

FIGYELŐ

SZELID ÍRÓ LÁZADÓ DRAMATURGIÁVAL

*Kárpáti Péter: Világvevő
Jelenkor, Pécs, 1999. 356 oldal, 1400 Ft*

Egyműfajú író, ismertsége sokkal szűkebb, műveinek recepciója jóval szegényesebb, mint – mondjuk – a prózaíró Garaczi Lászlóé, aki a magyar hagyományokhoz hiven csak „mellékesen” műveli a drámaírást. Kárpáti Péter azonban nem csak ezért rendhagyó jelenség. A magyar „álomdramaturgia” egyik sajátos hangú művelője 1987-ben még úgy indult első drámájával, a FOGOLYSZÖKTETÉS-sel, hogy írásaival ő is csatlakozik azokhoz a nemzedéki törekvésekhez, amelyek lázadó vagy ironikus attitűddel, nyíltabban vagy metaforákba burkolva hirdették a nyolcvanas évtized mély társadalmi nyugtalanságát, a makrofolyamatok folytathatatlanságát.

Először is – saját szavaival – abból az élményből született, hogy „...a megidézett csepeli fiatalok körében akkoriban már az számított deviánsnak, aki az ottani gyárban dolgozó, szerényen gyarapodó szülők folytathatatlan életútját választotta. És annak volt igaza, aki megérezve a körülötte lévő világ megrendülését, megsejtve a készülő változást, tagadta a beilleszkedést, és engedett a másság, a törvényt kívülség vonzásának. Voltaképpen engem a kor (új) szellemében élő hősök felfokozott szabadságigénye ihletett meg, tehát nem a deviancia, hanem a normalitás fogalmának, a nemzedéki normáknak akkoriban már érzékelhető változása”. (LEHETŐSÉG AZ ÖNVALLOMÁSRA. Földes Anna beszélgetése Kárpáti Péterrel. Színház, 1993. június.)

Ezt az ars poeticának is beillő írói vallo-mást a darab önpusztító és másokat pusztító hősenek kellett volna képviselnie, kései utódaként Sarkadi Imre démonikus, anarchikus OSZLOPOS SIMEON-jának, illetve közeli rokonaként IMOGÁ-nak, Garaczi László címszer-plőjének (1989). Kárpáti és nemzedéktár-

sa, Garaczi teremtményei a rendszerváltás előtti pillanatok termékei: profi bűnözők, akik tudatosan és gátlástalanul „tovább rontják a rosszat”. S nem megállítják, hanem gyorsítják az általános morális és egzisztenciális eróziót. A FOGOLYSZÖKTETÉS fenegyereke azonban – minden írói igyekezet ellenére – nem tudja önmagát és tetteit igazolni, nem több, mint egy izgága, külvárosi akcióhős, kisszerű balhékkal, csipetnyi bűnözőromantikával és nagy adag önsajnálattal. Nem lett „a fiatalság felfokozott szabadságigényének” emblemikus alakja, s nem reprezentált általános társadalmi méretű lázadélményt, mint egykoron Sarkadi Kis Jánosa vagy Jimmy Porter a DÜHÖNGŐ IFJÚSÁG-ból.

A környezet, a mellékalakok rajzában azonban kifejezetten tehetségesnek mutatkozott a huszonhat éves debütáns: hitelesen szólaltak meg a színpadon a csepeli „éjjeli menedékhelyeken”, kocsmákban, lerobbant lakásokban vegetáló életvesztések, a véglegesen perifériára szorultak. A későbbi Kárpáti-színjátékok ismeretében azonban feltételezhető, hogy a darab félsikere nemcsak a szerzői tapasztalatlansággal vagy a felemásra sikeredett előadással magyarázható, hanem azzal a ténnyel is, hogy a fiatal író karakterétől idegen központi alakot komponált, energikus, aktív, lázadót, szemben a későbbi drámák hangsúlyozottan szelid, sorsukba belenyugvó, esendő, védtelen hőseivel, akik a külvilág zaklatásaira bezárkózással, befelé fordulással, *passzív rezisztenciával* válaszolnak.

A hőstípusváltással és -változással a darabok világábrázolása is más irányt vett, és írójuk végleg elfordul a nemzedéki életérzéseket, közéleti konfliktusokat, társadalmi nyugtalanságokat magukba foglaló témáktól, tehát a külvilág történéseitől, és a továbbiakban a *történelem színpada* helyett az *emlékezés színpadáé* lesz a főszerep. A szerzőt a továbbiakban a magányos individuumokon belül zajló események, a mikrokozmosz foglalkoztatja, s a következő három textusban – melyet rokon tendenciáik miatt trilógiának is nevezhetünk

– a belső lelki folyamatok pontos felidézője és ábrázolója lesz.

A HALHATATLAN HÁBORÚ (1989) archetipikus férfitraumát dramatizál: az introvertált alkatok, érzékeny személyiségek passióját a behívás után, a katonai kiképzés brutális valóságában. A Honvéd, a főhős kényszerbetegségben, táplálkozási negatívizmusban szenved, vagy csak szimulálja (az író nem dönti el egyértelműen), azért, hogy megszabaduljon a számára elviselhetetlen létformától. A kiképzőintézmény kérlelhetetlen urai mindenáron meg akarják törni a kiskatona passzív ellenállását: pszichológiai tesztvizsgálattal, kényszerinfúziókkal, fenyegetéssel. A kegyetlen vallatásnak is beillő teszt-dresszúra alatt, majd a kórházi kórterem esti, éjszakai infernójában a Honvéd visszatérő lázalmokkal küszködik, mint Babits GÓLYAKALIFÁ-jának skizofrén hőse, aki végül már nem tudja, melyik a valóságos és melyik a virtuális énjje: a nappali harmonikus vagy az álombeli szörnyűségekkel terhelt. Egy idő után a Honvédban is összezavarodik a való és a látomás. A kórterem szereplői egyúttal a lázalom szereplői is, és a sorjában felbukkanó – a kórház valóság történései által meg-megszakított – látomás epizódok, mint A GÓLYAKALIFÁ-ban, folyamatok, kerek történeté állnak össze, amelyben a Honvéd az ölés és a meghalás lidérces traumájával szembesül. Az álmodó belső tudatvilága realitásként vetül ki a színpadra, amelyben 1848-as vörös sipkás honvédként egy csatajelenetben, egy horrorisztikus kéztusában gyakorlatilag agyonveri ellenfelét. A következő, később folytatódó álomepizódban mintegy vezeklésképpen elszökve alakulatától, megkeresi megölt ellenfele családját, teljesítve ezzel a haldokló ama végakarátát, hogy talizmánként őrzött zsebsakkkészlete visszakerüljön fiához. Engedelmes katonaként ezek után visszatér csapatához – ez az utolsó epizód –, ahol katonaszökevényként főbe lövik, miközben ő a hazáját élteti. A Honvéd látomásaiban felidéződnek és összekeverednek a sematikus, ifjúsági olvasmányélmények sabloneseményei és az általa elképzelt szörnyűséges erőszakpillanatok és következményeik: az ölés, a gyilkossá válás, majd a meghalás rettenete.

A kiskatona által álmodott háború azonban halhatatlan és folyamatos. A lidércnyo-

másból a kórterem – szintén lidérces – realitásába vissza-visszatérve mintha egy idő múlva már a valóságban is folytatódna a háborús világgés. Az álom és a valóság síkjai egyre észrevétlenebbül olvadnak egymásba: a külső és a belső tudati valóság egyenrangúvá válik a kórterem helyszínén, s a kérdés nyugtalanítóan eldöntetlen marad: a szubjektum kebelezi-e be a külső és belső világot, vagy az objektív külvilágban is kitört a káosz? Itt is, ott is szereplő tárgyak, motívumok, legendák, emberek keverednek össze új minőségű „fantasztikus realizmusban”, amelyből egy töredékes magyar háborús mitológia bontakozik ki: Mátyás király legendás csatáitól – az 1848-as honvédő háborún keresztül – az anekdotákká szelidült első világháborún át – a jelenben bekövetkezett (vizionált) világgésig, s ebben a nagy menetelésben együtt haladnak élők és holtak, mitologikus és hétköznapi alakok, szellemek és a kórterem feltűzelt betegek, kivéve a Honvédot, ezt a reménytelen civilt és pacifistát, akit – úgy tűnik – az álomban visszaszolgáltató sakk talán a valóságban is megment az öléstől, a meghalástól, mert – mint egy első világháborús anekdotában – szakaszparancsnokának fontosabb a sakk, mint a rohamra indulás. S miközben intenzíven folyik a játszma köztük (partnere egyszerre álombeli kivégzője, kórtermi betegtársa, jelenlegi parancsnoka), átdübörög fejük felett a végzet és a háború. A befejező szituáció azonban többszörösen „nyitott”. Nemcsak azért, mert eldöntetlen a valóság és a káprázat viszonya, hanem az sincs eldöntve, hogy a Honvéd „csodás” megmenekülése időleges-e vagy végleges. Az erőszakra kódolt világban a mindenkori áldozatok, áldozattípusok életben maradhatnak-e, vagy pusztulásuk törvényszerű, mint olyan sokszor a történelemben, az őskori barbár csordák pusztításától Auschwitzon át Boszniáig és Koszovóig?

A HALHATATLAN HÁBORÚ a magyar dráma hagyományokban aránylag ritkán előforduló „nyitott mű”, visszanyúlási kísérlet a vajdasági Tolnai Ottó szintén nagyon magányos drámatextusaihoz, vagy továbbgondolása a Kornis Mihály-féle álomdramaturgiával megkomponált daraboknak (HALLELUJA, BÜNTE-TÉSEK), illetve – s ez a legerőteljesebb – írója kapcsolódik a XX. századi nyugat- és kelet-

európai (elsősorban lengyel) tradíciókhoz: Strindberg, Maeterlinck, Ghelderode, Genet, Beckett, Wyspiański és Gombrowicz átom-színházához. Ebben a sokféleképpen értelmezhető drámairói irányzatban és módszerben zavarbaejtő pszichikai és teatrális mellérendelés uralkodik az idők és terek síkjai, az elevenek és holtak, álom és ébrenlét, múlt és jelen, a felszíni és a belső tudati valóság között.

A Honvédhoz hasonló szelidség, védtelenség, az ellenséges környezettel szemben kialakított védekezés: a konok befelé fordulás és hallgatás jellemzi a VILÁGVEVŐ magányos hőseit, Pici Janit is. Ez a gyengéd vonásokkal megrajzolt ormánsági cigányfiú felidézi bennünk a cseh új hullám (különösen Jiri Menzel) filmjeiben gyakran szereplő, szeretnivalóan együgyű, mesebelien naiv figurákat, akiket csak egy hajszál választ el a „falu bolondja” státustól.

Ebben az 1990-ben írt misztériumjátékban a dramatikusság szövet még több szálból és bonyolultabban fonódik össze, mint a HALHATATLAN HÁBORÚ-ban. A VILÁGVEVŐ színpadi valósága több különböző szintű, de teljesen egyenrangú realitásból épül fel: szociorealitásból, meserealitásból és a pszichében lezajló, belső realitásból.

A szociorealitás: Pici Jani az isten háta mögötti Dráva-parti településen is a vesztesek vesztese: felesége felszarvazta és elhagyta, gyerekeit elveszik tőle, hűséges barátja és pecatársra hirtelen szörnyethal, naiv, bohózatba illő jó szándéka miatt lecigányozzák, és ki akarják zavarni az országból. Két kincse van csupán, mint Chaplinnek a keménykalap és a sétapálca: egy pecabot meg egy kimustrált táskarádió. Mindkét tárgy a valóság kizárásának, az attól való teljes izolációnak az eszköze. Az őt körülvevő feldolgozhatatlan és nyomasztó realitás elől a halakhoz, a Dráva-parti horgászathoz menekül, és a rádiója hangszórójából állandóan áradó manipulatív médialelátáshoz: a történet jelen idejében éppen egy harmadrangú popkoncert élő közvetítéséhez, melyet gyakran megszakít a bőbeszédű, bájos riporter és a buta popénekesnő sületlen csevelye. Ez a silány tömegkulturális médiametely mint vigasz és menedék egyszerre szánni való és mulatságos, nagyon is emberi, mégis riasztóan ember alatti és idiotisztikus. A lepusztult realitásból egy még

lepusztultabb kulturális közegbe menekülés egyfajta általánosabb szellemi erodálására utaló jelenség is.

A meserealitás: tragigroteszk hangvételű, pikareszk elemekkel tűzdelt kalandsorozat után Pici Jani végre kiér Dráva-parti horgászplaccára, ahol egyedül ő az úr, ott kifogja a régen áhitott, legendás csodaharcsát, s a hal, a klasszikus vándormese mintájára, szabadulása fejében megjutalmazza; csoda történik vele, s ő mint egy szurreális filmburleszkben, átcsappon, pontosabban „átzuhan” a vágyott popkoncert valóságába, ott hős lesz, s mint a képregényekben, a szappanoperákban vagy a szupermozikban, elnyeri a popénekesnő kezét és szerelmét, a frusztrált, szerencsétlen cigánypáriából győztes férfi lesz, ahogy a negédes riporter mondja: „*egy maharadza a Gangesz partjáról*”.

A belső realitás: a befejezés azonban visszamenőleg átértékeli az eddigi történeteket: a csodahalmotívum és a popkoncert csodája nem volt más, mint a vízbe fulladó halál előtti vágyálma, látomása, a belső víziók kivetülése a színpadi realitás síkjára. A darab zárómozzanatában, ismét a szociorealitás síkján, ugyanis Pici Jani anyja kétségbeesetten keresi eltűnt fiát a kihalt Dráva-parton, az elhagyott pecahelyen: „BERTA NÉNI: *Jani... (hangja elszáll a víz felett. Hatalmas csönd. A távolban felrikolt egy madár. Az öregasszony letérdel a stégen, bámulja a vizet: moccsatlan, súlyos, akár az üveg) Jani! Pici Jani!*”

A tér és az idő különös labirintusai épülnek fel a fiatal író komplikált szövegkonstrukcióiban. Váratlan, rejtett átjárókat, oda- és visszautalásokat lehet fölfedezni bennük és egymásra épülő, egymást váltó külső és belső realitások között. S ezek a felfejtésre váró bonyolult összefüggések egyre-másra átértékelik, titokzatossá és többértelművé teszik az egyes mozzanatokot, történéseket, emberi cselekedeteket.

A csoda és a halál vagy a halál pillanatában megélt csoda a következő darabban is felbukkan. A trilógia hősei tehát sorra-rendre a halálba és/vagy a csodákba menekülnek. S ez a gesztus a küzdeni képtelen szelíd Kárpáti-teremtmények utolsó menedéke.

Ezzel a tetteivel lép ki kudarcos sorsa szorításából az AKÁRKI (1993) asszonyhőse is. Az ő helyzete és magánya talán a legvégletesebb

a trilógia három fő karaktere között; egy váratlan rosszulletű a halállal, a halálos kórral szembeníti. A darab a középkori EVERYMAN-és a Hofmannsthal-féle JEDERMANN-moralitás mai, Budapesten játszódó átírata. A halálra kiválasztott budapesti asszony azonban – ellentétben klasszikus elődeivel – nem képes számvetést készíteni, megigazulni és megbékelve fogadni a halált, mert egyszerűen nincs rá ideje. Rendbe kellene tennie összekuszált életét, „lerendezni” rengeteg restanciáját, amelyek igazi közép-európai, budapesti nyomorúságok: duguláselhárítás, tisztítószámla, lakásátírás, egyezkedés exférjével. De nem jut teendő végére, képtelen bármit is megoldani, s békét sehol sem találva, mindenkitől elhagyottan, hajszolt, frusztrált, értelmetlené váló élete és halálfélelme elől a robogó metrószerelvénnyel elé veti magát. Itt talányos – ismét a csodák képzetét sugalló – befejezés következik. Mint a két előző színjátékban, zavarbaejtően ambivalens, képlékeny a halálpillanat színpadi szituációja, megint bizonyítva a fiatal szerző „csodateremtő” képességét és, ami még fontosabb, szemléleti, világnézeti igényét a csodákra. Egy jelenetbe sűrít életet és halált, egyszerre nyújtja a helyzet két szélsőséges értelmezési lehetőségét. Egyik: a meghalás pillanatában az asszony egy vágyképet vizionál: testében nem is daganat nőtt, hanem magzat; a halál pillanata nem más, mint a szülés csodája. Másik: a valóságban is csoda történt, illetve az öngyilkost kimentik a sínek közül, s akkor derül ki, hogy nem a hullaházba, hanem a szülőszobára kell vinni, ahol egészséges gyermeknek ad életet. (A daganat és a remélt terhesség tragikus női „öshelyzetéről” szól Thomas Mann: A MEGTÉVESZTETT című regénye is.)

A nyomasztó hétköznapi szorításából, a létezés patthelyzeteiből Kárpáti szinte észrevétlenül, gyengéden emeli át örök vesztes hőseit a megváltásba, akik csak ott, a csodák megbékítő, halálos birodalmában nyerik el jutalmukat, békéjüket. Egyfajta írói, szemléleti nosztalgia ez, vágyakozás az elvesztett vallásos világrend után. Színpadi alakjai, a szerző saját szavaival: „*esendőségükben szép, sorsuknak kiszolgáltattott lények*”, s valamennyien ropant hasonlítanak Szép Ernő vagy Tolnai Ottó küzdeni képtelen, gyengéd vonásokkal megrajzolt színpadi szereplőire. Mindhárom

író szinte valamennyi teremtménye alkalmazhatnának bizonyul a mindenkori brutális hétköznapi és a bennük uralkodó mindenkori brutális emberek legyőzésére.

Az ORSZÁGALMA (1994) és a TÓTFERI (1999) című vásári, illetve misztériumjátékokban a szerző ismét újabb színjátéktípusokkal kísérletezik, és bennük a mese- és csodamotívumok már központi szerephez jutnak. (Napjaink prózájában Háry János regényei vagy Darvasi László novellisztikája jelzi, hogy lassan kordivattá válik a mesészerű és csodás elemek alkalmazása és az – ironikus – transzcendencia bekapcsolása a műalkotások cselekményvezetésébe.)

Hogyan lehet a nemzeti népmesekincset, a szubkultúrában lappangó legendákat, mese- és mitológiatöredékeket újra aktivizálni? Hogyan lehet egy egyszer már befulladt vagy inkább alig létező drámaírói hagyományt feltámasztani és „lefordítani” mai színpadi nyelvre? Tamási Áron és Weöres Sándor lírai, filozofikus mesejátékainak (és említsük meg Szilágyi Andor meseparaboláit is) máig nincs élő játszási kánonja, a színházak máig nem találták a kulcsot, amellyel korszerű, felnőtteknek is szóló, sikeres előadásokat hozhatnának létre az ilyen típusú drámaszövegekből. (SZÍNHÁZ ÉS RÍTUS címen figyelemre méltó Tamási Áron-émlékkönyv jelent meg Sepsiszentgyörgyön 1997-ben. Az írások egyike AZ ÉNEKES MADÁR és a SZENTIVÁNEJI ÁLOM közötti hasonlóságra hívja fel a figyelmet, s ez a gondolat korszerű Tamási-produkciót inspirálhatna.)

Az ORSZÁGALMA autentikus – Csenki Sándor által gyűjtött – cigány népmesékből készült átírat, több önálló motívumból és mesehősből összeszőtt lírai, groteszk játék, amely az egyik legismertebb magyar vándormesét, legendakört: az álruhás Mátyás király kalandjait ötvözi a cigánylegendáriumok hőséneke, Csulanónak kalandjaival. A *vásári játék* alcímet viselő opus hangvétele – az ihlető alapanyagokhoz hasonlóan – frivolabb, mint általában a magyar népmeséké. Fogalmazásmódja tömörebb, epizódjai szituatívabbak, dramaturgikusabbak, kevésbé elmesélők, inkább megjelenítők, s humora is erőteljesen közelít az abszurdhoz. Stílusa eklektikus: gátlástalanul keveri a népi és urbánus színházi (és filmes) műfajokat. A némafilmek legendás tor-

tadobálós jelenetei éppúgy megtalálhatók benne, mint a francia bohózatok (Feydeau, Labiche) abszurditásig felpörgetett hasonmás- és összetévesztés-sorozatai, rémálomszerű üldözési jelenetei. Egyes epizódjai a hagyományos kabarét, mások a némafilm szürreális szkeccseit vagy a nagyvárosok speciális műfajának, a viccnek a technikáját, poentirozását követik.

Csulánónak, a svejki vonásokkal felruházott, sokat megélt „tolvajok királyának” a lányába szeret bele az álruhás Mátyás, a magyarok királya. A hetedhétországra szóló lakodalommal megpecsételt nászból fiú születik, de erről az apa mit sem tud, mert már lakodalma hajnalán megszökik, csupán egy országalmát hagyva ott maga helyett. A fiú, felcseperedve, ezzel az országalmával felbukkan Budán, s a kísérletes hasonlóság és a hatalmi jelvény felbolygatja a megöregedett, varázsvesztett Mátyás életét és Buda vára nyugalomát. A TALÁLKOZÁS EGY FIATALEMBERREL szituációját éli át a király, aki először akasztófára küldi, majd épp ellenkezőleg, királyságát is átadja cigányfiának, és ezzel a gesztussal mintha visszanyerné régi énjét, álruhát öltve ismét vándorútra kel, hogy igazságot osszon elárvult népének. A cigányfiú trónra lépésével pedig az örök kisebbségek, a mindenkoris lesajnált, vesztes páriák, a „mások” ülhetnek mesészerű, csodás diadalt, valahogy úgy, ahogy eddig is szinte valamennyi Kárpáti-darabban.

A TÓTFERI, AVAGY HOGY SZÜLETETT A VILÁGHŐSE, KINEK KERESZTANYJA SZEMPÉTŐR VOLT című misztériumjáték alcímmel jelzett mű keletkezési dátuma 1999, így a jelen kötetben még nem olvasható, de jelentősége miatt feltétlenül említendő. (Folyóirat-megjelenés: *Hajónapló*, 1999. 3. szám.) Ez az eredeti hangvételi, filozofikus mesepéldázat, hasonlóan az ORSZÁGALMÁ-hoz, népmesei átírat, ismeretlen, szubkulturális világokból hozva szeretetteljesen ironikus, többértelmű üzenetet.

A nagyközönség előtt ismeretlen Ámi Lajos mesegyűjtő MÉSÉI-ből (Akadémiai, 1968) és más századfordulós mesegyűjteményekből tudható, hogy a magyar népi kultúrában lappang (lappangott) egy pogány-keresztény öselemekből összeötvözött mesevilág-mitológia és ősvallástörődék (népi imamaradványairól Erdélyi Zsuzsanna könyve adott hírt), ezek-

nek a meséknek Krisztus-történetesorozatát, archaikus, apokrif Krisztus-legendáriumdarabjait, világvége- és világszületése-sztorijait fedezte föl a maga és a színpad számára Kárpáti Péter, s mint az ORSZÁGALMA esetében Csenki Sándortól, most Ámi Lajostól és a többiekől – saját szavaival – „*lopott ötletet és ihletet*”.

A mesék eredeti nyelvét Kárpáti frappáns drámairói, nyelvi leleménnyel teremtette újja; többek között felhasználta a századfordulós amerikai emigráns magyarok megőrzött beszéd- és írásos emlékeit, a *hunglisht*. A darab dialógusaiban fonetikus rögzítette ezt az eklektikus, kevert nyelvet, mely emlékeztet valamiféle még ép és már rontott magyar nép(táj)nyelvre és lepusztult városi megfelelőjére, s mindez keverve számos különös angol szóval és kifejezéssel. Mintha Parti Nagy Lajos szellemisége és szellemessége kísértene az ilyenfajta elragadóan groteszk mondatban: „*Ccoráj bodi, bemuffolunk ehhez a misziszkehöz*” – mondja az egyik földre látogató isteni lény a másiknak egy nyomorult, koldus-szegény öregasszonyról. (A két isteni lény, a kvázi idegenek beszélnek csak a *hunglisht*. Egyszerre működik az ő dialógusaikban a nyelvi – és ezáltal gondolati – elszegényedés emigrációs traumája, az újabb nyelvi találatok frissessége és a színpadi replika szituatív humora is.)

„Atyám Teremtőm” és „Szempétőr” jámbor énekes koldusok képében lelátogatnak a Földre, és mint Brecht SZECSUÁNI JÓLÉLEK-jében, jó embert keresnek, akit a „Szögén aszszon” személyében megtalálnak s megjutalmaznak: kisémmizett létére gazdag, öreg létere fiatal lesz, magány helyett visszakapja negyven éve kútba esett férjét, gyereke is születik. Egy nap alatt végigél egy másik életet, valódi és nyomorúságos életének égi mását. „...egy nap az Úrnál olyan, mint ezer esztendő, és ezer esztendő egy nap”, mondja a darab mottója, amely idézet Péter közönséges II. leveléből. Ezalatt a születésre várakozó lény, jövendő gyermeke a nagy világmindenségben – s ez a történet másik szála – nagyon gyorsan szeretne már emberként, Tótfरिकént, a világ hőseként megtestesülni, ezért igencsak sürgeti a teremtést, de malőr történik a „*termelési technológiában*”. Tótfერი lekési saját születését, s helyette egy tucatklislány jön a világra, illetve testesül meg, vagyis válik ki a nem létezők

birodalmából. A létezés, a születés előtti állapot, a megszületésre váró szellemalakok mitológiája témaként szerepel Maeterlinck KÉK MADÁR-ában, Hofmannsthal SALZBURGI NAGY VILÁGSZÍNHÁZ-ában is, de talán egyikben sem annyira hangsúlyosan, mint Kárpáti darabjában. A szellem és a test találkozásából jön létre minden földi személyiség, ám Tötferi esetében ebben a megtestesülési folyamatban zavar támad, s ez a meg nem felelésből fakadó különös konfliktust, a köztes, az eltevesztett lét spirituális fogalmát próbálja érzékletessé tenni, szavakban megragadni a dráma szövege. Más szavakkal: azt a titokzatos gondolatparadoxont, hogy: „*megszülettem, de mégsem én vagyok, vagyok, de nem az, aki lehettem volna*”.

A TÖTFERI... élőket, holtakat, földi és isteni lényeket, állatokat és mitológiai alakokat kapcsol össze panteisztikus ősmesébe, égi és földi tablóba, s mintegy folytatja, továbbviszi Weöres Sándor játékát, a HOLDBÉLI CSÓNAKOS-t. A hangvétel, mint az ORSZÁGALMÁ-ban, rafináltan naiv, hol poétikus, hol ironikus, s az azonosulás és a távolságtartás, a profán és a szakrális állandóan váltakozik a történetmesélésben. Ez a könnyed és gyöngéd vonásokkal megrajzolt világ(ábrázolás) felidézi a híres Jean Effel-sorozatot, A VILÁG TEREMTÉSÉ-t vagy a lengyelek hajdani világsikerű produkcióját, a LEGENDA A DICSŐSÉGES FELTÁMADÁSRÓL címűt és a mi CSÍKSOMLYÓI PASSIÓ-nkat. Lelkes színháztörténészek keresték sokáig az eltűnt magyar színjátékot, misztériumjátékokat, népi, vásári komédiákat. A fiatal író egy primitív mítosz imitációjával lépett elő, mintha egy épségben fennmaradt népi színjátékra bukkant volna, felhasználva a századfordulós emigráns magyarság nyelvi hagyatékát.

Kárpáti Péter „nyitott művei”-ben a szöveg, a színpadi szituációk, a figurák, a mese-fordulatok állandó többértelműséget hordoznak. Ez a folyamatosan variabilitás, értelmezési gazdagság, többféle megvalósítási lehetőség visszajára fordulhat, csapdahelyzetté válhat egy konkrét előadás létrehozásakor, egy-egy próbafolyamat felfokozott hangulatú, sürgető állapotában. Sokszor előfordult ugyanis a színházcsinálók körében, s itt és most elsősorban rendezőkre és (e sorok írójának felelőségét sem tagadva) a dramaturgokra gondolok, hogy tanácsstalanságból vagy túlzott ma-

gabiztosságból az ismert és bejáratott magyar színházi sémák Prokrusztész-ágyába szorították a látszólag engedelmesen idomuló, többféle megoldási lehetőséget felkináló textusokat, vagy, ami szintén tévút: az éppen divatos, időszaki trendekhez, stílusokhoz, életérzésekhez igazították, szabták azokat, ahelyett, hogy a szokatlan hangvételű írásokhoz kerestek volna újszerű színpadi nyelvet. A színházak által kért vagy kierőszakolt változások sokfélék; volt, ahol szerencsés tömörített történet csupán (FOGOLYSZÖKTETÉS), volt, ahol a változtatás csak a befejezést érintette, a különben kiváló AKÁRKI-előadásban a Kamrában: az eredeti, a kezdetekben a színház által is elfogadott vég magában hordta az ambivalenciát, a csoda, az életben maradás és a gyerekszerűség lehetőségét is. Az előadásban azonban ez a vég egyértelmű öngyilkossággá egyszerűsödött, s így már engedelmesen belesimult a mai fanyar, racionalista, „meseszegegy” színházi ízlésbe, eszmerendszerbe.

A másik három darabnál komolyabb változások történtek. A HALHATATLAN HÁBORÚ (játszott formájában: AZ ISMERETLEN KATONA) esetében a titkokkal teli többértelműség, az idő és tér síkjai közötti bonyolult átjárások szűntek meg. A rejtélyes, „nyitott”, állandó váltásokat produkáló szerkezet leegyszerűsödött, lineáris, jóval „titoktalanabb” történetté változott. A VILÁGVEVŐ (játszott formájában: AZ ÚT VÉGÉN A FOLYÓ) szenvedte el a legnagyobb sérülést. A színházak (köztük én is mint a produkció dramaturgia) nem találták el igazán a hangvételt, és egyszerűen lenyesték a darab fontos, irracionális rétegét – az egész popkoncertmotívumot s vele a többszörös csavarokkal, fordulatokkal megoldott véget –, s a darabtól idegen szöveg- és játékváltoztatásokkal új, nem szerencsés befejezést hoztak létre, amelyről és az egészről is joggal mondhatta el az író (egy vagy két emlékezetesen megoldott jelenet kivételével), hogy: „*ízlésemől idegen, túlságosan durva és embertelen lett az előadás. Ahelyett, hogy az általam elképzelt vígjátéki és pokoli jelenetek egymásba fordultak és váltakoztak volna, a groteszk humor elsikkadt, és maradt a rémdráma. Valóban a véglények világa*”. (Beszélgetés Földes Annával.)

Az ORSZÁGALMÁ-ban a második rész íródott át rendezői kérésre. Az új verzió itt is titoktalanabb, egyértelműbb lett, a hangsú-

lyok áttolódtak a manapság divatos „lepustulástörténetek” irányába. A problémát csak fokozta egy téves szereposztási döntés, melynek persze szövegkövetkezményei is voltak; az előadásban nem Mátyás királyt és a fiát játszotta ugyanaz a színész – ez felelt volna meg a klasszikus hasonmás- és félreértés-komédiák technikájának –, hanem a tolvaj Csulanót és a királyfit. Ezzel a döntéssel a darab színpadi, vagyis szituációhumora erőteljesen csökkent, az átírással pedig a finoman kicentizett, érzékeny egyensúly billent fel a poétikusan időtlen népmesei és a profi módon alkalmazott bohózáti elemek között. Kár érte, mert az előadás hangvétele végül is elég pontosra és szellemesre sikeredett. Az író igazi galantériával, a színházművészet iránti tiszteletből, a színházcsinálók iránti feltétlen bizalomból sorra-rendre végrehajtotta a kért javításokat, vagy beleegyezett a változtatásokba a szöveg-előkészítő munkák és a különböző színházakban zajló próbák folyamataiban, sőt előfordult, hogy a színházi emberek tévedéseit is magára vállalta, mondván: a kudarcokért, félsikerekért ő a felelős, mert „félíg készen” adott ki a kezéből egyes műveket. A bemutatók és az idők múltával azonban, eltávolodva a konkrét színházi hatásoktól és munkáktól, ő maga is rájött, hogy többnyire nem az ő szövegeivel volt baj. Ennek a felismerésnek köszönhető, hogy ebben a gyűjteményes kötetben – roppant helyes döntéssel – a drámák legelső és legjobb változatai szerepelnek és nem a színházi példányok. (Sajnos egyetlen kivétellel; az ORSZÁGALMA eredeti verziója hiányzik, amely azonban szerencsére hozzáférhető a *Holnap* című miskolci folyóirat 1994. 3. számában. Jelen dolgozatban is az eredeti szöveg képezte az elemzés tárgyát.)

A színházak elsőrendű feladata lenne, hogy a megvalósult előadások súlyt, tekintélyt és hírnevet biztosítsanak a rájuk bízott alkotásoknak és szerzőjüknek. (Ez különösen egyműfajú írók esetében alapvetően fontos, bár feltétlenül meg kell említeni, hogy Kárpáti Péter egyszer már prózában is jeleskedett; *DÍSZELŐADÁS* címmel figyelemre méltó kisregényt írt, melyből színpadi adaptáció is született.) Ilyen szempontból kell és lehet feltenni a kérdést; sikertörténet vagy kudarcsozogat-e, ami Kárpáti Péter és a színházak között történt? A válasz: ahogy vesszük, vagy

ahogy tetszik. Minden darabja szinte azonnal színre került, s ez nagy szó a hazai pályán, két előadása külföldi fesztiválokat is megjárt, ez is ritka esemény egy kortárs magyar szerző életében, az összkép – az előadások színvonala és a szöveggondozás tekintetében – mégis ellentmondásos és vegyes. Ennek ellenére a sikerre kell szavazni, és arra kell gondolni, hogy a szó elszáll, az írás megmarad. Minden hiba, minden elrontott előadás korrigálható, a darabok újragondolhatók, újrajátszhatók, a szövegek pedig mostantól kezdve a maguk érintetlenségében, gazdagságában hozzáférhetők, elolvashatók ebben a hagyománymegújító, egyéni hangú, reprezentatív dráma-gyűjteményben.

Radnóti Zsuzsa

ELRONTOTT REGÉNYEINK

Kálnay Adél: Örökség

Kortárs Kiadó, 1999. 180 oldal, 980 Ft

Néhány hónapja éppen a *Holmiban* találkoztam először Kálnay Adél nevével, egy kitűnő novella fölött. Persze, az én hibám is, hogy addig elkerülte a figyelmemet jó néhány, folyóiratokban közölt írása, s csak legutóbbi könyvének fűlszövegéből értesültem róla, hogy az *ÖRÖKSÉG* immár a hetedik kötete. Két nagyobb könyvtárban is hiába kerestem 1990 óta szinte évente megjelenő műveit: a *ZSUZI* című meseregényt, a *TÜNDÉREK ÉNEKE* című verses képeskönyvet, három novelláskötetét és *TÉL* című, első kötetéből kiemelt, önállóan közreadott kisregényét. Két-három komolyabb kritika, elszórt recenziók, felületes interjúk – nem túl nagy visszhang kilenc év alatt. „*Talán nem is híres szeretnék lenni, de visszajelzésre várok*” – nyilatkozta az irodalmi élettől távol alkotó, halk szavú, szerény író.

Az 1952-ben született, Dunajvárosban élő, négygyermekes tanítónő első írásával 1986-ban megnyeri a Fiatal Művészek Klubjának pályázatát, de még öt évnek kell eltelnie, amíg a *Holmiban* megjelenik első „felöltt”-novellája. Írói pályája ettől kezdve sikertörténet is lehetne, kötetek és díjak kísérik