PUSKÁS DÁNIEL

EVERYMAN ÉS EVERYWOMAN
AZ ANGOL *AKÁRKI* ÉS KÁRPÁTI PÉTER FELDOLGOZÁSA

I. Bevezetés

„Most jössz, mikor nem is sejtettelek!"
Akárki, ford. Tellér Gyula[1]

„Azért legyetek készen ti is; mert amely órában nem gondoljátok, abban jő el az embernek Fia."
Máté 24,44.

Dolgozatomban az angol *Akárki* kapcsolatát és párhuzamait vizsgálom Kárpáti Péter azonos című feldolgozásával, mely 1993-ban jelent meg először. Az *Everywoman* cím a Kárpáti-darab angol fordításából[2] és a középkori angol *Everyman* kettősségéből ered.

A moralitásjátékok korának vázlatos ismertetésével kezdem, ahol az emberek gyakran szembesültek a halállal, s így nem csoda, hogy meghatározóvá vált a korszak irodalmában. A korszak bemutatása után a moralitások kialakulásának vázlatos ismertetése következik, hogy hogyan alakult ki az ellentétes fogalmak vitájából az ember(iség) és halál konfliktusa. A következő pontban nagyon röviden felvázolom az *Akárki* eredete körüli vitát, a holland *Elckerlijc* és az angol *Everyman* egymáshoz való viszonyát, majd rátérek a dráma központi problematikájára: az ember-halál konfliktus témájára, az élet végességére és a számadás gondolatára, mely már az ókori művekben megjelent s az *Akárki* utáni irodalomnak is visszatérő eleme.

A téma felvezetése után következik az angol *Akárki* és Kárpáti azonos című drámájának összehasonlító elemzése, melyben a párhuzamok, újítások mellett kitérek Kárpáti változtatásaira az 1993-as és az 1999-ben megjelent szövegvariáns között. Az elemzés során azt is vizsgálom, hogyan viszonyul Kárpáti a középkori és az abból táplálkozó későbbi korok mulandósággal kapcsolatos művészetéhez, illetve helyenként az *Akárki*-hagyományból például Hofmannsthal feldolgozásához. Továbbá hogyan illeszkedik Kárpáti drámája az 1999-es *Világvevő* kötet drámái közé, és miként írja újra Kárpáti az *Akárki*-hagyomány eszközeit, és hogyan használja fel őket arra, hogy az *Akárki* alaptörténetét mai környezetbe ültesse át.

II. A moralitásjátékok
II. 1. A kor jellemzése

A keresztény vallás a halált vagy az igazi, boldog élet kapujának tekintette, s így szerencsés fordulatnak, vagy az eredendő bűn miatt való büntetésnek, a földi életet pedig siralomvölgynek. Idővel azonban már a XIII. századtól, az egyéniség előtérbe kerülésével a borzalom érzése lesz hangsúlyosabb a halállal kapcsolatban. A képzőművészetben és az irodalomban egyre

---

[1] „Akárki", ford. Tellér Gyula, in *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, vál. Szenczi Miklós, utószó Benedek András, Bp., Európa, 1984. 419.
Vö. „Everyman", in *Everyman and Medieval Miracle Plays*, ed., introduction Arthur Clare Cawley, London – Melbourne, Dent, 1986., 210. („*O Death, thou comest when I had thee least in mind!*")
Az angol szöveg idézése során a Cawley-féle kiadást használtam, aminek egyik korábbi kiadásából készült a magyar fordítás is.
Lásd *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, vál. Szenczi Miklós, utószó Benedek András, Bp., Európa, 1984. 559.

[2] In *Four Hungarian Plays*, ed., introduction Upor, László, London, Nick Hern, 1996. Lásd http://www.amazon.co.uk/Hungarian-Plays-International-collection-Karpati/dp/1854592440, elérés: 2013.09.15.

erőteljesebbé válik a test bomlásának ábrázolása. Sok költő megírja a halál diadalát, s a festők, szobrászok is sokszor ábrázolják a halált mint mindenkire lesújtó kérlelhetetlen, démoni erőt, mely eltörli az egyént. Ez az új haláltudat már inkább világi, mint vallásos színezetű.[3] Még magáról a haldoklás folyamatáról is születtek versek: ilyen az 1275 körüli angol *Al Too Late*,[4] de ezt örökíti még meg Villon az 1461-es *A nagy testamentum* című művében lévő *Panasz a mindeneket lebíró halálról* utolsó oktávájában.[5] A mi szempontunkból ez azért érdekes, mert itt már megjelenik annak a folyamatnak az ábrázolása, mely során az embert cserbenhagyja a teste, ahogy majd később Akárkit is magára hagyja minden és mindenki, s egyedül csak életében elkövetett jótetteire számíthat.

Gurevics szerint a középkori embert állandó rettegésben tartotta a halál gondolata, s félt attól, hogy a halál váratlanul éri. Aggódott, hogy nem tudja imádságokkal és jótettekkel megfelelően előkészíteni, s nem marad ideje gyónásra, bűnbánatra s a vétkei alóli feloldozásra.[6] Huizinga szerint a keresztény vallás, már régebben is gyakran emlegette a halál gondolatát, de ezek a kegyes traktátusok csak azokhoz jutottak el, akik már amúgy is elfordultak a világtól, azonban a XIII. századtól kezdve a kolduló szerzetesek prédikációiban a nép körében is elterjesztették a *memento mori* gondolatát, majd a XV. század végén a prédikátorokon kívül a népszerű fametszetet is felhasználták a terjesztéséhez.[7]

Huizinga három motívumot különít el a földi mulandóság ábrázolása kapcsán. Az első azzal foglalkozik, hová lettek egykor nagy alakok, ami az *Ubi sunt* hagyományához tartozik. A második a bomlásnak indult emberi szépség és test látványával foglalkozik, ami a *Memento mori* eszményéhez tartozik, s a harmadik pedig a *haláltánc*, amelyben a halál minden embert magával ragad a táncába rangra és korra való tekintet nélkül.[8]

II. 2. A moralitásjátékok kialakulása

Dömötör Tekla és Székely György tanulmánya szerint a legtöbb vallásos és allegorikus moralitás az erények és a bűnök az ember lelkéért folyó harcát ábrázolja. Aurelius Prudentius 400 körül írta meg *Psychomachia* című művét, melyben az ember lelkében dúló küzdelmet írja le, mely a bűnök és erények, a pogány és keresztény eszmevilág között zajlik, amit az ellentétes jellemvonások megszemélyesítésével ábrázol. A küzdelem allegorikus képek sorozatában jelenik meg, s évszázadokon át meghatározza a belső lelki folyamatok, elvont gondolatok színpadi ábrázolását.[9] A mű hatására például Cassianus a bűnök elleni harcról beszélt, s azt javasolta, hogy vértezzük fel magunkat lelki fegyverekkel, hogy képesek legyünk ellenállni az ostromuknak, míg Nagy Szent Gergely részletesen leírta ezt a sereget, ahol a parancsnokok, tisztek és közkatonák szigorú

---

[3] Kulcsár Zsuzsanna: „Memento mori", in Hahn István, Szabó Miklós, Kulcsár Zsuzsanna, *Világtörténet képekben. Az ókortól 1640-ig*, I, Bp., Gondolat, 1981. 471–472.

[4] „Al Too Late" in *Anthology in English Literature. A Selection of Text from the Early Middle Ages to the High Renaissance*, I, ed. Éva Bús, Rednik Zsuzsanna, Veszprém, Veszprém University, 2004. 47–48.

[5] François Villon: „Panasz a mindeneket lebíró halálról", ford. Szabó Lőrinc, in Uő: *Összes versei*, szerk., jegyz. Szegi Pál, utószó Gyergyai Albert, Bp., Európa, 1963. 36.
A témával kapcsolatosan lásd még Chastellain *A halál viadala* című költeményének részletét: Johan Huizinga: „A halál víziója" in Uő: *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV. és XV. században*, ford. Szerb Antal, Dávid Gábor, Vas István, Tótfalusi István, utószó Klaniczay Gábor, jegyz. Vidrányi Katalin, Bp., Helikon, 1982. 115–116.

[6] Aron [Jakovlevics] Gurevics: „Élettörténet és halál", in Uő: *Az individuum a középkorban*, ford. Vári Erzsébet, Bp., Atlantisz, 2003. 113.

[7] Huizinga: i. m. 109.

[8] Ua.; Gurevics: i. m. 113.

[9] Dömötör Tekla – Székely György: „A középkor vallásos színjátékai", in *A színház világtörténete*, I, főszerk. Hont Ferenc, Bp., Gondolat, 1972. 118.

rendben állnak, készen arra, hogy részletesen kidolgozott háborús stratégiájuk által megindítsák támadásukat Krisztus katonája ellen.[10]

Dömötör és Székely fejezete azonban megemlíti, hogy az egyházi szertartások keretében a lectiók során elhangzó exemplumokban, a bibliai szövegekben szereplő példázatokban is megteremtette az allegorikus gondolkodásmód és ábrázolásmód lehetőségeit, hisz az „*Én vagyok a szőlőtő*…" típusú formuláktól kezdve a bonyolultabb fordulatokig mind alkalmas volt arra, hogy az embereket előkészítse egy kifinomultabb képértelmezésre.[11]

John Gassner szerint a moralitások különösen nagy népszerűségre tettek szert Angliában, s fontos szerepük volt a középkoriból az Erzsébet-kori drámába való átmenetben.[12] John Watkins szerint ezek a drámák a kísértéshez (temptation), a bűnbeeséshez (fall) és újjászületéshez (regeneration) hasonló történeteket mondanak el. Szerinte általában, az olyan művekben, mint a *The Pride of Life* (Az élet hivalkodása), *The Castle of Perseverance* (Az állhatatosság kastélya), *Wisdom* (Bölcsesség), *Mankind* (Emberiség) és az *Akárki*, az angol társadalom konzervatív társadalomkritikája jelenik meg. A legfőbb bűnük a pénzéhség (avarice), nagyravágyás (ambition), mohóság (greed), a zsarolás, sanyargatás (extortion) és egyéb bűnök, melyeket a társadalmi felemelkedéshez társítanak.[13]

III. Az Akárki eredete és problémafelvetése

III. 1. Az Akárki eredete körüli vita

Ebben az alfejezetben csak a mű eredete körüli vita főbb álláspontjait ismertetem, a teljességre törekvés, a külföldi szakirodalom csekély hozzáférhetősége miatt, nem áll módomban, illetve nem vinne közelebb a drámához.

John Watkins szerint az *Akárki* (*Everyman*) holland forrásának európai fogadtatástörténetében a holland Pieter van Diest *Elckerlijc* (1495 körül) című írását igazolta a történet proto-protestáns főszereplője. Egyes drámaírók előszeretettel alkalmazták néhány szerkezeti változtatással Akárki elhagyatottságát a lutheránus tanokra, miszerint az ember egyedül a hit által üdvözülhet. Ennek eredményeként jött létre Macropedius *Hecastus* (1539), Naogeorgus *Mercator* (1540), illetve Johannes Stricerius *De düdesche Schlömer* (1584) című műve.[14]

Pamela M. King szerint az angol szöveg a legelső nyomtatott drámák egyike volt, s néhány összefüggésben jobban kötődik a korai Tudor hagyományhoz, mint a késő középkorihoz. Ezt hosszas kritikai vita követte, de ma már általánosan elfogadott, hogy nem lehet teljes egészében angol anyanyelvi alkotás, hanem a holland *Elckerlijc* fordítása.[15] Németalföldön (the Low Countries) a szónokcéhekben, azaz a *Rederijkers Kamer*ekben intézményesült városi színjátszásnak töretlen hagyománya volt a XIV. századtól a XVIII. századig, s ezek a céhek drámaversenyekkel egybekötött ünnepségeket tartottak, valamint tagjaik által írt drámákat adtak ki. Az *Elckerlijc* is egy 1490-es években rendezett antwerpeni szónoki fesztiválra íródott.[16]

---

[10] Carla Casagrande – Silvana Vecchio: „A bűnök metaforái", in Uő: *A hét főbűn. A bűnök középkori története*, ford. Falvay Dávid, Gecser Ottó, Bp., Európa, 2011. 275.

[11] Dömötör– Székely: i. m. 118.

[12] John Gassner: „The Morality Play", in *Medieval and Tudor Drama*, ed., introduction, modernization Uő, New York, Bantam, 1971. 204.

[13] John Watkins: „The allegorical theatre: moralities, interludes and Protestant drama", in *The Cambridge History of Medieval English Literature*, ed. David Wallace, Cambridge, Cambridge University, 1999. 767.

[14] Uo. 773.

[15] Pamela M. King: „Morality plays", in *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, ed. Richard Beadle, Alan J. Fletcher, Cambridge, Cambridge University, 2008. 252.

King a jegyzeteiben még hivatkozik több ezzel kapcsolatos szakirodalomra: „E. R. Tigg: '*Is* Elckerlijc *prior to* Everyman', *JEGP* 4 .1939., 568-96.; Henry de Vocht: Everyman*, a Comparative Study of Texts and Sources* Louvain, C. Uystpruyst, 1947.; Jan Pritchard: '*On translating* Elckerlijc*, then and now*', Dutch Crossing 2 1984. 38-48."

Uo. 262.

[16] Uo. 252.

Az angol változat kismértékben eltér az eredetitől, de mindkét szöveg a *Devotio moderna*ként ismert európai (continental) reformista vallásos aszketizmus áramlatának hatását mutatja. Az angol *Akárki* négy nyomtatott szövegben maradt fenn: ezek közül kettőt Pynson, kettőt pedig John Skott nyomtatott. Egyiken sem szerepel dátum, de a dráma angol változata nem származik a XVI. század első negyedénél régebbről.[17]

Cawley szerint azonban eredetiség kérdésében azt is figyelembe kell venni, hogy a dráma a katolikus Európa műve, nem Anglia vagy Hollandia sajátja. Akárki haláltól való félelme egyetemes érzés, s az ő halál felett aratott lelki győzelme a keresztény hit és a katolikus tanok dicső kifejeződése.[18]

III. 2. Az Akárki problémafelvetése

A problematika már az ókori görög irodalomban Euripidész *Alkésztisz* című drámájában is megjelenik, ahol a görög mitológia szerint Admétosznak meg kellett volna halnia, mivel az esküvője előtt nem áldozott Artemisznek, aki a lánykérésnél segítette őt. Apollón azonban közben járt érte az engesztelés során, s Artemisz még azt is megígérte Admétosznak, hogy nem kell meghalnia, ha lesz olyan családtagja, aki az iránta érzett szeretetből önként elvállalja helyette a halált, azonban ez a nap előbb jött el a vártnál.[19] A szülei nem vállalták (az apja azt mondja neki: „*Nemzettelek s neveltelek, hogy e ház ura / légy, ám helyetted halni épp nem tartozom*”),[20] de Alkésztisz vállalta a halált férje helyett, azonban ezzel felmerül az a kérdés is, hogy mennyire van értelme ilyen áron életben maradni, illetve mennyire etikus mást kérni arra, hogy haljon meg helyettünk.

Az *Akárki* esetén a főhős már nem válthatja ki a saját halálát máséval, hanem csak legfeljebb társként vihet magával valakit, aki hajlandó vele együtt vállalni a halált. A kérés etikussága itt is felmerül. Az angol szövegben a Barátság mondja ki: „*nincs oly embere a világnak, / kiért ez útnak nekivágjak, / ilyet nemző apám se várhat!*”,[21] míg Hofmannsthalnál a Sovány sógor: „*Ily módon senkit nem szokás / Unszolni, legyen útitárs.*”.[22] Érdekes párhuzam a két hagyomány között, hogy mindkettőben női szereplő vállalja ezt a feladatot: Euripidésznél Alkésztisz, az angol és a Hofmannsthal-féle Akárkiben a Jótett, illetve a Jótét.

Benedek András szerint a néző kénytelen azonosságot vállalni a címszereplővel (bár érdemes megjegyezni Pamela M. King kijelentését, miszerint a moralitásjátékoknál a főhős általában az összes embert ábrázolja, ahogy azt neve is jelzi (*Everyman* (*Akárki*) és *Mankind* (Emberiség)),[23] s fel kell ismernie, hogy a halálakor mindenki magára marad, s egyedül jótetteire számíthat.[24]

King megemlíti a halálra való felkészületlenség problémáját, mely Hamlet apjának halálánál is visszatér az angol drámairodalomban: „*Nem gyónva, kenve, nem áldozva meg, / Nem vetve számot, sőt számolni küldve / Minden hamisságimmal fejemen: / Irtóztató! irtóztató! Irtóztató!*”[25]

---

[17] Uo. 252–253.
Marion Jones részletesebben foglalkozik a szövegváltozatokkal.
Lásd Marion Jones: „Early moral plays and the earliest secular drama”, in A. C. Cawley, Marion Jones, Peter F. McDonald, David Mills: *The* Revels *History of Drama in English. Medieval Drama*, I, London – New York, Methuen, 1983. 217., 223–224.
[18] A. C. Cawley: „The Moral Play of Everyman”, in *Everyman and Medieval Miracle Plays*, 205.
[19] Robert Graves: „Alkésztisz”, in Uő: *A görög mítoszok*, ford. Szíjgyártó László, Bp., Európa, 1970. 354–356.
[20] Eurpidész: „Alkésztisz”, ford. Devecseri Gábor, in *Euripidész összes drámái*, utószó Ritoók Zsigmond, Bp., Európa, 1984. 96.
[21] „Akárki”, 425.; Vö. „Everyman” 214.
[22] Hugo von Hofmannsthal: *Akárki. Játék a gazdag ember haláláról*, ford. Kállay Miklós, Bp, Genius, [1924]. 86.
Vö. Uő: „Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes”, in Hugo von Hofmannstahl, *Dramen III. 1893–1927*, hrsg. Bernd Schoeller, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1979. 52.
[23] King: i. m. 235.
[24] Benedek András: „Misztérium, mirákulum, moralitás – és a mai színjáték”, in *Akárki*, 540.
[25] William Shakespeare: „Hamlet, dán királyfi” ford. Arany János, in Uő: *Hamlet*, ford. Arany János, utószó Kéry László, Bp., Európa, 1981. 42.

King rávilágít arra, hogy az angol dráma cselekménye az élet útjának[26] végén kezdődik, s a főhős bűnbeesése a dráma cselekménye előtt történik, nem vetíti ki az egymás ellen küzdő erényeket és bűnöket, így nincs psychomachia,[27] hanem csak szabályosan halad az előre meghatározott vég felé, de az ítélet szintén nincs a drámában (csak utalás szintjén). Szerinte Akárki egyben az egész emberi faj és a színész mint egyén megszemélyesítése, s ez ábrázolja az egyes ember emberiséggel való eggyé válását, így az ítélet, hogy minden ember találkozik a halállal, egyesül benne az Utolsó Ítélet gondolatával.[28]

IV. Az angol Akárki és Kárpáti Péter feldolgozása

„Irgalmas Úr az égi trónon
Essen meg szíved esengő szómon.
E hosszú útra kísérőmnek
Nincs más rendelve csak magad?"
Hofmannsthal: *Akárki*, ford. Kállay Miklós[29]

Kárpáti Péter *Akárki* című drámája a Színház folyóirat 1993/3-as számának drámamellékletében jelent meg először, mely a Katona József Színház moralitásjáték megrendelésére íródott.[30] A darabot 1993. február 18-án mutatták be először a Kamrában Zsámbéki Gábor rendezésében, Csákányi Eszter főszereplésével. Az előadás Stuttgartban és Hamburgban is vendégszerepelt.[31]

Az 1999-es *Világvevő* című gyűjteményben jelent meg a dráma kötet formában. Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád tanulmánya szerint ekkor, 1999 és 2000 között, a szokásosnál több drámakötet született: ekkor jelent meg Egressy Zoltán és Tasnádi István első, Garaczi László második és Kárpáti Péter harmadik drámakötete.[32] Kárpáti itt azonban teljesen átírta az Akárki zárójelenetét.[33] A jelenség nem szokatlan a szerző munkásságát tekintve, hisz a kötet címadó darabja már egy harmadik variáns,[34] illetve a *Fogolyszöktetés* korábbi változata *Szingapúr,*

Vö. (*Hamlet*, I. 5) King: i. m. 253.
„Unhousel'd, disappointed, unaneled; / No reckoning made, but sent to my account / With all my imperfections on my head. / O, horrible! O, horrible! most horrible!"
Az eredeti szöveg utolsó mondatában Hamlet még fokozza az előbb mondott fájdalmát, mert hozzáteszi, hogy: *a legszörnyűbb!*

[26] Az eredetiben zarándoklatának: „life's pilgrimage".

[27] Ténylegesen nem jelenik meg az Akárki lelkéért küzdő negatív erő, de utalás szintjén előfordul az angol szövegben. Ahogy Akárki a Komaságnak részletezi helyzetét, azt mondja: „számot kell adnom szigorúan, / sőt egy hatalmas ellenségem is van, / ki útam állva rám les." („I must give reckoning strait, / For I have a great enemy that hath me in wait, / Wich intendeth me for hinder."), amivel kapcsolatosan az angol kiadás lábjegyzete megemlíti, hogy a *nagy ellenség* (great enemy) az *ördög*re (devil) céloz. „Akárki", 428.; Vö. „Everyman", 216.
A mű vége felé szintén előkerül, amikor a bűnbánata során Máriához könyörög: „Máriám, Istent javamra kérjed, / utam végére érvén így segélj meg; / s a gonosztól is óvj meg engem, / mert a Halál nyomomban jár szünetlen." („O Mary, pray to the Maker of all thing, / Me for the help at my ending; / And save me from the power of my enemy, / For Death assaileth me strongly."). Az eredetiben ugyanúgy *ellenség* (enemy) szerepel, melyhez a lábjegyzet ugyanazt fűzi hozzá. „Akárki", 439.; Vö. „Everyman", 224.
A vagyonának felosztását is ezzel indokolja. „Ezt a pokol-béli rém ellen teszem, / hogy a bajból, mit ő támaszt nekem, / most és örökre kimaradjak." („This I do in despite of the fiend of hell, / To go quit out of his peril / Ever after and this day.") Az angol kiadás lábjegyzete szerint azért teszi ezt, hogy kivonja magát az *ördög*, *démon* (fiend) hatalma alól. „Akárki", 443.; Vö. „Everyman" 227.

[28] King: i. m. 253.

[29] Hofmannsthal: *Akárki*, 67.; Vö. Uő: „Jedermann", 41–42.

[30] P. Müller Péter: „A drámanyelv folklorizálása. Kárpáti: Világvevő", in *Jelenkor* 2001/6, 722.

[31] *A budapesti Katona József Színház honlapja*, http://katonajozsefszinhaz.hu/a-katona/38724-karpati-peter-akarki, elérés: 2013.08.27.

[32] Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád: „Teríték. Kortárs magyar dráma és színház", in *Alföld* 2000/12, 85.

[33] Nádori Lídia *szerkesztői jegyzete*, in Kárpáti Péter: *Világvevő. Öt színdarab*, Pécs, Jelenkor, 1999. 353.

[34] Az előző két szöveg címe: *Az út végén a folyó* és *Méhednek gyümölcse*.
Lásd P. Müller: i. m. 722.

végállomás, a *Halhatatlan háború*é pedig *Az ismeretlen katona* címen jelent meg, amiről az 1992-es *Halhatatlan háború* kötet szerzői előszavából és a 1999-es kötet szerkesztői jegyzetéből vehetünk tudomást. P. Müller Péter kritikájában kiemeli, hogy Kárpáti az átírással törli a korábbi változatot, az ultima manus elve lép érvénybe nála, „a korábbi művet mint meghaladottat zárójelbe teszi."[35]

Ha a kötet szövegeinek műfajmegjelöléseit nézzük, a szerzőtől nem tűnnek idegennek a középkori színház eszközei: a címadó *Világvevő* misztériumjáték, az *Országalma* vásári játék, és Radnóti Zsuzsa még ebbe a korszakba sorolja az 1999-es *Tótferi*t[36] (ami majd a 2004-es *A kivándorló zsebkönyve* című gyűjteményben jelenik meg), amely ugyancsak misztériumjáték. Ha jobban szemügyre vesszük az 1999-es kötetben is szereplő *Halhatatlan háború*t, mutat némi rokonságot a moralitásjátékokkal, hisz itt is az ember belső küzdelmei vetítődnek ki, egy kórházban lévő katona belsejében dúló háború, ami a kezdetben tanúsított „passzív ellenállás tól" (nem vesz magához ételt) a katona háborús rémlátomásain keresztül egészen a világégésig fajul. A magányos egyénekben zajló események színrevitele és a rokon tendenciák miatt Radnóti Zsuzsa a *Halhatatlan háború*, a *Világvevő* és az *Akárki* drámákat trilógiaként tárgyalja.[37]

Kárpáti feldolgozása szakít az előtte lévő *Akárki*-feldolgozások hagyományával és Akárki alakját Emmával, az elvált, kamaszlányát egyedül nevelő nővel cseréli fel, ami nagyon merész újítás, hisz a korábbi feldolgozások közül Hofmannsthalnál szintén a társadalom felsőbb rétegéből került ki a címszereplő. A szerzőnél azonban, ahogy Barabás Judit is felhívja rá a figyelmet, hogy mintha „szociológiai »mélymerítésből«"[38] kerülnének ki a főszereplők. A *Fogolyszöktetés* lecsúszott lázadó Borza Gáborja, a *Világvevő* kivert cigány származású Sipos Janija, az Országalma szintén cigány származású Csulánója és Jankója, az *Akárki* Emmája, illetve a *Tótferi* Szögén asszona, aki ugyanúgy elhagyatott, hisz részeges férje évtizedekkel ezelőtt beesett a kútba, gyerekük pedig nem született. Ezek a szereplők származásuk vagy környezetük miatt eleve hátránnyal vagy vesztes helyzetből indulnak.[39] Ez, ahogy az *Országalma* és a *Tótferi* kapcsán is adódik, a népmesék alaphelyzetéhez köthető, azonban ez az *Akárki* esetén pont az ellentétét váltja ki az eddigi hatásmechanizmusnak, ugyanis Emma már kezdettől fogva képes arra, hogy valamilyen részvétet, sajnálatot váltson ki a befogadóból, míg a korábbi feldolgozások visszataszító gazdag ember sztereotípiái esetén ez elképzelhetetlen volt a mű kezdeti szakaszában. Emma szinte már a dráma elején olyan elhagyott, mint amilyen Akárki a halálhírének kinyilvánítása után.

A lecsúszott vagy alsóbb társadalmi rétegek kapcsán említésre méltó Kárpáti nyelvezete, melynek kapcsán P. Müller Péter David Mamet hetvenes években írt darabjait említi (*Nemi perverzió Chicagóban*, *Amerikai bölény*, *Élet a színházban*, *Edmond*, *Glengarry Glenn Ross*), amiért az amerikai színházi sajtó rendkívül dicsérte a szerzőt, hogy ilyen pontosan ismeri és rögzíti az amerikai szubkultúrák nyelvét, míg néhány nyelvész meg nem állapította, hogy sehol sem beszélnek úgy, ahogy Mamet-drámákban. Kárpátira is illik szerinte, amit Mametre mondtak, hogy „a nyelv drámaírója", hisz teremtője és megújítója a színpadi nyelvnek. Ahogy Mametnél keveredik a feketék, spanyolok, olaszok, zsidók, polák és egyéb népcsoportok nyelve, úgy keveredik Kárpátinál a szlovák, a roma, a hunglish, a médiumok nyelve a különféle táj- és rétegnyelvekkel. Rá is érvényes azonban a mamet-i paradoxon, Kárpáti szerinte a beszélt nyelvben meglévő drámai potenciálra épít, s az eredmény nála ugyanúgy a köznyelvi hitelesség látszatát kelti, azonban Mametnél mindig a nagyvárosi folklór jelenik meg, s a nyelvi rétegek a szinkrón kommunikációs rendszer részei, Kárpátinál viszont az egész Kárpát-medencei nyelvvilág megelevenedik, olykor pedig a nyelv történeti rétegei is jelen vannak.[40]

---

[35] Ua.
[36] Radnóti Zsuzsa: „Szelíd író lázadó dramaturgiával. Kárpáti Péter: Világvevő", in *Holmi* 2000/1, 90.
Ő még a folyóiratbeli példányról beszél: *Hajónapló* 1999/3.
[37] Uo. 86.
[38] Barabás Judit: „Mese, játék, misztérium. Kárpáti Péter: Világvevő", in *Alföld* 2001/1, 106.
[39] Ua.
[40] P. Müller: i. m. 718–719.

Az *Akárki* esetén P. Müller Péter szerint minimum két nyelvi réteg találkozik: a hétköznapi nagyvárosi leromlott, rosszul artikulált nyelve és a középkori moralitás nyelve.[41] Ezek közt a távolságot jól mutatja az is, hogy míg a hétköznapi nyelv mondatai prózában íródtak, addig a moralitásból vett vendégszövegeknél a szerző meghagyta az eredeti verses formát, holott a kötet első drámája, a *Fogolyszöktetés* esetén nem hagyta meg a Faludy-Villon *A haláltánc-ballada* idézése és a József Attila-vers során.[42] Az *Akárki*-idézeteket azonban időnként átdolgozva, aktualizálva illesztette be a drámába, így például Emma a Csontvázat nem ezer fonttal, hanem ezer forinttal akarja megvesztegetni. Ezen kívül helyenként még a liturgikus nyelv is megjelenik, hisz Emma Péternél azt mondja: „Az én vétkem. Az én igen nagy vétkem…",[43] illetve mielőtt jönne a metrószerelvény, azt mondja: „Uram, irgalmazz nékem!"[44] Ilyen szempontból az *Akárki* előtti drámáiban is felfedezhetünk hasonlóságot, hisz a *Fogolyszöktetés* Asztalosa az első felvonás második jelenetének végén elmond szaggatottan egy többnyire pontos *Miatyánk*ot,[45] a *Világvevő* korábbi *Méhednek gyümölcse* címe pedig az *Üdvözlégy*re utalt. P. Müller Péter hívta fel a figyelmet a *Fogolyszöktetés* esetén arra, hogy nyelvi és irodalmi anyag egy másik médiummal kerül szembe, ebben az esetben a tévé, a *Kék fény*, a német film, a kocsmában és börtönben bekapcsolt készülék által jön létre kapcsolat a szereplőkkel, viszonyba kerül a közöttük zajló kommunikációval.[46] A *Világvevő* Janija a rádión keresztül találkozik Annamari koncertjével, hasonló közvetítő szerepet töltenek be Kárpáti feldolgozásában is az *Akárki*-intertextek. Érdemes ugyanakkor megemlíteni, hogy a középkori angol szöveg is tartalmaz bibliai idézeteket, főként az újszövetségi írások közül, amiket a Cawley-féle angol kiadás (melynek alapján készült a magyar fordítás) pontosan közöl a lábjegyzetben (ez azonban a magyar kiadásból hiányzik), továbbá Hofmannsthal szinte szó szerint idézi a Halál megjelenésekor az angol szöveget.[47]

A vendégszövegeket tekintve azonban Kárpátinál az angol moralitáson kívül Lewis Carroll *Alice Tükörországban* című művéből a Dingidungiról szóló dalt vagy Weöres Sándor *Az éjszaka csodái*nak cégérét illeszti be, de más magyar- és világirodalmi alkotásból is parafrazál elemeket. Erre a technikára a legjobb példa az *Országalma*: ahogy Csulánó mindenféle holmit összelopkod, úgy az elbeszélő Jakab is többféle meséből gyúrja össze a saját történetét, ahogy a posztmodern szerző (jelen esetben Kárpáti Péter) szintén összeollóz idézeteket másoktól, miként jelzi is a darab rövid előszavában: „A Csenki Sándor gyűjtötte püspökladányi cigány népmesékből loptam ötletet meg ihletet."[48]

A nyelv terén érdemes még megemlíteni a nyelvi üresjáratokon alapuló játékokat, amikor a szólások szó szerinti jelentése érvényesül, s ezek inkább a komédia vagy tragikomédia felé viszik a darabot. Gyakran fordulnak elő a műben halállal vagy Istennel kapcsolatos mondatszerkezetek, ilyen például, amikor az Úr/Csontváz a Hölggyel alkudozik az ingatlan ügyében, miután a Hölgy kijelentette: „Nem alkuszok.", azt mondja: „Én sem.",[49] ami a „Halál nem alkuszik." szólást idézi,

---

[41] Uo. 722–723.

[42] Lásd Kárpáti Péter: „Fogolyszöktetés. Hajsza három felvonásban", in Kárpáti: i. m. 17–18.

[43] Kárpáti Péter: „Akárki", in Kárpáti: i. m.. 273.

[44] Uo. 292.

[45] Lásd Uő: „Fogolyszöktetés", 16.

[46] P. Müller: i. m. 721.

[47] „Akárki! ej, de víg a kedved, / Még Alkotód is elfelejted." (Hofmannsthal) – „Akárki, hé megállj! Hova a csudába / mégy íly vígan? Felejted alkotód?" (*Akárki*)
Vö. „Ei Jedermann! ist so fröhlich dein Mut? / Hast deinen Schöpfer ganz vergessen?" – „Everyman, stand still! Whither art thou going / Thus gaily? Hast thou thy Maker forget?"
Hofmannsthal: *Akárki*, 64.; Uő: „Jedermann": 40.
„Akárki", 418.; „Everyman", 209.
Hofmannsthal ugyan erősebben fogalmaz, mint az angol szöveg, ugyanis nála *teljesen elfelejteni* (ganz vergessen) szerepel.

[48] Kárpáti Péter: „Országalma. Vásári játék", in Kárpáti: i. m. 296.
A témához lásd még Radnóti Zsuzsa kritikájához írt közbevetését: Radnóti Zsuzsa: „Kárpáti Péter. Szelíd író lázadó dramaturgiával", in Uő: *Lázadó dramaturgiák. Drámairóportrék*, Bp., Palatinus, 2003. 319–320.

[49] Kárpáti: „Akárki", 240.

majd Vera mikor Tóth Gyula a problémájáról kérdezi, azzal válaszol: „Kár belém a szó. Mindegy. Temessük el. Slussz.”,[50] az 1999-es szövegváltozat végén pedig, amikor az Orvos kérdezi Emmát, hogy mióta nincs vérzése, azt mondja, hogy: „Féléve vagy már egy éve? Tudja a halál!”,[51] mire megjelenik a Csontváz és megmondja a pontos időtartamot. Mari pedig az áruházban azzal küldi el az egyik reklamáló kuncsaftot, hogy „Tőlem mehet az Úristenhez is!”[52] Hasonló nyelvi leleményekt találhatók az *Országalmá*ban, ahol az ördögre és Pokolra vonatkozó szókapcsolatok fordulnak elő nagy gyakorisággal, s például mikor Jankó elől a kocsmában hirtelen eltűnik a Pincér/Ördög, azt kérdi: „Hé, kocsmáros! Hol a pokolba bujkál?”[53] Ezek megoldások felidézik Bulgakov *A Mester és Margaritá*ját, ahol az ördög szót tartalmazó nyelvi szerkezetek szó szerint értelmeződnek, s a nyelv kijátszhatatlanná válik, de az *Akárki*ben lévő *Alice Tükörországban*-idézet kapcsán felidézhetők Lewis Carroll Alice-könyvei, ahol megelevenednek a nyelvi képek.

A középkori vallásos moralitást egy mai materialista, nagyvárosi környezetbe helyezte át Kárpáti, s ahogy már a nyelvnél volt róla szó, a művön végigvonul a két világ kettőssége. Ahogy P. Müller Péter mondja, míg az angol szöveg csak allegorikus alakokkal való viszonyában mutatja be, addig Kárpáti nagyvárosi lét elidegenedett, de mégis meglevő családi, munkahelyi és társadalmi kapcsolatainak tükrében jeleníti meg,[54] igaz, már Hofmannsthalnál is volt kísérlet erre az alkalmazottaival, barátaival, rokonaival, édesanyjával és szerelmével való kapcsolata terén. Kiemeli, hogy Kárpáti a transzcendenciát az ideológia nélküli, profán világban próbálja megláttatni.[55] Az allegorikus szereplők így mai nagyvárosi alakokká válnak: a Tudósból Orvos lesz, a Jótett hajléktalan Öregasszonnyá, a korbácsos Gyónás gumibotos Rendőrré módosul. Ugyanez megy végbe a helyszínek során is: a sírgödörből metrómegálló lett, a gyóntató fülkéből tükrös próbafülke. Ezek mellett pedig visszaköszön a középkor mulandósággal kapcsolatos művészete: a haláltánc csábító csontváz alakja nyújtja karjait Emma felé, mielőtt a metrószerelvény elé vetné magát (ami a haláltáncok modernizálását illeti, érdemes megemlíteni Alfred Kubin *Ein neuer Totentanz* című 1947-es sorozatát, melyben (nem először és egyedüliként) XX. századi környezetbe ülteti át a műfajt,[56] így található rajta súlyemelő, akrobata, lepkevadász, biciklis baleset), a halál diadala festmények ábrázolása, ahogy a Csontváz elterpeszkedik a hivatalban, vagy amikor Emma Ibi néni haláláról beszélget Marival, az ubi sunt múlton kesergő hangja elevenedik fel. A képiség fontos a szerzőnél, hisz a mű során többször megakasztja a művet a közbeékelt az Ádám és Éva ábrázolásokkal, melyeket Emma és Tóth Gyula alkot kálváriájuk során, ami felidézi a haláltáncmetszeteket, hisz ifj. Hans Holbein is Ádám és Éva megteremtésével és kiűzetésével kezdi metszetsorozatát, de Emma anyja is a lánya rendetlen szobájáról azt mondja, hogy: „Minden úgy van ott, mint a múzeumban: »Tájkép leányszobában, lányságom utolsó reggelén«”.[57] Továbbá a metróban játszódó rész az alvilágjárások és a középkori látomásos pokoljárások irodalmát eleveníti fel.

P. Müller Péter kiemeli, hogy a szereplők közül csak a Csontváz egyedül, aki képes megőrizni az allegorikus szerepét, illetve a középkori mű végéről származó allegorikus alakok (Szépség, Erő, Józanság) az eredeti szerepükben jelennek meg (Lány a csecsemővel, Tüdőbajos fiú, Részeg férfi),[58] ugyanakkor komikus hatást keltenek azzal, hogy pont az ellentétüket kellene

---

[50] Uo. 283.
[51] Uo. 292.
[52] Uo. 269.
[53] Kárpáti: „Országalma”, 341.
[54] P. Müller: i. m. 723.
[55] Ua.
[56] A XX. századi haláltáncokról lásd még Marcia Collins tanulmányát:
Marcia Collins: „The Dance of Death”, in Uő: *The Dance of Death in Book Illustration. Catalog to an Exhibition of the Collection in the Ellis Library of the University of Missouri-Columbia*, Columbia, Ellis Library – University of Missouri, 1978. 49–51.
[57] Kárpáti: „Akárki”, 255.
[58] P. Müller: i. m. 723.

jelenteniük (Szépség és Szerelem, Erő, Józanság). Ha megnézzük a Csontváz megjelenéséig előforduló szereplőket, akkor a párbeszédek rövidített szereplőjelölései közt van Néni, Bácsi, Lány, Fiú, Férfi, Hölgy, Úr, azaz Emmával az életkort nézve szinte az egész társadalom színre kerül, ami viszont a haláltáncokat idézi, ahol nemre, korra, rangra (itt inkább foglalkozásra) való tekintet nélkül ragadja el az embereket a Halál, de a világszínház darabokhoz is lehet kapcsolni.

Az angol szöveg és Hofmannsthal feldolgozása egy történeten kívüli játékmondóval indul, aki meghatározza a mű fő mondanivalóját, a műfaját („By figure a moral play"),[59] ez azonban Kárpátinál a „Moralitásjáték"[60] alcímre redukálódott. Továbbá a játékmondó közli a darab címét, ami az angol szövegben: „The *Summoning of Everyman*",[61] amit a magyar fordítás „Akárki hívatása"-ként közöl.[62] Ez azért érdekes, hogy a *summon* szó jogi nyelvhasználatban *beidézés*t jelent,[63] ugyanúgy ahogy Hofmannsthal esetén a „Vorladung Jedermanns",[64] ami a vallás jogi terminusokra épülő kifejezéseit is (pl.: Utolsó Ítélet, megváltás),[65] továbbá Ésaiás is mond olyat az Ószövetségben, hogy: „Előálla perelni az Úr, és itt áll ítélni népeket."[66] A vallás jogi terminusaiban rejlő lehetőségét Kafka *A per* című regényében felhasználta arra, hogy az Akárki alaphelyzetéhez hasonló történetet mondjon el jogi környezetbe ágyazva.[67] Kárpáti a jogi környezetben már illeszkedik a hagyományhoz, hisz Emma egy lakásközvetítő hivatalban dolgozik, de miután a Csontváz elfoglalja Emma helyét az íróasztalnál, azt mondja: „Kérem a következőt!",[68] amivel a középkori halál diadala festményeket idézi. Továbbá az elszámolás eszközei is ehhez a környezethez tartoznak, a számlakönyv (book of count), számadás (reckoning – Rechnung), és az felfogás, hogy az életben „minden kölcsön csupán"[69] (ami a világszínházban adott az embereknek adott szerep felé is nyit). Ugyanez Kárpátinál is jelen van Emma lakásközvetítői füzeteivel (amik a darab végén lévő a számadásnak felelnek meg), a számlával Vera esetén, a mosógép garancialevele és Marinál az áruházban a vevők blokkjával.

---

[59] A magyar fordításban csak annyi szerepel, hogy „e játék örve alatt", bár a prológus előtt lévő prózai bevezetőben már említette: „a moralitás örve alatt" (Vö. „in manner of a moral play").
„Everyman", 207.; Vö. „Akárki", 415.
Hofmannsthal feldolgozásában: „als ein geistliches Spiel bewandt", ami egyházi, liturgikus drámát jelöl. A magyar fordítás „szent játék"-nak nevezi, amivel nem utal műfajra.
Hofmannsthal: „Jedermann", 11.; Vö. Uő: *Akárki*, 7.
[60] Kárpáti: „Akárki", 227.
[61] „Everyman", 207.
[62] „Akárki", 415.
[63] *Angol-magyar nagyszótár*, főszerk. Országh László, Magay Tamás, Bp., Akadémiai, 2003 (Klasszikus Nagyszótárak). (Továbbiakban OMNSz.)
[64] Hofmannsthal: „Jedermann", 11.
A *Vorladung* szó ugyanúgy használatos jogi környezetben is.
Német-magyar nagyszótár, főszerk. Halász Előd, Földes Csaba, Uzonyi Pál, Bp., Akadémiai, 1998. (Továbbiakban *Német-magyar nagyszótár*.)
A magyar fordítás ezen a helyen eléggé eltér az eredetitől: „Akárki bűnhődése". Uő: *Akárki*, 7.
[65] A pénzen megváltani latinul *redimo*, ugyanígy a pénzen megváltás *redemptio*, a pénzen megváltó *redemptor*, a világ megváltója pedig *mundi redemptor*. Angolul a *redeem* (megvált) – *redemption* (megváltás) – *redeemer* (megváltó), németül pedig *erlösen – (e) Erlösung – (r) Erlöser*.
Magyar-latin szótár, szerk. Györkösy Alajos, Bp., Akadémiai, 1960.
OMNSz.
Magyar-német nagyszótár, főszerk. Halász Előd, Földes Csaba, Uzonyi Pál, Bp., Akadémiai, 1998.
[66] És a. 3,14.
[67] Lásd Fried István párhuzamát Hofmannsthal *Akárki*je és Kafka *A per* című regénye között.
Fried István: „Prága (Kafka, Hašek) és Bécs (Hofmannsthal)", in *Világirodalom*, főszerk. Pál József, Bp., Akadémiai, 2008. 757–758.
[68] Kárpáti: „Akárki", 244.
[69] „Akárki", 421.; Vö. „Everyman", 211.
Hofmannsthalnál: „Itt mindent csak kölcsönbe kaptál".
Hofmannsthal: „Akárki", 67.; Vö. Uő: „Jedermann", 42.

A darab a nézőket is bevonja a cselekménybe, ahogy King felhívta a figyelmet az angol szöveg Hírvivő általi prológusában arra, hogy abból a feltételezésből indul ki, hogy a hallgatóság soraiban mindenki bűnös, így figyelnie kell az előadásra:[70] „Csudás e játék és nemes, / szándoka mindenképp érdemes / s jó ha bennünk ragad."[71] Ugyanez Hofmannsthal színdarabjának Max Reinhardt rendezésében történő előadásában is megtörtént Salzburgban: a színjáték túlterjed a dóm előtti egyszerű dobogón, s a színészek a környező terekről érkeztek, a Sátán (Teufel) a középkori hagyományokhoz híven a közönség soraiból bújt elő, a Halál a süllyesztőből emelkedett ki, a Hit a dómból lépett színre, a katedrálisból pedig orgonaszó és kórusének zendült fel, Akárkit a tér fölé magasodó erődből rejtélyes hangok szólították, s halálakor megkondultak a város harangjai, ahogy Kékesi Kun Árpád tanulmánya mondja: „jóformán egész Salzburg a játék részese lett."[72] Simhandl szerint Reinhardt nagyon törekedett arra, hogy a helyszín hangulatát színházi hatásokra használja fel, hogy a barokk elképzelésnek megfelelően összemossa a valóság és látszat határait.[73] Kárpáti feldolgozásában, ha nem is egész Budapest részese az előadásnak, de a darab rendezői utasítása szerint a lakásközvetítés során a közönség soraiból kéredzkednek ki a szólított szereplők (igaz, a 1993-ban készült tévéjátékban az utcáról hívták be őket).

Az angol szöveg és Hofmannsthal feldolgozása Isten monológjával indít a prológus után, azonban Kárpátinál ezt problematikus megoldás lett volna átvenni, továbbá a mai materialista környezet sem engedi. A szereplőknél már a Mennyország és Pokol, de még a halál utáni lét is megkérdőjeleződik, aminek Tódor az egyik szószólója: „szépen betesznek a föld alá, aztán kész, slussz-pássz!",[74] de már Strindberg *Haláltánc*ában is felmerült ez a kérdés a Kapitány és Kurt párbeszédében, amikor a Kapitány azt mondja: „Gyerekség! Csak nem hiszel a pokolban?"[75] Bizonyos mértékben azonban Kárpátinál is jelen van a monológ a Csontváz előtti részben lévő szereplők viselkedésében, akik „lelki szemükre mind vakok", nem tisztelik és félik az Istent („Urukat: nem uralnak [nem ismernek el]; / […] ítéletét nem félik jogaromnak."), önzőek („Kinek-kinek önnön öröme fontos"), ezért indul meg a számonkérés („Világi kinccsel mind oly telhetetlen, / hogy muszáj ímmár igazságot tennem / mindenkin, minden vakmerőn.").[76] Az Úr jelenik meg Kárpátinál is, de mint egy álruhás igazságosztó, ahogy Mátyás király alakja az *Országalmá*ban. Lényeges különbség, hogy Kárpátinál nem csak Emma maradt magára, hanem a Hölgy, a Lány, majd később gyermeke, és a hajléktalanok is.

Kárpátinál a cselekmény már két szálon fut, a központi alak ugyan Emma, de a háttérben jelen van Tóth Gyula is, így a történet Ádám és Éva, Everyman és Everywoman vonalán zajlik. Mindkettőjüknek valamilyen gyomor táján kialakult betegsége van, s az 1993-as változatban mind a ketten meghalnak. Sándor L. István kiemeli, hogy „Senki sem vesz tudomást igazán a másikról, pedig lényegében mindenki ugyanazt a sorsot éli."[77] A darabban többször is belebotlanak egymásba, rá is csodálkoznak erre, de sosem alakul ki közöttük mélyebb viszony. Tóth Gyulában összefonódik az egész emberiség alakja (s általános neve miatt szintén lehetne *akárki*, ahogy a későbbi *Tótferi* címadó hőse):[78] ahogy mozgolódik a röntgengépben, Emma a benne lévő magzathoz hasonlítja,[79] de később a volt férje fiához, Zolikához, mint idősebb kori mását,[80] Vera

---

[70] King: i. m. 253.
[71] „Akárki", 415.
[72] Kékesi Kun Árpád: „Max Reinhardt és a látvány impresszionizmusa", in Uő: *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007. 135–136.
Staud Géza: „Ötezrek színháza", in Uő: *Max Reinhardt*, Bp., Gondolat, 1977. 151.
[73] Peter Simhandl: „Max Reinhardt színháza", in Uő: *Színháztörténet*, ford. Szántó Judit, Bp., Helikon, 1998. 248.
[74] Kárpáti: „Akárki", 261.
[75] August Strindberg: „Haláltánc", ford. Déry Tibor, in Uő: *Drámák*, vál., szerk. Osztovits Levente, utószó, jegyz. Kúnos László, Bp., Európa, 1984. 359.
[76] „Akárki", 416–417., Vö. „Everyman", 207–208.
Vö. Hofmannsthal: *Akárki*, 8–9., Vö. Uő: „Jedermann", 11–12.
[77] Sándor L. István: „A moralitás realitása (Kárpáti Péter: Akárki)", in *Színház* 1993/5, 30.
[78] P. Müller Péter szerint Kárpátinál az Emma név az ember szóból tűnik fel.
P. Müller: i. m. 723.
[79] Kárpáti: „Akárki", 248.

pedig Zolikát hasonlítja hozzá, mint gyerekkori megfelelőjét,[81] illetve az orvosi rendelőben játszódó jelenet végén is a röntgengépből az ő „*ezeréves, kusza tekintete*" pillant ki.[82] A tükrözéses technika Hofmannsthaltól sem idegen, hisz nála az Adósjobbágy[83] kerül Akárkivel hasonló helyzetbe, igaz, ő földi körülmények között, amiért nem tud elszámolni a rábízott pénzzel (ugyanúgy ahogy Akárki sem fog tudni elszámolni az égi szférával szemben), s így Akárki még ítélő szerepbe is kerül.

A Csontváz megjelenésekor Emma hátralép az asztaltól és összegörnyedve szorítja a gyomrát, ami a transzcendentális megjelenését kétségbe vonja, betegsége miatt látomásként is értelmezhető. A Halál alakját Kárpáti a Csontvázzal helyettesíti, ami sem az angol szövegből, sem Hofmannsthal feldolgozásából nem következik. Ezt a problémát Marion Jones is felvetette az angol *Akárki* kapcsán, ugyanis Akárki nem ismeri fel a Halált, aki olyan higgadt és fenséges, hogy emiatt lekezelően fogadja, pedig a John Skot-féle kiadás metszete[84] a haláltáncokból ismert féregrágta holttestet ábrázolja, amint egy koporsófedelet tart egy nyitott sírnál, ami Jones szerint inkább a francia hagyományból származik, mint a műből.[85] Szerinte a megnyilatkozás előtt valami köpenyes, csuklyás álruhába öltözött Halál alaknak, akitől csak azután retteg, miután felfedte magát,[86] ahogy Kárpátinál is.

A Csontvázat illetően azonban érdemes megjegyezni, hogy a tragikus mellett némi komikus vonás is keveredik hozzá, amire eddig sem az angol szövegben, sem Hofmannsthalnál nem volt példa (bár Hofmannsthal a Sátán alakjában épít erre a középkori színházban meglévő kettősségre). Kárpáti nyelvi leleményeiről már volt szó, de mielőtt az Úr/Csontváz felfedné kilétét, az Orvos kérdésére azt válaszolta, hogy szegről-végről ő is egészségügyis. A haláltáncszövegek és haláltáncmetszetek terén szintén tapasztalhatunk hasonló komikus vonásokat, hogy a csontvázalakhoz nagyon komor fekete humor kapcsolódik, például Holbein metszetein egy mit sem sejtő öregurat vezet bele a sírgödörbe, de Madách londoni színjének rövid haláltáncverseiben is lappang valami mély fekete humor. Ugyanakkor a csupasz koponya miatt kilátszó fogsor azt a látszatot kelti, mintha vigyorogna, s a metszetek között többször előfordul, hogy cirkuszi környezetben ábrázolják (Schellenberg: *Freund Heins Erscheinungen*, Otto Seitz: *Ein neuer Todtentanz*)[87] mint durva tréfáit űző bohócot.

Nagy különbség Akárkivel szemben, hogy Emma már számított a Halál jöttére, ahogy az elferdített Akárki-idézetben mondja: „Most jössz… hiszen sejtettelek.",[88] amivel felidézi a haláltáncok szintén alsóbb réteghez tartozó paraszt alakját, aki nem siránkozik, mikor rá kerül a sor.[89] Igaz, a vesztegetéssel ő is megpróbálkozik, alkudozik, ahogy a Lány licitált a Részeg férfival, hogy a gyermekének is legyen szállása éjszakára.

---

[80] Uo. 272.
[81] Uo. 283.
[82] Uo. 250.
[83] Az eredetiben Schuldknecht néven szerepel, ami kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a *Schuld* szónak az adósság mellett bűn jelentése is van. (Lásd *Német-magyar nagyszótár*.)
Vö. a helyzetet a Máté evangéliumában lévő gonosz szolgával, aki nem fogadja illőn váratlanul megérkező gazdáját: Mát. 24,42–51.
[84] A metszet elérhető az interneten: http://www.luminarium.org/renascence-editions/everyman.html, elérés: 2013.09.05.
A magyar kiadás halálábrázolása is hasonló, hisz az illusztráció egy kereskedőt ábrázoló haláltánc-metszet.
Vö. „Akárki", 413. (A kép forrásához lásd *Akárki*, 564.)
[85] Jones: i. m. 223.
[86] Uo. 285.
[87] Lásd Kozáky István: *A haláltáncok története III. A mai haláltánc*, Bp., Magyar Történeti Múzeum, 1941. XXVI, XLIX.
Az első elérhető az interneten: http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/august-musaeus/schellenberg-und-musaeus-freund-heins-erscheinungen-in-holbeins-manier/equilibrist.html, elérés: 2013.09.15.
[88] Kárpáti: „Akárki", 242.
Vö. „Akárki", 419. („Most jössz, mikor nem is sejtettelek!")
[89] Lásd a Faludy-Villon haláltáncában: „A vén Paraszt már tudta s várta / alkonytájt kinn az udvaron: / »Görnyedt testünknek nincsen ára, / s úgy halunk meg, mint barom. / Kaszás testvér! Sovány a földünk! / könyörgöm: egyet tégy nekem: / ha elviszel, szórd szét trágyának / testemet kinn a réteken!«"

Miután az Orvos elvezeti Emmát a színpadról, kezdetét veszi a kivizsgálás, ami vallási-jogi kontextusban értelmezhető megítéltetésnek is, ahogy a *Halhatatlan háboru*ban, miután a kórházban meghalt az Öreg, az üres ágyánál, mikor a hozzátartozója kérdezi, hogy elvitték-e kivizsgálásra, Gyula azt feleli: „Oda. »Kivizsgálni.«"[90] Ugyanez a kettősség az *Akárki*jében szintén jelen van: már a Csontváz „Kérem a következőt."[91] felszólításában ott lappang az orvosi, jogi környezet, illetve a Halál diadala ábrázolások, vagy ahogy az adatfelvétel során Emma a neve helyett Akárkit mond, és amikor az előző páciens röntgenvizsgálata során benyit, azt mondja az Orvosnak: „Belenéz ennek a szerencsétlennek a hasába – oda, ahova csak az Isten láthat be – és maga!"[92] Ezzel felidézi a röntgengép és a gyóntatófülke közti párhuzamot, továbbá ez a szövegrész emlékeztet az angol szövegben szereplő hosszabb dicséretre, amit a Tudás és az Öt érzék mond a papok hivatalának felsőbbségéről,[93] miszerint: „mindennél hatalmasabb a pap: / a Szent Írást ő tanítja, / égbe juttat, a bűntől szabadítva; / az Úrtól nagyobb hatalmat kapott, / mint a mennybéli angyalok."[94] Az Orvos alakja elsőre új fejleménynek tűnik, de már az angol szöveg végén is volt egy Doctor nevű szereplő,[95] aki a teológus doktor szerepét betöltve összefoglalja a mű tanulságát (a magyar fordításban Bölcsként szerepel).[96]

Hogy pontosan mi a baja Emmának, nem lehet egyértelműen tudni, hisz ahogy Mészáros Tamás mondta: nem ismerjük a pontos kórismét, hisz nem veti magát alá a szükséges vizsgálatoknak.[97] Azonban Radnóti Zsuzsa és P. Müller Péter kritikájának párhuzama Thomas Mann *A megtévesztett* című elbeszélésével,[98] amiben a főszereplő a méhrák tüneteit termékenysége visszatértének gondolja, így egybemosódik várandósság és méhrák, termékenység és terméketlenség, amit Kárpáti is a 1999-es szövegváltozat végének szülőszobás jelenetével még inkább egybedolgozott.[99] Emma azt hiszi, hogy az életet hordozza magában, pedig a halált (ami a középkor felfogásában az igazi élet). A termékenység-terméketlenség motívuma a *Világvevő*ben szintén jelen van, a terméketlen Annamarival és a termékeny nők pedig Keszeg várandós feleségével és a nagy harcsával, de ahogy P. Müller Péter mondta, a dráma középpontjában a gyermekáldás misztériuma áll,[100] továbbá a későbbi *Tótfer*ben a már öreg Szögén asszon csodás módon megfiatalodik és teherbe esik, s innentől szintén a gyermek születését övező misztérium lesz a dráma központi témája, ahogy mindkét szöveg műfajmegjelölésében a misztériumjáték szerepel.

Emma számára a vizsgálattól kezdődik kálváriája, ahogy valószínűleg Tóth Gyuláé is, ami kapcsán a *Teríték* megjegyzi, hogy Kárpáti nagyon kötődik a stációdrámák jelenetezéséhez, így hőseit a dramatikus vándorlás toposzos képeivel jeleníti meg. Kimerevített példahelyzetekbe kerülnek vándorlásuk során, melyekkel meg kell küzdeniük, ahogy Gábor a *Fogolyszöktetés*ben, Jani a

---

Faludy György: „A haláltánc-ballada", in *François Villon balladái Faludy György átköltésében*, Bp., Magyar Világ, 1998. 25. Vö. Marcial d'Auvergne (1440–?) a *Nőszemélyek haláltánca*ban lévő Parasztasszonyával: „Nyugodtan várom a halált. / Ölték-falták tyukom-ludam, / Dúlták tanyám a katonák. / Bizony, szegénynek a jaját / A szomszédság se hallja meg. / Veszettül kapzsi a világ, / Kegyetlenek az emberek."
Marcial D'Auvergne: „Nőszemélyek haláltánca", ford. Mészöly Dezső, in *Az igazi Villon. Mészöly Dezső fordításai és tanulmányai*, Bp., Gondolat – Magyar Művészeti Akadémia, 1993. 215.
Az idézett Faludy-Villon ballada parasztról szóló további szakasza megtalálható a *Fogolyszöktetés*ben (lásd Kárpáti: „Fogolyszöktetés", 70.).

[90] Kárpáti: „Halhatatlan háború. Fantázia", in Kárpáti: i. m. 156.
[91] Uő: „Akárki", 244.
[92] Uo. 247.
[93] Lásd „Akárki", 443–446.; Vö. „Everyman", 227–229.
[94] „Akárki", 444.; Vö. „Everyman", 228.
[95] Lásd „Everyman", 233–234.
[96] Lásd „Akárki", 452–453.
[97] Mészáros Tamás: „Akárki közülünk. Kárpáti Péter: Akárki", in *A budapesti Katona József Színház honlapja*, 1993. http://katonajozsefszinhaz.hu/a-katona/38898-akarki--meszaros-tamas--a-katona, elérés: 2013.09.08.
[98] Lásd Radnóti: i. m. 89.; P. Müller: i. m. 723.
[99] P. Müller: i. m. 723.
[100] Uo. 722.

*Világvevő*ben, Csulánó az *Országalmá*ban és Tótferi a róla elnevezett drámában,[101] ami feleleveníti a népmesék cselekményvezetését. Nagy különbség a középkori hagyománnyal szemben, hogy Emma nem akar kitérni halála elől vagy másra átruházni azt, hanem az elbúcsúzás és a hozzátartozóinak gondviselésére irányuló szívességkérés lesz hangsúlyos, azonban ahogy Radnóti Zsuzsa írta: Emma képtelen számvetés készíteni az állandó rohanása miatt, s nem képes arra, hogy valamit is elrendezzen, így nem ér végére teendőinek.[102]

Az édesanyjához vezeti Emma az Orvost, hogy rábeszélje, vegye meg az anyja lakását, úgy, hogy Aranka „holtig tartó haszonélvezeti joggal" benne maradhasson,[103] ahogy a korábbi szerződéseiben tette. Aranka szintén egyedül él, de működtet egy rendhagyó angol nyelviskolát, illetve Emma régi szobáját kiadta egy duguláselhárító cégnek. Az angol szövegben egyáltalán nem szerepel Akárki semmilyen családtagja, Hofmannsthalnál szerepel ugyan az anya alakja, de ott is csak egy párbeszédben találkozik vele, hogy Akárkit még utoljára megpróbálja a helyes útra terelni. Emma tizenhét éves korában hagyta ott váratlanul a szobáját, ahol ugyanolyan rendetlenség van, mint a családdal való viszonya terén. Az anyjának beszél először a haláláról, aminek tragikumát csak fokozza Tódor kiábrándult nézete, illetve az angol gyerekdalként megjelenő intertext tetőzi be: ahogy Dingidungi szétesett a dalban, úgy hullt szét Emmáék számára az eddigi világ harmóniája.[104] A dal ugyanakkor előrevetíti az 1993-as változat öngyilkosságát, ami során Emma a metró elé veti magát tükrével együtt, s halálának pillanata úgy jelenik meg a rendezői utasításban, hogy csak az összetörő tükör csörömpölését halljuk („*visító fékezés, csörömpölés, ahogy egy tükör ezer darabra törik*…"),[105] illetve Dingidungi zuhanása az Eisemann György-féle Arany-ballada értelmezések elkárhozását is megidézi.

A Vagyon alakja Kárpátinál nem jelenik meg a szereplők között, hiszen Emma kapcsán nem jöhet szóba az eddigi feldolgozások gátlástalan gazdag embere. A Vagyon az angol szövegben csak alattomos élősködőnek tűnik, míg Hofmannsthalnál istenséggé nő, aki rendezőként a háttérből irányítja Akárkit („Én rángattalak madzagon").[106] Emma életében ugyan nem tölti be az istenség szerepét, de ugyanúgy jelen van a háttérben, ahogy Vera érdekében árvasági segély után kérdezősködik és vagyonkezelő kft-t keres, amivel feleleveníti a népszerű középkori szokást, ami az angol szövegben is megjelenik azzal, hogy Akárki vagyonának felét a rászorulóknak adományozza, hogy megmeneküljön a kárhozattól.[107]

A második felvonásban Emma a konfekcióosztályra megy (ami groteszk hatást kelt, hisz Tódor az előző felvonás vége felé azt mondta Arankáról: „Ez a nő azt hiszi, a mennyország, az valami színes áruház…"),[108] ahol barátnőjét, Marit keresi fel, aki az *Akárki*-hagyomány Barátság allegóriájának felelne meg, de Marit a Gyónás alakjához lehet kötni, ugyanis az angol szövegben Akárki Szűz Máriához imádkozik („S te, Máriám, Istent javamra kérjed, / utam végére érvén így segélj meg; / s a gonosztól is óvj meg engem, / mert a Halál nyomomban jár szünetlen.").[109] Máriához fohászkodott, ahogy a középkori drámahagyományban Rutebeuf *Teofil csodájá*nak címszereplője vagy a *Nimwégai Márika* hősnője tette, mikor megvallották vétkeiket.

---

[101] Jákfalvi – Kékesi Kun: i. m. 88.
[102] Radnóti: i. m. 89.
[103] Kárpáti: „Akárki", 258.
[104] „Dingidungi a falra ült, / Dingidungi lependerült. / Jöhet a királytól ló, katona, / nem rakják Dingit össze soha." Lewis Carroll: *Alice Tükörországban*, ford. Révbíró Tamás, Tótfalusi István, Bp., Móra, 1983. 56–57.
A dalban szereplő humpty-dumpty az OMNSz szerint köpcös embert is jelent, ami utalhat Emma alakjára.
Vö. Kárpáti: „Akárki", 263.
[105] Uő: „Akárki. Moralitásjáték", in *Színház drámamelléklet* 1993/3, 22. (Továbbiakban „Akárki 1993".)
[106] Hofmannsthal: *Akárki*, 94.; Vö. Uő: „Jedermann", 56.
[107] Lásd „Akárki", 443.; Vö. „Everyman", 227.
[108] Kárpáti: „Akárki", 261.
[109] „Akárki", 439.; Vö. „Everyman", 224.

Emmát ugyanúgy nem érti meg a barátnője, ahogy Akárkit a Barátság alakja. Mari szinte végig a vásárlókkal foglalkozik, s a rövid visszacsatolásokat leszámítva el is beszélnek egymás mellett, de bizonyos esetekben ironikus feleletként kapcsolódnak Mari kiszólásai.[110] Míg Emma az elintézendő feladatait sorolja neki, régi emlékeit próbálja felidézni, de kezdetben egy fehér fal zárja el az emlékezés útját („És nem és nem és nem… Csak egy fehér falat látok…"),[111] ahogy a rendezői utasítás szerint fehér fal (ami a mű végén áttetsző üvegfal) zárja el az előszínpadot,[112] ugyanúgy ahogy Emma kádja is eldugult.

Az emlékek felidézése után felpróbál egy lila estélyit (ami később az angol szövegből ismert bűnbánat-köpenyeg, melyről a Tudás azt mondta Akárkinek: „feloldja gyötrelmedet, / ez a töredelem, / bűnbocsánatra ez viszen, / Isten örömét leli benne.").[113] Ahogy a próbafülkében nézi magát a tükörben, olyan, mintha a gyóntatófülkében szembesülne önnön lelkével. Önmagát látja meg, *„csak most éppen elegáns, szép, kívánatos."*,[114] s ez megelőlegezi a lélek igazi szépségét, az igazi értéket, ami fontos az üdvözülés elnyerésének érdekében. Később az utójátékban is hasonló leírást kap: *„pihen a hordágyon, az arca izzadt, piros, véraláfutásos, halálosan kimerült – de szép, még sose láttuk ilyen szépnek…"*,[115] de Hofmannsthal is hasonlóan írja le Akárkit: *„hosszú, fehér ingben tűnik elő* [a bűnbánat köpönyeg megfelelője] […] *arca halálsápadt, de égi derű van rajta."*,[116] s a Jótétet esetén is: „Arcod fakó, ránézni fáj, / De szépség festi s égi báj".[117] Emma azonban, amikor megpillantja az árcédulát, rájön, hogy megfizethetetlen számára, azaz az üdvözülés elérhetetlen.

Mari próbálja rábeszélni a vizsgálatokra, de nem hallgat rá. A barátnője emlékezteti Emmát az Ecseri piacon vett tükörre, ami Péter, volt férje fürdőszobájában lóg. Így tovább tereli a következő alakhoz, ezzel felidézve az *Akárki* Öt érzék alakját, aki a paphoz tereli Akárkit, hogy felvegye az utolsó szentségeket, mellyel elrendezi földi dolgait.

Rövid közbeékelt részként szerepel a Vénasszonnyal való találkozása (akit már az első jelenetben láttunk, mikor jelentkezett a Bácsi gondozására): most a földön kuporog, ahogy a Jótett a föld alól szólalt meg,[118] úgy a Vénasszony a társadalmi réteg aljáról szólítja meg őt. Először Emma sem veszi észre őt, ahogy Akárki sem rá gondolt először a társak közül. Hofmannsthal főhőse sem hallotta meg, amikor szólt hozzá, s ő is borzalmas, csúf nőszemélynek látja. Kárpátinál a Vénasszony ötös lottó számokat árul és Emma várandósságára utal, így kicsit hasonlít az alakja *Az ember tragédiájá*nak londoni színében lévő javasasszonyra.

Az angol *Akárki*ben az allegóriák közt nem szerepelt a házastárs, Hofmannsthalnál is csak a nem házastársi szerelem jelent meg az Ágyas allegorikus alakjában, akiről már Akárki halálának tudta előtt bebizonyosodott, hogy nem fog kitartani mellette a végsőkig.[119] Ezzel szemben a Jótett és Jótét alakja, akik szintén női szereplők, mindvégig kitartottak Akárki mellett, mint egy hűséges feleség, elkísérve őt a sírba is. Házastársi viszony Isten és a megtért lélek között is megjelent az angol szövegben, amikor az Angyal azzal hívja, hogy: „Jézus elé jöjj, választott jegyes",[120] amihez

---

110 Lásd Kárpáti: „Akárki", 264.
111 Uo. 265.
112 Lásd Uo. 231., 270.
A röntgenjelenetnél azonban felszalad a fehér fal, az utójátékban pedig üvegfal lesz helyette. Lásd Uo. 244., 293.
113 „Akárki", 441.; Vö. „Everyman", 225.; Kárpáti: „Akárki", 290.
114 Kárpáti: **„**Akárki**"**, 267.
115 Uo. 293.
116 Hofmannsthal: *Akárki*, 122.; Vö. Hofmannsthal: „Jedermann", 71.
117 Uő: *Akárki*, 100.; Vö. Uő: „Jedermann", 59.
118 „Akárki", 434.; „Everyman", 221.
119 „S ha szólnék ekkor: Jössz velem, / S mellettem állsz a bús helyen? / […] / Ha végső órám elragad, / Ó, jaj!"
Az eredeti szövegben arról beszél, hogy mellette maradna-e: „Wenn ich dann spräch: Bleibst du bei mir? / Willst dort bei mir sein so wie hier?", amire azzal válaszol, hogy kedvese lehet, hogy beteg.
Hofmannsthal: *Akárki*, 51.; Vö. Uő: „Jedermann", 33–34.
120 „Come, excellent elect spouse, to Jesu!"
„Akárki", 452.; Vö. „Everyman", 233.

az angol kiadás jegyzete hozzáfűzi, hogy Jézus menyasszonya (Bride of Jesus) a középkorban gyakori metafora volt a lélek halál utáni egyesülésére Istennel.[121] Ha a hagyományt profán szemszögből nézzük, akkor az angol szöveg Komaság vagy Hofmannsthal sógor alakjaihoz lehet rokonítani, de ha vallási szempontból nézzük, egyértelmű a Szent Péterre való utalás, ami az angol szövegben úgy hangzik az Öt érzék szájából: „[a pap] Szentté teszen csak öt igéje, / Isten öltözteti húsba-vérbe; / Alkotóját fogván keze között / minden kötést megold vagy összeköt / a földön és az égben."[122] Az angol kiadás lábjegyzete ennek kapcsán megemlíti Máté evangéliumát, miszerint Jézus azt mondta Péternek: „És néked adom a mennyek országának kulcsait; és a mit megkötsz a földön, a mennyekben is kötve lészen; és a mit megoldasz a földön, a mennyekben is oldva lészen."[123] Kárpátinál így az ügyvéd alakja oldja és köti majd a szerződéseket, s otthonosan mozog ebben a jogi környezetben. Papi mivoltát erősíti az Emma szájába adott bűnbánati liturgikus intertext is: „Az én vétkem. Az én igen nagy vétkem…",[124] amikor megvallja neki, hogy arra gondolt, botrányt csinál náluk.

Van utalás Kárpátinál a házasság intézményére, hiszen Emma a házastársi hűségre hivatkozva számítana volt férje segítségére: „Hisz esküvőnkön mondtad hajdan, / nem hagysz magamra se élve, se holtan, / utam bár pokolra vigyen.",[125] ami az angol szöveg Barátsággal folytatott párbeszédének parafrázisa. A jogi ügyek még a házasságukból maradt lányuk örökösödése kapcsán felmerülnek, s az örökösödés kérdése említve Hofmannsthalnál is megjelenik a Jócimboránál, aki azt hiszi, Akárki azért szomorú, mert nincs a vagyonának örököse.[126]

Emma a beszélgetés után visszamegy még, hogy magával vigye a fürdőszobai tükröt, ami majd az önvizsgálat eszközeként értelmezhető. Ahogy Lewis Carroll említett szövegében, úgy Kárpátinál is nagy szerepe van a tükrözésnek: Emma és Tóth Gyula betegsége esetén vagy az Orvosnál, aki a röntgengéppel az ember belsejének tükörképét látja. A szerző több művében is találhatunk tükrözéses motívumokat, a kötet mindegyik darabjában: a *Fogolyszöktetés*ben az előadás szünetében és az előadásban lévő tévéműsorok, a *Halhatatlan háboru*ban a sakktábla és a mondabeli Mátyás király hada, továbbá a kórházi és az álombéli jelenetek szereplői, a *Világvevő*ben a várandósság terén, az *Országalma*ban pedig a komikum egyik forrása egyes szereplők hasonlóságából fakad, de az elbeszélők terén is lehet tükrözésről beszélni, illetve a következő kötetben lévő *Tótferi* kapcsán, ahol a mennybéli és pokolbéli szereplőket ugyanazok a szereplők játsszák. Hofmannsthal feldolgozásától sem idegen ez a technika, hisz ahogy már volt szó róla: az Adósjobbágy esetén, illetve a tartozások terén is megtalálható, hisz van a földi szférában való tartozása (amit kérésére a Jócimbora elrendez a rábízott pénzzel) és van az égi szférával szembeni adóssága, amit már saját magának kell elintéznie.

Emma a férje után a lányához, Verához megy, ahol a rendetlen lakás és a dugulást elhárító Tóth Gyula fogadja.[127] Vera el akarja kísérni az anyját a kórházba, de Emma nem akarja egyedül hagyni a lakásban a vízvezeték-szerelőt. Emma azt mondja: „Légy felnőtt, Vera!",[128] ami feleleveníti a Strindberg *Haláltánc*ának a felnőtt társadalomban való beavatási jelenetét, ahol Alice megmondja

---

[121] „Everyman", 233.
[122] „Akárki", 444–445.; Vö. „Everyman", 228.
[123] Mát. 16,19.; „Everyman", 228.
[124] Kárpáti: „Akárki", 273.
Azonban néhány oldallal később, mikor a szennyest pakolja a mosógépbe, istenkáromlás csúszik ki Péter száján. Lásd Uo. 277.
[125] Uo. 274.; Vö. „Akárki", 425.; „Everyman", 214.
[126] „Tudom, mi bánt: pénz és vagyon, / S úgy sujt a gond, mint zord ökül, / Mert nincs fiad, ki örököl."
Hofmannsthal: *Akárki*, 72.; Vö. Uő: „Jedermann", 44.
[127] Tóth Gyula alakja, ahogy vízvezeték-szerelőként dolgozik, korábban pedig Arankánál „bádogozást" lehetett hallani, felidézi Weöres Sándor cégtábláról előszökkenő pentameter-sorát: „»Tóth Gyula bádogos és vízvezeték-szerelő«".
Weöres Sándor: „Az éjszaka csodái", in Uő: *Egybegyűjtött írások*, I, Bp., Magvető, 1986. 325.
[128] Kárpáti: „Akárki", 281.

Juditnak, hogy mostantól hosszú szoknyát kell viselnie, és fel kell tűznie a haját. Emma ugyan a felnőtté válás mikéntjéről csak annyit mond, hogy: „Nem tudom! Nem tudom! Magadnak kell kitalálnod…”,[129] így Vera majd addig kelleti magát Tóth Gyulának, míg végül elveszi szüzességét, s miután véres lesz a szoknyája, nadrágot húz, amivel betagozódik a felnőtt társadalomba, és ahogy az anyja, tizenhét évesen elhagyja a szülői házat.

A dugulás-elhárítás megtörtént Tóth Gyulának köszönhetően, ami az eldugult lefolyó motívumával feleleveníti az angol szövegben gyakran tisztító folyóként emlegetett gyónást („[a Tudás Akárkinek] Keressük hát meg együtt – én s te – / a Gyónást, ezt a tisztító folyót.”).[130] Kárpátinál ehhez köthetőek a vízzel kapcsolatos további motívumok: az elromlott mosógép, Vera matrózblúza a Patyolatban, a csatornázással foglalkozó cég (s a Canalizo névben a csatornát jelentő olasz *canale* szó rejlik, illetve a Canalazzo tulajdonnév, mely a velencei Canal Grande helyi elnevezése),[131] az ajtófélfák lemosása, Vera szoknyája kapcsán az áztatás, továbbá a tükör kapcsán felelevenedő Velence, de a fürdőszobai jelenetek is ide sorolhatók.

A záró jelenet mindkét szövegváltozatban egy késő esti elhagyatott metróperonon játszódik az Astoriánál, ami az angol szöveg sírgödrének mai megfelelője lenne, kihasználva a földalatti szféra párhuzamát, így elkerülhetetlenül transzcendentális jelleggel ruházza fel. Ez nem teljesen új megoldás, hisz a néhai kortárs ír költő, Seamus Heaney *The Underground* című verse (mely az 1984-es *Station Island* című kötetében jelent meg)[132] Orpheusz alvilágjárását írja le mai környezetben, ahogy két házastárs fut ki a metróból. Hasonló feldolgozás Baka Istvántól az *Alászállás a moszkvai metróba* a Sztyepan Pehotnij-versek közül, illetve a kétezres években Térey János *Jeremiás avagy Isten hidege* című drámája is felhasználja a metrót alvilági térként.

A falnál heverő hajléktalanok közül kerülnek elő az allegorikus szereplők mai megfelelői, akiket a Rendőr kivételével már láthattunk az első jelenetben. Ez megengedi azt az értelmezést, hogy Emma lelkiismeretének rémlátomásaként tekintsük őket (hisz némi szerepe van abban, hogy ide jutottak), ugyanúgy ahogy a *Halhatatlan háború* Honvédjének rémlátomásai is a környezetében lévő ismert szereplőkből építkeztek. Ezt az értelmezést tovább erősíti az is, hogy a társak akkor jelennek meg, amikor Emma leteszi a földre a tükröt, és nagyot csikordul.

Mielőtt még a tükör megcsikordulna, felsír a Lány csecsemője (ahogyan a Csontváz megjelenésekor szintén csecsemősírás volt), így keretbe foglalja a születést és a halált, illetve a metróalagutat egy másik szereppel is felruházza, hisz egyszerre jelképezheti a szülőcsatornát és az öröklétbe vezető alagutat. Ez a megoldás felidézi Calderón *A világ nagy színháza* című művét, ahol a színpadnak szintén két ajtaja van: a bölcső és a sír.[133] A világszínház felfogás megjelenik a nyílászárók szintjén is, hisz Emma úgy jelenik meg először, hogy „*a nézőtéri hátsó bejáraton*” berohan a színpadra,[134] s az 1999-es változat utolsó jelenete az, hogy betolják a liftbe, és becsapódik mögötte az ajtó. Radnóti Zsuzsa a *Tótfer*ben is fedez fel világszínházi párhuzamokat a létezés és születés előtti állapotban lévő szellemalakok megjelenítésével, amit többek között Hofmannsthal *Salzburgi nagy világszínház*ával hoz összefüggésbe,[135] s nem mellékes, hogy itt is van

---

[129] Ua.

[130] „Akárki”, 436.; Vö. „Everyman”, 222.
Lásd még „Akárki”, 437.; Vö. „Everyman”, 223. „[a Gyónáshoz] Dicső forrás, minden szenny lemosója, / oldd le rólam a bűnt, a szennyet, / nyomát se hagyd meg vétkeimnek.”

[131] Lásd *Olasz-magyar nagyszótár*, I, szerk. Herczeg Gyula, Bp., Akadémiai, 1992.

[132] Lásd Seamus Heaney: „The Underground”, in Uő: *Opened Ground. Poems 1966–1996*, London, Faber and Faber, 1998. 213.
Vö. Uő: „A földalatti”, ford. Gerevich András, in Uő: *Hűlt hely. Válogatott versek*, vál., ford., szerk. Gerevich András, Imreh András, Mesterházi Mónika, Ferencz Győző, Pozsony, Kalligram, 2010. 171.

[133] A Világ monológjában: „A világra belőled jönnek / szerepüket eljátszani / megjelennek és elköszönnek, / nyitottam két ajtót nekik: / az egyik ajtó lesz a bölcső, / a másik ajtó lesz a sír.”
Pedro Calderón de la Barca: „A világ nagy színháza”, ford. Fábri Péter, in *Színház drámamelléklet* 2002/12, 6.

[134] Kárpáti: „Akárki”, 231.

[135] Radnóti: i. m. 91.

szerepe a nyílászáróknak, hisz amikor az éjféli harang az ötödiket üti, nyikorogva kinyílik „a világ ajtaja”, s Tótferi kinéz rajta, illetve a születés egy ablakon keresztül történik.

Ahogy a társak kapcsán említettem P. Müller Péter véleményét, miszerint a társak nem allegorikus, hanem eredeti mivoltukban jelennek meg,[136] nem történik olyan átváltozás a szereplők nevében, mint az Úr/Csontváz esetén. Lényeges különbség azonban az angol és a Hofmannsthal-féle szöveggel szemben, hogy ez még a komikum forrásává is válik, hisz több esetben pont az általuk jelölt fogalom ellentét képviselik: így a Tüdőbajos fiú az Erőt, a Részeg férfi a Józanságot. Az allegorikus szerepkörben megjelenő nagyvárosi alakok segítségével Emma elnyerheti a már ismert lila estélyit, mely az angol szöveg bűnbánat köpönyegének szerepét tölti be, ami jelképes, hisz a lila a bűnbánat színe a liturgikus színek közül, továbbá Diós István említi, hogy a középkorban a vértanúk színe a vörös mellett a lila volt, illetve a középkori színszimbolikában Jézus szenvedésekor lilában van.[137] Az estélyi azonban a csábításra is utal, ami magával vonja a már említett Jézus menyasszonya elképzelést, továbbá célozhat az 1993-as szövegváltozatban lévő démonikus, halálba csábító Csontvázra, mely a haláltáncmetszeteket idézi.

Ahogy a perem széléhez ér őt is ugyanúgy elhagyják társai, ahogy Akárkit sírgödre előtt. King az angol szövegben ezt úgy értelmezi, hogy ahogy ezek a társak sorban elhagyják (először a Szépség (Beauty), majd az Erő (Strength), a Józanság (Discretion) és az Öt érzék (Five Wits)), olyan mintha leperegne előtte az élete, ahogy a társak az ember egyes életkoraihoz kötődnek: a fiatalság (Youth), férfikor (Manhood), „középkorúság” (Middle Age) és az időskor (Old Age).[138]

Lényeges különbség ott adódik Kárpáti két szövegvariánsa között, hogy az 1993-as változatban Emma, amikor érzi, hogy jön a szerelvény, magához szorítja a tükröt, és ernyedten előre dől a metró elé engedve a haláltánc hívásának.[139] Ezután a ravatalozóban látjuk Emmát, ami felidézi Thorton Wilder *A mi kis városunk* című drámájából a hasonló nevű Emily temetését,[140] aki a többi halottal szemléli saját temetését (ami felveti a szertartások teatralitását), s ugyanúgy nem tud már létrejönni semmilyen kommunikáció élők és holtak között. Emma találkozik Tóth Gyulával, aki már a fürdőszobás jelenetben is rosszul volt s magára maradt az üres lakásban. A kicsit banális párbeszédet követően az ítéletről kezdenek társalogni, s Emma szerint „A fő, hogy a nehezén túl vagyunk”,[141] ami feleleveníti a már idézett strindbergi párbeszédet a Kapitány és Kurt között. Úgy várnak a ravatalozóban az ítéletre, mintha a váróteremben lennének, s itt visszajön az első felvonás Csontváza: „Kérem a következőt.”[142] Emma miután nem kap választ kérdéseire szeretteitől, leteríti fekete lepellel az első jelenetből ismert íróasztalt, „holtfáradtan megágyaz”[143] és hanyatt fekszik a ravatalon, mint egy megfáradt ember vagy Csehov csinovnyikja a díványon.

A *Világvevő* kötet változatában, ahogy Radnóti Zsuzsa hívta fel rá a figyelmet, hogy nyitottabb lett a mű befejezése, hisz két lehetőség áll fent. Az első szerint a halál pillanatában azt hallucinálja, hogy testében magzat van, nem daganat, így „a halál pillanata nem más, mint a szülés csodája.”, vagy a második szerint a valóságban is csoda történt: megmenekül az öngyilkosságtól (bár ez a „Deus ex machina” komikus),[144] s a szülőszobában egészséges gyermeket hoz világra.[145]

---

136 Lásd P. Müller: i .m. 723.

137 Diós István „lila” szócikke, in *Magyar Katolikus Lexikon*, VII, főszerk. Uő, Bp., Szent István Társulat, 2002. 857.

138 King: i. m. 254.

139 Kárpáti: „Akárki 1993”, 22.

140 Továbbá Wilder drámájának hatását feltételezi még a kötetben az *Országalma* elején a helyszínt nosztalgiázva bemutató elbeszélője, illetve az *Akárki*ből készült 1993-as tévéjáték áruházas jelenetében Mari számunkra láthatatlan vevőkhöz beszélt.

141 Uo. 23.

142 Uő: „Akárki”, 244.

143 Uő: „Akárki 1993”, 23.

144 Visszariad a peremről és szétnéz, hogy meglássa a Hangosbeszélő által említett öngyilkosságra készülő várandós asszonyt, azaz a tükörképét.
Lásd Kárpáti: „Akárki”, 292.

145 Radnóti: i. m. 89.
A megmenekülés kérdését azonban még az is nehezíti, hogy kicsit egybemosódik az öngyilkosság vagy öngyilkossági kísérlet utáni szövegváltozatok párbeszéde. Mindkét változat párbeszéde azzal a kérdéssel kezdődik, hogy „Maga?”

A halál pillanatában megtörténő csoda a kötet címét adó *Világvevő*ben is megtalálható, ahol a vízbefulladó Janinak teljesül a harcsától kért kívánsága, és elnyeri a popkoncerten Végh Annamari kezét (aki már a neve szerint is femme fatale). John McKinnell megemlíti az angol *Akárki*ből a Royal Shakespeare Company egy 1996-os Kate Mitchell által készült stratfordi és newcastle-i színrevitelét, amiben a Halál szerepét egy fiatal, szexuálisan vonzó nő játszotta, akit Akárki eleinte meg is próbál elcsábítani. Ezzel szemben a Jótett szerepét (ami eleve női szerep) Akárki édesanyja játssza, aki Akárkit mosdatja, s készíti a lakodalomra, majd a dráma végén Akárki holttestét mossa, s készíti a temetésre.[146] Barabás Judit a kritikájában már felhívja a figyelmet arra, hogy Kárpáti több drámájának konfliktusa a mese világában oldódik fel, ami a német romantikus szerzőket idézi meg,[147] melyek közül jó példáként szolgálhat E. T. A. Hoffmann *Az arany virágcserép* című szövege, amelyben Anselmus halála/megbolondulása is a fantázia világába viszi őt, ahol elnyeri Serpentina kezét.

Az 1999-es változat megmenekülése után Emma a tükörben rémülten veszi észre a hasát, s ez után tudatosul benne, hogy le van győzve. A földalatti *mélységéből kiáltva* Isten kezébe ajánlja lelkét:[148] „In manu[s] tuas – örök és győzhetetlen / Isten – COMMENDO SPIRITUM MEUM!”,[149] ami *Az ember tragédiájá*nak végére emlékeztet., mikor Éva azt mondta: „Anyának érzem, oh Ádám, magam.”, s ezzel Ádám elismerte vereségét: „Uram, legyőztél. Im porban vagyok / Nélkűled, ellened hiába vívok: / Emelj vagy sújts, kitárom keblemet.”[150]

Az utójátékban a korábbi változat temetése helyett szülőszoba jelenik meg. Az előszínpadot üvegfal zárja el, ami mögött a már ismert szereplők ujjongnak, viszont itt Tóth Gyula is köztük van az 1993-as szöveggel szemben.[151] Emma, ahogy már volt róla szó a próbafülkés jelenetnél, itt is megszépülve láttatja a szerző, s a kint vidáman ünneplő tömeggel megelevenedik a Tudás leírása Akárki haláláról: „Utolérte a vég, / ám mintha angyal-kórust hallanék, / örvendezést és zene hangját: / Akárki lelkét így fogadják.”[152] Az angyalok helyett Emmát egy jól megtermett szőke nővér egy kis fehér batyut cipelve betolja a liftbe, amiről nem tudni, hogy jelképesen a Pokolba vagy a Mennybe visz. Mögöttük „*durván becsapódik a liftajtó*”,[153] ahogy egykor Nóra után elhagyott otthonának kapuja. A világszínházi utalások közt lehet említeni, hogy amikor Vera hagyta el a szülői házat, akkor mögötte nyitva maradt az ajtó, azaz számára megnyílt a nagybetűs élet, míg Emma számára az ajtócsapódással lezárult. Az ajtócsapódás a szöveg szintjén is megjelenik az éles befejezéssel („*durván becsapódik a liftajtó, és* [kihagyás, új sor] vége az előadásnak.”),[154] ami párhuzamba állítható Csehov megoldásával *A csinovnyik halálá*ból, ahol a címszereplő hazaérve „végigfeküdt a díványon és… meghalt.”[155]

Lásd Kárpáti: „Akárki 1993”, 23.; Vö. Uő: „Akárki”, 292.

146 John McKinnel: „Modern productions of medieval English drama”, in *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, 316.

147 Barabás: i. m. 107.

148 A bűnbánati zsoltárt idézve (Zsolt. 130,1–7.): „A mélységből kiáltok hozzád, Uram! Uram, hallgasd meg az én szómat; legyenek füleid figyelmetesek könyörgő szavamra! Ha a bűnöket számon tartod, Uram: Uram kicsoda maradhat meg?! Hiszen te nálad van a bocsánat, hogy féljenek téged! Várom az Urat, várja az én lelkemet, és bízom az ő ígéretében. *Várja* lelkem az Urat, jobban, mint az őrök a reggelt, az őrök a reggelt. Bízzál Izráel az Úrban, mert az Úrnál van a kegyelem, és bőséges nála a szabadítás!”

149 Kárpáti: „Akárki”, 293.
Kárpátinál valószínűleg előírás lehet az „In manu*m* tuas”, ugyanis az alapműben „In manu*s* tuas” szerepel.
Vö. „Akárki”, 451.; „Everyman”, 233.

150 Madách Imre: *Az ember tragédiája*, utószó Révai József, Bp., Magyar Helikon, 1962. 184.

151 Kárpáti: „Akárki”, 293. Vö. Uő: „Akárki 1993”, 23.

152 „Akárki”, 451. Vö. „Everyman”, 233.
Ahogy Lukács evangéliumában: „örvendezés van Isten angyalainak színe előtt egy bűnös *ember* megtérésén.”
Luk. 15,10.

153 Kárpáti: „Akárki”, 294.

154 Ua.

155 Anton Pavlovics Csehov: „A csinovnyik halála”, ford. Szőllősy Klára, in Uő: *A csinovnyik halála*, ford. Devecseriné Guthi Erzsébet, Rab Zsuzsa. Szőllősy Klára, Bp., Európa, 1977. 15.

A liftajtó, mint nyílászáró, két teret választ el, azaz az ajtón túl egy másik tér kezdődik, ami jelen esetben a túlvilági szféra lenne. A templomkapu szimbolikusan a Paradicsomba vezető „mennyei út" kezdete,[156] (ahogy a templom Isten országának földi mása) így összefügg a megítéltetéssel, hisz a középkori liturgia bűnbánat-gyakorlatában Hamvazószerdától (a nagyböjt első napja) a bűnösök nem léphettek be a templom kapuján, csak nagycsütörtökön (a nagyböjt végén) léphettek be bűneik bocsánatakor, amikor a templom valamennyi kapuját kinyitva bevezették őket.[157] A templomkapuk ikonológiáját tekintve Diós István szerint általában a kapu belső falára került a Jó Pásztor mozaikja, mert az üdvösség azon helye található a kapun túl, ahová a Jó Pásztor elvezet.[158]

Ha pedig a Jézus menyasszonya elképzeléssel olvassuk össze a darab végét, akkor az evangélium tíz szűzről szóló példázatával állítható párhuzamba, miszerint: „megérkezék a vőlegény; és a kik készen valának, bemenének ő vele a mennyegzőbe, és bezáraték az ajtó."[159]

V. Befejezés

„Szemem pillás függönye fent.
Tapsoljatok, majd ha lement,
Urak, asszonyságok."
Balázs Béla: *A kékszakállú herceg vára*[160]

Kárpáti Péter Emmája esetén első látszatra nincs olyan hatalmas erejű felismerés, mint az *Everyman*ben vagy Hofmannsthal feldolgozásában: a főhős jelleme nem változik meg gyökeresen a kiindulóponthoz képest, nem jön létre az igazi tékozló fiú történet, mert nincs éles ellentét a kezdeti és végpontbeli értékrendje között. Igaz, Kárpáti hőse nem gátlástalan gazdag emberként indul, de mégse gyógyul meg csodás módon, mint az evangéliumbéli vak Bartimeus,[161] aki addig kiáltott Jézus után, míg meghallotta őt, s megjött a látása, és ezután követte Jézust az úton. Nem véletlen, hogy Erwin Kobel Hofmannsthal-monográfiája nem választja el a szerző Ödipus-darabjától.[162] Ahogy P. Müller Péter mondta, Emma a társak nagyobbik részét nem látja az általa jelölt allegorikus mivoltában,[163] ahogy a szereplők megjelölésében sem változik meg nevük miután felfedték kilétüket, egyedül az Úr/Csontváz esetén lehet erről beszélni. Hofmannsthal Akárkije ugyanúgy rút, visszataszító nőszemélynek látta a Jótétet, s a hangját eleinte meg se hallja. Az átváltozás, ami a klasszikus hagyományon alapuló szövegekben a gazdag, ellenszenves Akárkin végbe megy a nézőben, ugyanúgy lezajlik Akárkiben a Jótett kapcsán, s a Jótett alakja a föld alól szól, a jelképes halálból kerül vissza az életbe (ahogy Jónás története párhuzamba állítható Jézus feltámadásával), ahogy a klasszikus hagyomány eltékozló Akárkije a biztos kárhozat útjáról tér meg az örök életbe, s méltán fogadhatják azok a szavak, hogy: „együnk és vigadjunk. Mert ez az én fiam meghalt, és feltámadott; elveszett, és megtaláltatott."[164] Kárpátinál azonban ez első pillantásra úgy tűnik, mintha elsikkadt volna: ahogy Barabás Judit mondta, Emma vesztes helyzetből indul,[165] nem gőgös vagy ellenszenves, s a darab végére inkább közömbös helyet foglalja el, nem tűnik indokoltnak sem az üdvözülés, sem a kárhozat.

---

156 Diós István „kapu" szócikke, in *Magyar Katolikus Lexikon*, VI, főszerk.Uő, Bp., Szent István Társulat, 2001. 169.
157 Ez a Paradicsomból való kiűzetés és a Jézus általi visszafogadás jelképes aktusa.
Újvári Edit „kapu" szócikke, in *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából*, szerk. Pál József, Újvári Edit, Bp., Balassi, 1997. 237.
158 Diós: i. m. 169.
159 Mát. 25,10.
160 Balázs Béla: „A kékszakállú herceg vára", in *Az oroszlán torka. 20. századi egyfelvonásosok*, vál., utószó Osztovits Levente, Bp., Magvető, 1974. 482.
161 Lásd Márk 10,46–52.
162 Lásd Erwin Kobel: *Hugo von Hofmannsthal*, Berlin, Walter de Gruyter, 1970.
163 Lásd P. Müller: i. m. 723.
164 Luk. 15,23–24.
165 Lásd Barabás: i. m. 106.

A bűnbánat során kimarad a templom szerepe (ami mind az angol szövegben, mind Hofmannsthalnál jelen volt) a materialista, kiábrándult környezet miatt, csak a metrómegálló emelkedik alvilági színtérré metaforikus szinten. Richard Axton értelmezésében az angol *Akárki* utolsó cselekménysorozatában Isten kezébe ajánlja lelkét, ez alatt pedig a Tudás leírja halálát, a lelke pedig a megváltás házának (House of Salvation) magasabb szintjére kerül, ahol a menyegzőben Isten „választott jegyese" lesz. Szerinte ez a cselekménysor a mű igazi látványossága, ami hasonlít a legrégebbi keresztény szertartási drámára (ritual drama): megjelenünk egy szent helyen, hogy szemtanúi legyünk a csodának. A *Visitatio sepulchri*ban tanúi lehetünk Krisztus csodás feltámadásának, s az *Akárki*ben pedig maga az ember alakul át a megváltás házában.[166] Az angol szövegben a Gyónás azzal kezdi Akárki bűnbánatát, hogy azt mondja neik: „Kezemből ezt a büntetést vedd; / ki kell állnod, lásd bár nehéznek, / hisz Megváltód is szenvedett teérted, / s türt, bár gyötörték kínzóbb gyötretések."[167] Kárpáti szövege is mutat párhuzamot a keresztút szenvedéseivel: először Emmát a Csontváz halálos betegségre ítéli, s a rendelőben magára veszi a halálos betegség keresztjét, a visszatérő gyomorgörcsök jelentenék, amikor Jézus elesik a kereszt súlya alatt, negyedik stációként pedig felkeresi édesanyját, hatodik stációként Erika vizes törölközőt hoz Emmának, mikor rosszul lesz az ajtóban, ahogy Veronika kendőjével megtörli Jézus arcát, továbbá már az angol szövegből vett latin betét Lukács evangéliumában való s Krisztus mondta halálakor: „És kiáltván Jézus nagy szóval, monda: Atyám, a te kezeidbe *teszem le* az én lelkemet. És ezeket mondván, meghala."[168]

Ahogy P. Müller Péter felhívta rá a figyelmet, Kárpáti *Országalmá*jában a kivégzés átváltozik esküvővé,[169] de ugyanez a jelenség megy végbe a *Világvevő*ben, ahol a vízbefulladás minősül át esküvővé, az *Akárki*ben pedig szintén esküvé válik a halál (melynek lehetősége már a középkori szövegben megvolt). Egy dramaturgiai szabály szerint, melyet Lope de Vegának tulajdonítanak, a tragédiának halállal, a komédiának pedig házassággal kell végződnie,[170] így az *Akárki* műfaját sem olyan egyszerű meghatározni, hisz a középkor a halált szerencsés fordulatnak tartotta, de a halál tragikussága mellett Kárpáti több helyen komikus elemekkel toldotta meg a középkori moralitást: nyelvi játékok a halál alakjával, a Weöres-intertextből adódó humor, a társak komikussága, amik a komédia irányába vinnék el a darabot, de mégsem válik azzá teljesen.

Az alaptörténet Kárpátinál már mai környezetbe kerül át Hofmannsthal feldolgozásával szemben, ahol csak a pénz megnőtt szerepe utal a korabeli világra. Kárpáti annak a hagyománynak részese, amit például Kafka képviselt azzal, hogy görög mitológiai és bibliai történeteket ültetett át saját korába. Ugyanezt tette Kárpáti az *Akárki*-drámával, ahogy szinte minden apró részletnek megvan a maga profán megfelelője. Az *Akárki* nála olyanná válik, mint egy városi legenda vagy ballada, ahogy kötet több darabjára is illik a kifejezés: a *Fogolyszöktetés* beilleszkedni képtelen Borza Gáborára, a *Halhatatlan háboru*ban a világégés borzalmaitól szorongó Honvédre vagy a *Világvevő* horgászáskor szerencsétlenül járt Janijára. Olyan mintha a *Tót atyafiak* és az *A jó palócok* Mikszáthjának népballadákra emlékeztető novellái íródnának újjá. Kárpáti ugyanakkor a történetet nemcsak időben, hanem térben is közelebb hozta hozzánk, ahogy P. Müller Péter mondta: „a szekularizált, materiális és ideológiátlan világban igyekszik megláttatni a

---

[166] Richard Axton: „The Morality Tradition", in *Medieval Literature: Chaucer and the Alliterative Tradition*, ed. Boris Ford, Harmondsworth, Penguin, 1982. 344.

[167] Az angol szöveg a *scourge* (ostor, korbács, de veszedelem, megpróbáltatás is) szót használja, ami még inkább erősíti a párhuzamot Jézus és Akárki szenvedése között, hisz bűnbánata önmaga megkorbácsolásával kezdődik.
„Here shall you receive that scourge of me, / Wich is penance strong that ye must endure, / To remember thy Saviour was scourged for thee / With sharp scourges, and suffered it patiently"
„Akárki", 437–438.; Vö. „Everyman", 223.

[168] Luk. 23,46.
A Vulgatában: „et clamans voce magna Iesus ait Pater in manus tuas commendo spiritum meum et haec dicens expiravit". A vonatkozó részhez lásd http://www.latinvulgate.com/lv/verse.aspx?t=1&b=3&c=23, elérés: 2013.09.15.
Vö. „Akárki", 451.; „Everyman", 233.

[169] P. Müller: i. m. 723–724.

[170] Idézi P. Müller: „A színre vitt halál", in P. Müller Péter: *Test és teatralitás*, Bp., Balassi, 2009. 197.

transzcendenciát.”,[171] ahogy a haláltánc-metszetek is a köztünk megbúvó tragédiát jeleníti meg. Azzal hogy a mi időnkbe és terünkbe helyezte át az *Akárki*t, csak erősíti annak érvényességét, hogy még mindig nem tudjuk kivonni magunkat alóla, akárhogy változott a társadalom az évszázadok alatt, s rávilágít arra a keserű igazságra, ami ott lapul a haláltáncokban: halálunk pillanatában ugyan egyedül vagyunk, de velünk párhuzamosan mások is járják ugyanazt az utat.

Bibliográfia

A budapesti Katona József Színház honlapja, http://katonajozsefszinhaz.hu/a-katona/38724-karpati-peter-akarki, elérés: 2013.08.27.
„Akárki”, ford. Tellér Gyula, in *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, vál. Szenczi Miklós, utószó Benedek András, Bp., Európa, 1984.
„Al Too Late” in *Anthology in English Literature. A Selection of Text from the Early Middle Ages to the High Renaissance*, I, ed. Éva Bús, Rednik Zsuzsanna, Veszprém, Veszprém University, 2004.
Angol-magyar nagyszótár, főszerk. Országh László, Magay Tamás, Bp., Akadémiai, 2003.
Axton, Richard: „The Morality Tradition”, in *Medieval Literature: Chaucer and the Alliterative Tradition*, ed. Boris Ford, Harmondsworth, Penguin, 1982.
Balázs Béla: „A kékszakállú herceg vára”, in *Az oroszlán torka. 20. századi egyfelvonásosok*, vál., utószó Osztovits Levente, Bp., Magvető, 1974.
Barabás Judit: „Mese, játék, misztérium. Kárpáti Péter: Világvevő”, in *Alföld* 2001/1.
Benedek András: „Misztérium, mirákulum, moralitás – és a mai színjáték”, in *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, vál. Szenczi Miklós, utószó Benedek András, Bp., Európa, 1984.
Calderón de la Barca, Pedro: „A világ nagy színháza”, ford. Fábri Péter, in *Színház drámamelléklet* 2002/12
Carroll, Lewis: *Alice Tükörországban*, ford. Révbíró Tamás, Tótfalusi István, Bp., Móra, 1983.
Casagrande, Carla – **Vecchio**, Silvana: „A bűnök metaforái”, in Uő: *A hét főbűn. A bűnök középkori története*, ford. Falvay Dávid, Gecser Ottó, Bp., Európa, 2011.
Cawley, A[rthur] C[lare]: „The Moral Play of Everyman”, in *Everyman and Medieval Miracle Plays*, ed., introduction A[rthur] C[lare] Cawley, London – Melbourne, Dent, 1986.
Collins, Marcia: „The Dance of Death”, in Uő: *The Dance of Death in Book Illustration. Catalog to an Exhibition of the Collection in the Ellis Library of the University of Missouri-Columbia*, Columbia, Ellis Library – University of Missouri, 1978.
Csehov, Anton Pavlovics: „A csinovnyik halála”, ford. Szőllősy Klára, in Uő: *A csinovnyik halála*, ford. Devecseriné Guthi Erzsébet, Rab Zsuzsa. Szőllősy Klára, Bp., Európa, 1977.
D’Auvergne, Marcial: „Nőszemélyek haláltánca”, ford. Mészöly Dezső, in *Az igazi Villon. Mészöly Dezső fordításai és tanulmányai*, Bp., Gondolat – Magyar Művészeti Akadémia, 1993.
Diós István „kapu” szócikke, in *Magyar Katolikus Lexikon*, VI, főszerk. Uő., Bp., Szent István Társulat, 2001.
Diós István „lila” szócikke, in *Magyar Katolikus Lexikon*, VII, főszerk. Uő., Bp., Szent István Társulat, 2002.
Dömötör Tekla – **Székely** György: „A középkor vallásos színjátékai”, in *A színház világtörténete*, I, főszerk. Hont Ferenc, Bp., Gondolat, 1972.
Eurpidész: „Alkésztisz”, ford. Devecseri Gábor, in *Euripidész összes drámái*, utószó Ritoók Zsigmond, Bp., Európa, 1984.
„Everyman”, in *Everyman and Medieval Miracle Plays*, ed., introduction A[rthur] C[lare] Cawley, London – Melbourne, Dent, 1986.
Faludy György: „A haláltánc-ballada”, in *François Villon balladái Faludy György átköltésében*, Bp., Magyar Világ, 1998.

[171] Uő: „A drámanyelv folklorizálása”, 723.

Fried István: „Prága (Kafka, Hašek) és Bécs (Hofmannsthal)", in *Világirodalom*, főszerk. Pál József, Bp., Akadémiai, 2008.
Gassner, John: „The Morality Play", in *Medieval and Tudor Drama*, ed., introduction, modernization Uő., New York, Bantam, 1971.
Graves, Robert: „Alkésztisz", in Uő: *A görög mítoszok*, ford. Szíjgyártó László, Bp., Európa, 1970.
Gurevics, Aron [Jakovlevics]: „Élettörténet és halál", in Uő: *Az individuum a középkorban*, ford. Vári Erzsébet, Bp., Atlantisz, 2003.
Heaney, Seamus: „A földalatti", ford. Gerevich András, in Uő: *Hűlt hely. Válogatott versek*, vál., ford., szerk. Gerevich András, Imreh András, Mesterházi Mónika, Ferencz Győző, Pozsony, Kalligram, 2010.
Heaney, Seamus: „The Underground", in Uő: *Opened Ground. Poems 1966–1996*, London, Faber and Faber, 1998.
von Hofmannsthal, Hugo: *Akárki. Játék a gazdag ember haláláról*, ford. Kállay Miklós, Bp., Genius, [1924].
von Hofmannsthal, Hugo: „Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes", in Hugo von Hofmannstahl, *Dramen III. 1893–1927* (Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke), hrsg. Bernd Schoeller, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1979.
Huizinga, Johan: „A halál víziója" in Uő: *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV. és XV. században*, ford. Szerb Antal, Dávid Gábor, Vas István, Tótfalusi István, utószó Klaniczay Gábor, jegyz. Vidrányi Katalin, Bp., Helikon, 1982.
Jákfalvi Magdolna – **Kékesi Kun** Árpád: „Teríték. Kortárs magyar dráma és színház", in *Alföld* 2000/12.
Jones, Marion: „Early moral plays and the earliest secular drama", in A. C. Cawley, Marion Jones, Peter F. McDonald, David Mills: *The* Revels *History of Drama in English. Medieval Drama*, I, London – New York, Methuen, 1983.
Kárpáti Péter: „Akárki. Moralitásjáték", in *Színház drámamelléklet* 1993/3.
Kárpáti Péter: „Akárki. Moralitásjáték", in Kárpáti Péter: *Világvevő. Öt színdarab*, Pécs, Jelenkor, 1999.
Kárpáti Péter: „Fogolyszöktetés. Hajsza három felvonásban", in Kárpáti Péter: *Világvevő. Öt színdarab*, Pécs, Jelenkor, 1999.
Kárpáti Péter: „Halhatatlan háború. Fantázia", in Kárpáti Péter: *Világvevő. Öt színdarab*, Pécs, Jelenkor, 1999.
Kárpáti Péter: „Országalma. Vásári játék", in Kárpáti Péter: *Világvevő. Öt színdarab*, Pécs, Jelenkor, 1999.
Kékesi Kun Árpád: „Max Reinhardt és a látvány impresszionizmusa", in Uő: *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007.
King, Pamela M.: „Morality plays", in *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, ed. Richard Beadle, Alan J. Fletcher, Cambridge, Cambridge University, 2008.
Kobel, Erwin: *Hugo von Hofmannsthal*, Berlin, Walter de Gruyter, 1970.
Kulcsár Zsuzsanna: „Memento mori", in Hahn István, Szabó Miklós, Kulcsár Zsuzsanna, *Világtörténet képekben. Az ókortól 1640-ig*, I, Bp., Gondolat, 1981.
Madách Imre: *Az ember tragédiája*, utószó Révai József, Bp., Magyar Helikon, 1962.
Magyar-latin szótár, szerk. Györkösy Alajos, Bp., Akadémiai, 1960.
Magyar-német nagyszótár, főszerk. Halász Előd, Földes Csaba, Uzonyi Pál, Bp., Akadémiai, 1998.
McKinnel, John: „Modern productions of medieval English drama", in *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Richard Beadle, Alan J. Fletcher, Cambridge, Cambridge University, 2008.
Mészáros Tamás: „Akárki közülünk. Kárpáti Péter: Akárki", in *A budapesti Katona József Színház honlapja*, 1993. http://katonajozsefszinhaz.hu/a-katona/38898-akarki--meszaros-tamas--a-katona, elérés: 2013.09.08.
Nádori Lídia *szerkesztői jegyzete*, in Kárpáti Péter: *Világvevő. Öt színdarab*, Pécs, Jelenkor, 1999.

Német-magyar nagyszótár, főszerk. Halász Előd, Földes Csaba, Uzonyi Pál, Bp., Akadémiai, 1998.
Olasz-magyar nagyszótár, I, szerk. Herczeg Gyula, Bp., Akadémiai, 1992.
P. Müller Péter: „A drámanyelv folklorizálása. Kárpáti: Világvevő", in *Jelenkor* 2001/6.
P. Müller Péter: „A színre vitt halál", in Uő: *Test és teatralitás*, Bp., Balassi, 2009.
Radnóti Zsuzsa: „Kárpáti Péter. Szelíd író lázadó dramaturgiával", in Uő: *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék*, Bp., Palatinus, 2003.
Radnóti Zsuzsa: „Szelíd író lázadó dramaturgiával. Kárpáti Péter: Világvevő", in *Holmi* 2000/1.
Sándor L. István: „A moralitás realitása (Kárpáti Péter: Akárki)", in *Színház* 1993/5
Shakespeare, William: „Hamlet, dán királyfi" ford. Arany János, in Uő: *Hamlet*, ford. Arany János, utószó Kéry László, Bp., Európa, 1981.
Simhandl, Peter: „Max Reinhardt színháza", in Uő: *Színháztörténet*, ford. Szántó Judit, Bp., Helikon, 1998.
Staud Géza: „Ötezrek színháza", in Uő: *Max Reinhardt*, Bp., Gondolat, 1977.
Strindberg, August: „Haláltánc", ford. Déry Tibor, in Uő: *Drámák*, vál., szerk. Osztovits Levente, utószó, jegyz. Kúnos László, Bp., Európa, 1984.
Szent Biblia, ford. Károli Gáspár, Bp., Magyar Bibliatársulat, 2001.
Újvári Edit „kapu" szócikke, in *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából*, szerk. Pál József, Újvári Edit, Bp., Balassi, 1997.
Villon, François: „Panasz a mindeneket lebíró halálról", ford. Szabó Lőrinc, in Uő: *Összes versei*, szerk., jegyz. Szegi Pál, utószó Gyergyai Albert, Bp., Európa, 1963.
Vulgata, in http://www.latinvulgate.com/lv/verse.aspx?t=1&b=3&c=23, elérés: 2013.09.15.
Watkins, John: „The allegorical theatre: moralities, interludes and Protestant drama", in *The Cambridge History of Medieval English Literature*, ed. David Wallace, Cambridge, Cambridge University, 1999.
Weöres Sándor: „Az éjszaka csodái", in Uő: *Egybegyűjtött írások*, I, Bp., Magvető, 1986

Képjegyzék

„Akárki", ford. Tellér Gyula, in *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, vál. Szenczi Miklós, utószó Benedek András, Bp., Európa, 1984. 413.
John Skott's Everyman, http://www.luminarium.org/renascence-editions/everyman.html, elérés: 2013.09.05.
Seitz, Otto: „Ein neuer Todtentanz", in Kozáky István: *A haláltáncok története III. A mai haláltánc*, Bp., Magyar Történeti Múzeum, 1941. XLIX.
Schellenberg, Johann Rudolf: „Freund Heins Erscheinungen", in Kozáky István: *A haláltáncok története III. A mai haláltánc*, Bp., Magyar Történeti Múzeum, 1941. XXVI.
Schellenberg, Johann Rudolf: „Freund Heins Erscheinungen", in http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/august-musaeus/schellenberg-und-musaeus-freund-heins-erscheinungen-in-holbeins-manier/equilibrist.html, elérés: 2013.09.15.