik, mint az élete: a falu hídjáról kerékpárjával a patakba zuhan.

A *Nehéz*ben összegződik *A Gézagyerek* kötetének és a házasságdrámáknak a problematikája. A második felvonásban az idő monotonitásáról panaszkodó kolléga *A Herner Ferike faterját*<sup>62</sup>, a boldogtalan házasság hangsúlyos szerepeltetése a házasságdrámákat, az emberi kapcsolatok kudarcát bukását idézi fel<sup>63</sup>. A főhős véletlennel tűnő, de nagyon is törvényszerű halála pedig *A Pityu bácsi fia* és *A gyerek* című regény zárójelét juttatja az eszünkbe. Ha a saját halál nem adott meg, a saját élet is kétségessé válik.

A városba került vidéki fiú tündöklését és bukását elmondó *A gyerek* és a *Nehéz* a tematikus egyezésen túl szemléletükben is azonosak. Az első értelmezési szinten mindkét mű a sorsszerűség és a döntések szabadságának viszonyára kérdez rá. Háy az emberi sorsokban azonban nem a helyes vagy helytelen döntések egymásutánosságát, hanem az életét végigélő hős önanonosságát állítja a középpontba. A *Házasságon innen és túl* kötetben ennek a drámának is megtalálhatjuk az azonos című novella-párját<sup>64</sup>, de az epikus műből, ahogyan azt *A Pityu bácsi fia* esetében láttuk, a történet rajzolódik ki, míg a drámai változat konfliktusa most is interiolizálódik: a hősnek saját élete kudarcával kell megküzdenie.

A *Nehéz* időrendje fordított. A darab öt monológból álló első része kvázi-párbeszéd: a válás után a fővárosban megkapaszkodni nem tudó Gabi látszólag anyjának beszél, valójában saját magával folytat dialógust. A megszólított anya nem szólal meg, az alkoholista főhős így saját személyiségén belülre helyezi a történetet alakítja összes fel nem dolgozott múltbeli konfliktusát. Ezt az alapvetően epikus megoldást segíti elő a dramaturgia. A monológokból megismerjük a középiskolai, majd az egyetemi éveket, a házasság történetét, a városi környezetbe és a más társadalmi miliőbe kerülés nehézségeit. A főhős döntései kapcsán felmerülő etikai kérdések másodlagossá válnak: a dráma szempontjából nem releváns, hogy Gabi jó vagy rossz tanár volt-e az egyetemen, ahogyan az sem, mekkora a különbség hamis énképe és a világ róla alkotott ítélete között.

A görög dráma hőse álarcokkal takarta el az arcát, hogy sorsa ne egyetlen ember története maradjon, hanem felélése és bukása általános érvényű végzetté emelkedjen. A *Nehéz* záró monológja ezt az általános érvényességet mutatja: „Nehéz volt. Neki is nehéz volt (...). De most már könnyű.”

Gabi történelmi-szociológiai háttere eredői mentén cselekvő típus, ugyanakkor saját sorsát végigélő egyéniség, aki a jedermann általánosságát és a tragikus hős

egyetlenségét egyszerre képviseli. Ezzel párhuzamos, hogy a *Nehéz* szerkezete egy középponti személyiség köré szerveződő drámát mutat, miközben a másik tanár, a tanszékvezető vagy az említés szintjén megjelenő buszsofőr is Gabi személyiségvariációjának tekinthető, ahogyan alteregó a feleség alakja is.

Háy számos szerzői utasítást ad a *Nehéz*ben. „...a színész alkatilag döntse el, hogy milyen gesztus és mozgás szükséges a monológ életre keltéséhez, de kerülje az időkitöltő pótcselekvést, áltevékenységet, akusztikailag pedig az alkoholos hangtorzítást. Minimális díszlet, a tér inkább az ürességével tűnjön fel, mintsem a túlzó realitással. A színpadon nincsenek szimbolikusan értelmezhető tárgyak. Az asztalon ne legyen viaszosvászon, a mama ne legyen otthonkában.” Ezek az instrukciók, ahogyan azt *A Senák*ban is láttuk, a színházi hagyomány paraszti tematikához kapcsolódó sztereotípiáit utasítják vissza. Háy darabjai a hétköznapi szociológiai vektorain (társadalmi helyzet, műveltségi szint, életkor stb.) felülemelkedve a születés–élet–halál és a felemelkedés–hübrisz–bukás hármasát egyszerre hordozó általános sors ívét rajzolják meg. Az átkötő részekre javasolt kortárs zene a falusi tematikájú előadásokat meghatározó realista színházi nyelvvel akar szakítani. A Háy-drámák paradox helyzetben vannak: miközben éppen a realitás fölé emelkedés az erősségük, a színpadra állítások többségében a szociológiai kvázi-egzotikum hatja át a jelmezeket, a díszleteket, a színészvezetést. Ez a játékmód teszi az előadásokban meghatározóvá a realista értelmezéseket. Pedig Háy drámái nem szociálisan egzotikusak és társadalmi-lélektani szempontból nem is realistikák. Rakovszky Zsuzsa meghatározónak véli „a kontrasztokból építkező írói látás- és beszédmódot, amely új és egyedi hangvételt, egy sajátos, tragikus metafizikus groteszket teremtett, amely Réz Pál meghatározását kölcsönvéve 'kétségbeesettebb a tragikumnál'.”<sup>65</sup>

A drámák nyelvet találtak egy nyelv nélküli világhoz, mely a magyar irodalomban, különösen a magyar

színpadon néhány kivételtől eltekintve mindig is idegen maradt. Bár Elek Tibor szerint „drámairodalmunk talán még gyorsabban és nagyobb intenzitással is reagál az új típusú élethelyzetekre, aktuális társadalmi jelenségekre, mint a másik két alapvető műnem”<sup>66</sup>, Háy drámái kapcsán érdemes megfontolnunk, hogy a „mi irodalmi hagyományunk csak a némán szenvedő, a saját helyzete értelmezésére képtelen áldozatokat szereti (...) Mi ugyanis nem szoktuk hozzá, hogy egy alsóbb osztályba tartozó szereplőnek komolyan vehető véleménye lehessen, ez a látásmód (és persze nyelv) teljesen hiányzik a mi irodalmunkból.”<sup>67</sup>

Háy így nyilatkozik drámái nyelvéről: „Ha én mások esendőségéről beszélek, az én esendőségem alapján beszélek róla, s semmiképpen sem alá- vagy fölérendeltségben. Az olvasót sem szeretném fölérendelt státuszba tenni: ő is csak érintettként láthatja ezt a dolgot. Ember és ember közötti kommunikáció alapja az esendőség. Csak ezen keresztül juthatunk egymás közelébe. Aki ezt elfelejti: elveszett, hisz a létnek egyetlen visszaigazolása van: a másik ember közelsége.”<sup>68</sup>

Míg az első drámakorszak azt az illúziót hordozza, hogy a lét a beszélők műveltségbeli hiányosságai miatt dadog, a második szakasz egyértelműen cáfolja ezt: a magasabb társadalmi helyzetű, beszélni tudó szereplők ugyanolyan nyelvtelenek, mint *A Gézagyerek* figurái. A nyelv határai nem egy társadalmi réteg műveltségbeli lehetőségeit mutatják, hanem a lét határait jelölik ki.

Háy nyelve nem szociologikusan, hanem egzisztenciálisan autentikus. Drámahőseinek ezért nincsen nyelvük arra, hogy igazukat megfogalmazhassák. S mivel létállapotukat a patetikus megszólalás nem emelheti magasba, a lét tragikumát nyugtázó pátosz nem lehet adekvát. Wittgenstein oly fontos mondata – *az tud beszélni, aki reménykedni tud, s viszont* – Háynál fordítva igaz: akik nem beszélnek, azok reménykedni sem képesek. A nyelvtelenség és az ontológiai reménytelenség összeér. A lét dadog, nemcsak a létező.



## JEGYZETEK

- 1 *A gondolkodás életszerűsége*, Győre Gabriella beszélgetése Háy Jánossal. Litera.hu, 2007.06.06.
- 2 „...a logosz kitüntetett sajátossága a dolgot érintő sokrétű/megsokszorozott nyelvi kifejtés, amely éppen abból táplálkozik, hogy mind inkább arra törekszik, hogy felmérje a dologtól való távolságot (Sachferne), mely teljességgel nem szüntethető meg, 'dies Vervielfachen des Einen ist eine positive Möglichkeit des Logos' eredményezi, hogy Gadamernél soha sem egy végső/rögzített nyelvbe foglalt értelemről

- van szó, hanem a megértendő/a dolog felőli meg-megújuló kikerdezettségéről, amelyre a logosz megsokszorozásával felel az ember.” Bacsó Béla: *H.-G. Gadamer a hűtlen hermeneuta?* Al-föld 1997/12
- 3 Roland Barthes: *A műtől a szöveg felé* = Uő: *A szöveg öröme*. Ford. Babarczy Eszter, Osiris, Budapest, 1998. 68.
  - 4 A „Háy János drámák” keresőkifejezésre a google nem kevesebb, mint 17.000 találatot adott.
  - 5 „...a próza annak a belátása, hogy nem történik

- semmi, csak elmúlik az idő...” *Egymáshoz tartozók*. Palatinus, Budapest, 2009. 82.
- 6 *A Gézagyerek, A Senák, A Hermer Ferike faterja és A Pityu bácsi fia*. In *A Gézagyerek*. Palatinus, Budapest, 2004.
  - 7 Lásd pl. Garaczi László véleményét: Háy darabjai *A Gézagyerek* címmel 2005-ben jelentek meg a Palatinus Kiadó szép kiadványában, mintegy ennek a drámaírószakasznak (vagy az egész oeuvre-nek?) a lezárásaként. In *Színház*, 2007/6. 38.

- 8 Mészáros Márton: *A műnemek közti átjárhatóság Háy János írásművészetében*. In: *Prózaforradulat: a magyar próza alakulástörténete a XX. század utolsó évtizedeiben*. Budapest, 2007.
- 9 Uo.
- 10 *A gondolkodás életszerűsége, Györe Gabriella beszélgetése Háy Jánossal*. Litera.hu, 2007.06.06.
- 11 Kerényi Károly: *Görög mitológia*. Ford. Kerényi Grácia, Budapest, Gondolat, 1977. 11–12.
- 12 *A Gézagyerek*. 295.
- 13 *A Gézagyerek*. 248.
- 14 *A Gézagyerek*. 215.
- 15 A darabot egyébként elutasító cikkében ezt emeli ki Berkes Erzsébet – *A Gézagyerek*. Debreceni Csokonai Színház, *Mozgó Világ*, 2002/10. 110–112.
- 16 „Szeme nagy, kék és figyelmes, tekintetében van valami nyugodt, de nyomasztó vonás: tele van azzal a különös kifejezéssel, amelyről némelyek első pillantásra felismerik az epilepsziás beteget.” Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*. Ford. Makai Imre, Európa, Budapest, 1981. 8.
- 17 „A csuklyás köpeny gazdája is huszonhat vagy huszonhét éves fiatalember.” – Uo.
- 18 *A Gézagyerek*. 275.
- 19 *A Gézagyerek*. 219–221.
- 20 Albert Camus: *Közöny*. In *Regények és elbeszélések*. Európa, Budapest, 1983. 160.
- 21 Ugyanazon tettel, amely az apának a lehető legnagyobb elégtételt adja meg, a fiú is eléri atyjával szembeni vágyainak célját. Maga is istenné lesz az apa mellett, voltaképpen helyette. A fiúvállás váltja fel az apavállást.
- 22 *A Gézagyerek*. 218. Kiemelés tőlem
- 23 *A Gézagyerek*. 233.
- 24 Uo.
- 25 Ld. Garaczi: i. m.
- 26 *A Gézagyerek*. 294.
- 27 *A Herner Ferike faterja*. In *A Gézagyerek*. 362.
- 28 *A Herner Ferike faterja*. In *A Gézagyerek*. 363.
- 29 BANDA Kurva kemény ez a kő.  
KREKÁCS Kőkemény.  
BANDA Hogyhogy kőkemény.  
KREKÁCS Mert kő, azért. *A Herner Ferike faterja*. In *A Gézagyerek*. 317.
- 30 *A Herner Ferike faterja*. In *A Gézagyerek*. 322.
- 31 *A Herner Ferike faterja*. In *A Gézagyerek*. 35.
- 32 *A gondolkodás életszerűsége, Györe Gabriella beszélgetése Háy Jánossal*. Litera.hu, 2007.06.06.
- 33 *A Herner Ferike faterja*. In *A Gézagyerek*. 327.
- 34 *A Herner Ferike faterja*. In *A Gézagyerek*. 329.
- 35 *A Herner Ferike faterja*. In *A Gézagyerek*. 328.
- 36 *A Herner Ferike faterja*. In *A Gézagyerek*. 352.
- 37 *A Herner Ferike faterja*. In *A Gézagyerek*. 361.
- 38 *A Herner Ferike faterja*. In *A Gézagyerek*. 326.
- 39 „Jani: Jól hangzik, hogy vasbeton, nem olyan, mint hogy téglá. Az olyan vidéki dolog, majdnem olyan, mint a vályog.” *A Pityu bácsi fia*. In *A Gézagyerek*. 122.  
„Pityu: Az nagyon gyors, mert jó helyen lakok, azért olyan gyors minden.  
Jani: És az ott számít, hogy gyors, mert ott nagyon halad minden előre.” *A Pityu bácsi fia*. In *A Gézagyerek*. 131.
- 40 *A Pityu bácsi fia*. In *A Gézagyerek*. 191.
- 41 *A Pityu bácsi fia*. In *A Gézagyerek*. 176.
- 42 *A Pityu bácsi fia*. In *A Gézagyerek*. 190.
- 43 *A Pityu bácsi fia*. In *A Gézagyerek*. 62.
- 44 Kritika, 2005/3, 16.
- 45 *A Pityu bácsi fia*. In *A Gézagyerek*. 93–94.
- 46 [http://www.nemzetiszinhas.hu/hay\\_janos\\_a\\_senak/](http://www.nemzetiszinhas.hu/hay_janos_a_senak/)
- 47 *A Pityu bácsi fia*. In *A Gézagyerek*. 31.
- 48 *A Senák*. In *A Gézagyerek*. 89.
- 49 *A Senák*. In *A Gézagyerek*. 85.
- 50 *A Senák*. In *A Gézagyerek*. 71.
- 51 „PALI: De azért a gyerekekkel azért tényleg nem gondoltam volna, hogy ez lesz, hogy ezt a Verának nem mondanám el.  
GABI: A Verának csak azt kell mondani, hogy te is megcsináltad, nem csak a Feri az alföldön.” *A Senák*. In *A Gézagyerek*. 55.
- 52 *A Rák és a Senák. Beszélgetés Háy Jánossal*. Heti Válasz, 2004. május 27. 22. sz. 45.
- 53 A szöveg megjelent: Színház, 2007. november, drámamelléklet, [http://www.szinhasz.net/pdf/2007\\_11.pdf](http://www.szinhasz.net/pdf/2007_11.pdf)
- 54 „A szorongás mitől-jében a 'semmi az és nincs sehoh' nyilvánul meg. A világban belüli semmi és sehoh dacosságá fenomenálisan azt jelenti: a szorongás mitől-je a világ mint olyan.” Martin Heidegger: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. Budapest, Gondolat, 1989, 40. §, 341.
- 55 „Férfi: Biztos ezért szeretem. Nem tudom már leválasztani azt, amit együtt töltöttünk, a mos-

tani életünkről, nem tudom, hogy mi volt ebben, ami régen volt, és mi van ma.  
Ügyvéd: Van olyan, hogy az ember a múltjába szerelmes, és észre se veszi, hogy valójában nem érez már semmit, legfeljebb a semmit, egy nagy ürességet.”

56 „A férfi azt hiszi, újrakezdheti, mert még épp nem annyira öreg, mondjuk, ötven, új gyerek, új lakás, aztán még pár év, és megint csöngetnek nálam, hogy na, szarba jutottak, most mi legyen. Van, aki már harmadszor jön hozzám, mindig más nővel. . .”

57 Megjelent a Bárka folyóirat 2011/1. számában, illetve: [www.dramabazis.eu](http://www.dramabazis.eu).

58 A feleség anyja – hatvanas nő / A feleség apja – erős hatvanas férfi / A szerető apja – 65–70 közötti férfi, kisvárosi orvos, az első jelenetben a Feleség apja / A szerető anyja – 60 év körüli nyugdíjas korházi dolgozó (a két anyát játszhatja egy színésznő).

59 Mircea Eliade: *Az örök visszatérés mítosza*. Ford. Pásztor Péter. Európa, Budapest, 1993, 129.

60 „...az irónia tiszta tudata az örök agilitásnak, a végtelenül teljes káoszknak.” Schlegel: *Esszémek*. 67. In A. W. Schlegel – F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, Budapest 1980, 500.

61 „S amíg a gép vadul teker, / ne moss pizsamát és ne vasalj inget, / azért jöttem, hogy elvigyelek innen, / lépned is alig kell és minden / egészen más, egy más világ. / Oda kell vigyelek, / ott én vagyok: / Hamfri Bogárt.”

62 „Nem érted, mégis minden olyan, mint mindenkivel, mintha előre le lenne játszva.”

63 „Feleség: Mert olyan vagy, amilyen vagy. És én már nem bírom ezt nézni. Nem bírom látni, ahogy hazatámolyogsz, undorodom felmosni utánad a vécét, utálom érezni azt a szagot, ahogy az alkohollal keveredik az arcszesz szaga, undorodom tőled.”

64 Ld. *Nehéz*. In *Házasságon innen és túl*. Palatinus, Budapest, 2006, 113.

65 Rakovszky Zsuzsa, Kritika, 2005. március, 17.

66 Bárka 2009/3.

67 Bánki Éva, <http://ujnautilus.info/trollok-skandi-navok/>.

68 *A gondolkodás életszerűsége, Györe Gabriella beszélgetése Háy Jánossal*. Litera.hu, 2007.06.06

**Horváth Csaba** (1967): irodalomtörténész, kritikus. Fő kutatási területe a modern és kortárs regény, illetve regényelmélet. A KRE BTK oktatója. A szöveg a szerző Háy Jánosról szóló monográfiájának részlete, mely megjelenés előtt áll a Kalligramnál.