

Mindjára győztesek

Kárpáti Péter: Világvevő.
Pécs, Jelenkor, 1999. 355 p.

Drámakötetek rendre megjelennek, még a mindig inségesnek ítélt jelenben is. Lehet, hogy az éppen kánont alkotó szerzőké kerül csak a polcokra, lehet, hogy éppen a hagyomány lassú váltását, változását jelzi egy összefoglaló kötet. Kárpáti Péter esetében ez utóbbiról lehet szó. Harmincnégy évvel és itt közölt öt drámájával a befutás folyamatát dokumentálja a könyv. Egyáltalán, kérdés persze, hogyan kerül be egy drámaíró a drámatörténetbe? Pár száz évig nem a köteteivel, az egészen bizonyos, hanem a játszott szövegek előadásváltozatával.

Minden, főként a gyűjteményes drámakötet hordozza a kérdést: mennyiben befolyásolja a színház-történet az irodalomtörténetet (a jelen gyakorlata a jövő elméletét), s a színházi kanonizálódás folyamata mikor, milyen mértékben hat és ellenhat az irodalom rögzített hagyományára. A dráma, mint színházi szöveg szerkezetében nyitottabb, dialógus- és instrukciótechnikájából adódóan szükségszerűen több a betöltendő üres helyek száma, mint bármely epikus vagy lírai műnél. Csakhogy ezek az üres helyek mindenképpen kapnak egy első kitöltést, a rendezőt, s csak ezután jöhet a néző-olvasó, aki a már kitöltögetett vázzal találkozik. Kettős a dráma befogadási processzusa, s ez a kettős mozzanat igen megnehezíti egy mű kanonizálódását.

Nincs is sok dráma a magyar köznyelvben, s ami ott van (*Bánkbántragédiája* zagyvalék-ként), az is legtöbbször irodalompolitikai lépések következménye. Miért is nem olvassuk úgy Molnár Ferencet, ahogy a franciák Molière-t?

A *Világvevő* kötet Kárpáti Péter öt drámáját tartalmazza, az 1987 és 1995 között írtakat. Mindegyik darab megjelent már nyomtatásban, vagy kötetben, vagy újságmellékletként. Mit adhat akkor ez a kötet, ha nem kínálja az új, az ismeretlen szö-

veg izgalmát? A kötet a szokásos újdonság-motivált olvasás helyett az újraírás-kínált újraolvasás időrabló perverziónak nyújtja. A *Szingapúr végállomás Fogolyszöktetés* címmel íródott át, a *Méhednek gyümölcse Világvevő* lett, az *Akárki* utolsó jelenetei teljesen mások. A kötet nem az újdonság, hanem az átírás újszerűségét kínálja az olvasónak. A szerző folyamatosan átír, s ezzel maga is változtatja az irodalomtörténetnek felkínált szöveget, s ezzel persze jelzi: a (kortárs) drámának saját jelenében nincs végleges, utolsó, kizárólagos, kanonizálható szövegváltozata. Ha az elemző utókor felfedezi a drámát, azt lusta filosz módon a kötetváltozathoz teszi majd – ezért is kell például gyűjteményes drámaköteteket kiadni –, s ezt a szöveget értelmezi sajátjaként.

S ha már így egybekötött, nézzük egymás után a szövegeket egyetlen, Kárpáti Pétert igen jellemző szempont, a játéktér és a fikatív tér dramatisztikus megjelenítésének követésével.

*

A *Fogolyszöktetés* a dokumentumdráma kellékeivel, az emlékfelmutatás natúr drámatechnikájával működik, a fikciót hihető adatok és valós ajánlás szorítja feledésbe. Kárpáti jelzett linearitásban 1983. július 20-tól 1983. december 25-ig pillanatképekben mutatja Gábor, Noémi, apjaik és testvéreik csepeli történetét. A jelzett szoros idősík váltott és változatos helyszíneket társít: játszóteret, hálószobát, börtönt, utcát, rendőrséget, kocsmát, csupa ismert és valósnak elfogadott teret, hogy a realizisztikus instrukciós háttér és a köznapinak elfogadott drámaszéd között hiányként jelenjen meg, de ne fogalmazódjon meg a tisztaság, az elvágyódás, a boldogság, a szeretet, a család idejétmúlt, de hiányában mégis romantikusan lebegtetett képe.

A *Halhatatlan háború* drámatechnikai bravúr. Akár Stoppard *Arkádiája*, jelenetenként váltogatja a történet idősíkjaikat, melyet főként egy szereplő, a

Honvéd alakja tart össze. Kárpáti Péter az idő keverésével a dráma terét is váltogatja, hol a katonakórházban vagyunk, hol a fronton, hol egy szlovák kis házban – filmesen hangeffektekkel (ágycsörgés és ágyúörrenés) úszik át egyik tér a másikba, ahogy egyik nyelvet a másikba.

Kátalinká szállj elj
Jóne kátó rókók
Só skútba tésznek
Onná niski vésznek,
Kéré kálá tésznek,
Onná niski vésznek,
Mikó rjóné kátó rókók,
Mindjá rágyon lónyek.

Ezt, így éneklő egy szlovák kislány a Honvédnak, aki a háborúban megölte apját, de ezt elmondani és megérteni nincs közös nyelvük. Kárpáti jellegzetes nyelvi standardja megengedi egy idegen, tehát érthetetlen nyelv előtérbe kerülését, s ha ez a nyelv más számára *valós* kommunikációs eszköz, az csak a néző/olvasó hagyományos színházolvasói kiszolgáltatottságát, nyelv- és értelmezési dependenciáját piszkálja. Ebben a jelenetben a halált, helyesebben a meghalást és az ölést kellene elmondani, de nincs rá szó. Hiába ejti ki a Honvéd, senki nem érti.

A nyelv és persze a jelentés viszonylagossága a helyzetek és a szereplők (perszonázsok) viszonylagosságából származik, a Honvéd, az Asszony, az Öreg, a Kislány mindkét térben megjelenő alakja archetípussá válik, s ekként az idők és a történetek mitologikus rendjét idézi fel.

Az *Akárki* a középkori moralitáselemek reinkarnációjával kísérletezik. A Halál, itt Csontváz névvel, eljön Akárkiért, aki itt Emma. A szövegben végigvonul az allegorikus alak és a valós alak viszonyának tényleges és kifordított (idézőjeles) megjelenítése. Emma Akárkival való azonosságának jelölése hétköznapi dialógusként is olvasható:

Orvos: Neve?
Emma: Akárki.
(...)
Orvos: Mi az, hogy *akárki*?
Emma: Amit akar.

Ez a Csontváz első eljövetele utáni jelenet, s nem sokára nyilvánvaló, hogy egy röntgenorvosi vizsgálóba kerültünk, ahol a gép képernyőjén át csontvázként jelenik meg egy hétköznapi alak: Gyula.

Emma-Akárki búcsútörténete madáchi véget kap 1993-ban. A halál kapujában, a tátongó metrószakadék szélén az Astoriánál az elhízott, gyomorégéssel és hányással küszködő asszony felismeri méhe terhét. S bízva bízik.

Az *Akárkival* kezdő moralitásdramaturgia stációszerkesztésű jelenetfűzereket hoz létre. A szereplők szinte kizárólagos dramaturgus tette a vándorlás, a menés mozzanata lesz. A terek egyre nyitottabbá válnak, de nem a hipernaturalistán részletes természetközeli háttér kerül előtérbe, hanem a történetek megemelésének, stilizációjának lehetősége. Ha a szereplők allegorikus színezéssel mozognak, a tér és az idő viszonylata is el kell, hogy szabaduljon a reáliaktól. Mint a mesében. Például Jani, a *Világvevő* főalakja elmegy horgászni, kifogja a mesebeli csodahalat, aki teljesíti a kívánságát. Jani dramaturgus sorsa – hogy távoli, de egyszerű példával éljünk – a romantikus elbeszélő költészet Kukorica Jancsijával egyezik, de míg a XIX. században János vitéz lehetett a hősből, s a tündérek birodalma is megnyitott előtte, Jani a stúdiók világába varázsolódva találkozhatja meg élete énekesnő-Annamariját. A két világ párhuzamos, néhol egybemosott megjelenítése a köztük lévő szoros kapcsolatot feltételeznél, csak hogy az a rádió, amit Jani mindig magával cipel, és ami megteremti a másik teret, az a közvetítő-kommunikációs csatorna egyirányú és csak a hangra épül.

Az átváltozás, az átalakulás, a továbbélés, a meghalás és az öröklét mesebeli vándormisztikuma az *Országalma* Mátyás királyában és Csulánójában játssza végig a metamorfózis dramaturgus lehetőségeit. Mátyás álruhás, mi más lenne, és átváltozásai jelölik ki a bejátszásra kínálkozó teret a fronttól a trónteremig. Míg Mátyás alakja a térváltásokat, addig Csulánójának az idő váltásait jelzi: Csulánójának az első rész végén még lányát, Mariskát hozzáadja a hadnagy-Mátyáshoz, majd a részt záró instrukcióban a szürreálisan feloldódó és átalakuló térben saját unokájává válik. „*Bejön Csulánójának – de nem, ez nem a Csulánójának, sokkal fiatalabb, bajsa van; az orra és a szemöldöke Mátyásra hasonlít; szakadt mellény, borzas üstök, nevezzük Jankónak.*” Ez a Jankó, Csulánójának unokája és a király fia kísérő tovább az időben Mátyást, aki ebben a drámában is a romantika ihlette toposszal, a valóságból csak a valóságon túlba, a szürreáliába futva mutathatja és mondhatja ki mátyási igazságait. Az elsődlegesen is fiktív dramaturgus térben megjelenő másodlagos fikció a mese szürreáliájának megnyugvó változatát hordozza.

Kárpáti dramaturgiája belefolyik, beleilleszkedik a nagy történetek mitikus rendjébe, s jutalmul elnyeri azok mitikus zártságát, megnyugtató és belenyugvó kerekességét. Ha sorrendiségében nézzük a szövegeket, magát a folyamatot is rekonstruálni vélhetjük; így együtt, egymás után olvasva szép látni, miként erősödik meg egy egyszerű írói-dramatikus megoldás, s miként válik mindent összefogó, értelmező technikává. Kárpáti Péter a Nagy Történetek Dramaturgiáját ráadásul elkezdi cigány hősökkel játszani, s a cigány kultúra, a cigány nyelv, a cigány élet minden már ráarakódott közhelyével és előítéletével létrehoz egy hangsúlyosan *megcsinált* karakterű közeget. Kárpáti ügyesen kikerüli a kisebbségi folklór gettócsapdáját, hiszen a történetek és a figurák nem autentikusságukkal vagy politikailag, akár

etnikailag cipelt cigányságukkal szerepelnek, hanem a hétköznapi, dramatikus stilizáció megszokott eszközeivel.

Miként áll mindez össze? Együtt van tehát a *megcsinált*, s a *megcsinálás* fázisait megmutató szöveg, a rendkívül stilizált, s még a színpadi beszélt nyelvtől is egyre jobban elszabaduló önkényes nyelvalkotás (mely a kötetben még nem szereplő *tótfériben* kapja meg kiteljesedett változatát), a tér- és az idő kettős, párhuzamos, ezért megzavart, de mégis létező linearitása, hogy a Nagy Történetek hősei, esendő és szánandó emberei álljanak elénk vetve a mítosz félnivaló, de belenyugvásra kényszerítő örökkévalóságában.

Jákfalvi Magdolna