

Nagy Imre

### 3. A renegát elűzése, mint az agresszív kód kritikája (a *Cultura* szövegének nyelvi diszperzitása és scenikai komponensei)

A *Cultura* expozíciójának a kultúra mibenlétével kapcsolatos három kérdése a bonyodalom gerincét alkotó központi „leckét” készíti elő, amelynek vizsgaszituációja során az aposztrofált nézőnek s a Puer-szerepben őt képviselő Petronellának a Tisztes-ház scenikai terében – mint a műveltség spirituális rostjaiból szőtt dramaturgiai szférában – választania kell a felkínált lehetőségek közül. Helyes döntése (a sikeres examen) a nézőnek szóló példaadás, amit a dráma világán belül az anya üres helyének betöltése jelképez rituális eseményként. A színműben ugyanis a szülői arckép és a gyermeki hasonmás ahhoz hasonló játékának, szétválasztásának, majd konvergens egymásra vetülésének lehetünk tanúi, mint amit A’ *Filosófus*-ban is láttunk már<sup>62</sup>, s ami megfelel a korabeli vígjáték szellemének, értékrendjének, amelyben igen erős a szülői státus védelme, a szülőszerep reinkarnálására való törekvés. A halott szülő, ezúttal tehát az anya portréját Tisztes úr rajzolja meg: „Az ő anyja is az Isten nyugossa meg! egy valóságos ki pallérozódtott magyar dáma volt, nagy Grofokhoz is volt szerentsém házamnál; de mindezekről meg nyerte a’ tiszteletet, neki jó szive volt és szép elméje, kellemetes gustusa. Választást tudott tenni, a’ bétszozott kölföldi modik és szokások között, ő az ő gyermekeit is maga szoptatta és nevelte fel, nem úgy mint a mai Galant Tigrisek, mondhatom az Urnak, az Én familiám nem is kortsosodott el, azt kívánom, hogy a’ Leányom az ő példáját követte.”<sup>63</sup> Az említett Bessenyei-mű maszkulin hármasságát (igaz – nemes – nyájas) itt a jó – szép – kellemetes inkább feminin, graciózus vonásai helyettesítik, s a portréfestést környező examen-szituációnak megfelelően a jellemrajz a választás képességének hangsúlyozásában teljesedik ki. Közvetve erre vonatkozik Petronella Szászlakinak szóló mondata, mely a hasonmás-szerep vállalásának szándékát jelzi: „Kedves Ur” en gyönyörűséget találok azokba a’ foglalatosságokba, a’ mellyeket

az én boldogult Asszony Anyám helyett kell végbe vinnem, és a’ mellyeket az én nemem hoz magával.”<sup>64</sup> Az individuális gyönyörűség, a nemzeti érzés (a Tisztes által festett arcképet „A’ külföldi világ hadd bolondozzon” megjegyzés zárja, keretszerűen visszautalva a „Kövesse a’ ki akarja” leírásnyitó mondatra) és a nemi szerep a leánynál megbontatlan egységet alkot, s majd mikor meghozza helyes döntését, nemcsak azt igazolja, hogy „valóságos ki pallérozódtott magyar Dáma”, „szép lélek”, hanem, ami a sikeres examen bizonyítványát jelenti: „Választást tudott tenni”. Méltó az anya helyének betöltésére. Csokonai világában a választás képessége: a felnőtté válás próbaköve. A portré, a situáció és az alkalom ezen összefüggését megerősíti az anyakép sajátosan perspektivikus rajzolata, ami egy szövegen belüli intertextuális összefüggésből fakad. A rajzolat hármás tónusában ugyanis (jó – szép – kellemetes) a Petronella által korábban funkciói szerint jellemzett nemzeti teátrum fényei rezegnek: „a játékok a’ szivet jobbá, az elmét nemesebbé s a’ gustust finumabbá teszik”.<sup>65</sup> Ami részint arra utal, hogy Petronella eleve nyitott az anya-szerepben megtestesülő minőség befogadására, részint pedig a színházról szóló színház fikciós játékával az „examen alkalmatosságá”-ra hangolódik.

A választás gesztusa a kultúra két lehetőségére irányul. Amíg ugyanis a *Tempfőiben* inkább a kultúra egyetemes jellege dominált, a *Cultura* központi tárgya, amint Debreczeni Attila felismerte, „a kultúra és a nemzeti jelleg viszonyának meghatározása”.<sup>66</sup> E viszony jegyében az egyik lehetőség a hazai gyökerű kultúra vállalása, a másik pedig a honi vonásokat mellőző, idegen eszményeknek, szokásoknak hódoló műveltség csábítása. Előbbi a dráma scenikai terét alkotó Tisztes-házban mutatkozik meg, utóbbi pedig a drámai tér részét alkotó, de a színpalán kívül, sőt a házat védőgyűrűként körül ölelő kerten túli, a belső tér intimitásához képest

külső, idegen szféraként körvonalazódó Arany Kuzstora világa felől közeledik. Itt ütött tanyát a Petronella kezére pályázó szászlaki. A leány tehát választót elé kerül – már tudjuk, hogy helyesen fog dönteni –, ami a hasonló dramaturgiájú színművek szokásos helyzete, ám jelen esetben a kultúra két lehetősége között is választani kell. Amit viszont elvileg megelőz a szerző azon belátása, hogy *lehet* választani e téren is. Csokonai ugyanis a kultúrát – s ebben nem változott a felfogása a *Tempefői* óta – a társadalmi szerződés egy lehetséges stratégiájának tekinti, vagyis választható és változtatható műveltség, lényegét tekintve opcionális kultúrmodell keretében gondolkodik.<sup>67</sup>

Ahhoz azonban, hogy az ellenállás eltökéltségével, mint majd látni fogjuk, a fegyvertánc szcenikailag igen erőteljes szimbolikus cselekvésével lehessen fogadni a Szászlaki alakjában megtestesülő, ártó szándékú idegent, a Tisztes-ház világából előbb – cenzurális gesztussal – száműzni kell a nemzeti műveltség torz formáját, a „grob magyarság” megnyilvánulásait, ami egy groteszk verekedési jelenet hatására történik meg. Pofók, alkudozás során, szóváltásba keveredik Ábrahámmal (I. 5.), majd Kanakuz ütlegeli a zsidósávos zsidót (I. 6.). Ezt követően jegyzi meg Firkász, aki a tiltó mozdulat szempontjából valóban kulcsszereplő, hogy „a’ Zsidót ‘s mást akarkit is nemzetéért gyűlölni Grob magyarság; ugyanezt pedig a’ vallásért tselekedni, intolerans bigottság és az edgyik sem cultura”.<sup>68</sup> A megjelenítés szelleme szerint ugyanis a nemzeti műveltség se faji, se vallási alapon nem lehet türelmetlen. Szászlaki sem azért kerül szégyenpadra, mert idegen, hanem inkább azért, mert majmolja az idegent: a kusztora (azaz: bugylibicska), hamis csillogással, aranynak szeretne látszani. Csokonai névadásának játékos tudatosságát jelzi, hogy az említett két személynév szemantikai üzenete találkozik: a *pofók* (pof = pofa + ók nagyító képző) a. m. ‘kigömbölyödött’, ‘nagy-pofájú’, de a nagyfejű madárra is mondják, mint ahogy a német eredetű, a somogyi köznyelvben jól ismert *kanakúz* szó értelme: ‘csudabogár’, ‘hóbortos fickó’ is lehet, de leginkább ‘törpekuvík’, ‘macskabagoly’.<sup>69</sup> Mindkét szó jelentésskálájának van tehát inkább negatív s kevésbé kedvezőtlen árnyalata is: finom utalásként arra a körülményre, hogy nem ők maguk kapják a kutasító üzenetet, az csupán viselkedésük egyik megnyilvánulására vonatkozik. Rájuk magukra még nagyon is szükség lesz. A Pofók-Kanakúz-jelenetek ugyanis nemcsak a komikus vonulat szempontjából

fontosak, fogalomértelmező szerepük is rendkívüli. Bizonyára mindkét tényező szerepet játszhatott abban, hogy – jóllehet a rendelkezésünkre álló kéziratok ezt nem támasztják alá – lehetett a műnek egy ezzel kapcsolatos címparertextusa: Dombó, Toldy s nyomukban mások is *Pofóknak*, *Pofók* vagy *Culturának* nevezik a művet.<sup>70</sup>

A morálisan megtisztított néphagyomány viszont immár része a nemzeti kultúrának. Ez lényeges szemléleti változás a *Tempefői*hez képest, ahol a Szuszmir-mesének Rosalia részéről még határozott elutasításban volt része. Maga a szcenikai tér is megváltozott. Míg a *Tempefői* látható szférája az *utca* és a *ház* ellentétére épült, a *Gersonban* pedig a *kint* és a *bent* szembeállításának lehettünk tanúi, a behatolás, illetve bejutás történéseinek, a *Cultura* egy *kastély* biztonságos, *birtokkal*, *kerttel* óvón körülvett, elszeparált világában játszódik, míg a *Karnyóné* színtere majd egy olyan zárt, de nem védett, elvileg nyitott tér lesz: városi *bolt*, mely nagyon is ki van téve rontó erők befurakodásának.

E fontos jelenetet tüzetes utasítás vezeti be, ami azért is figyelemre méltó, mert a *Cultura* szcenikai tere („Történik a’ Játék a’ Tisztes Úr’ Kastélyábann”) meglehetősen elvont, belső tagolásáról, berendezéséről explicit instrukciók alapján keveset tudunk meg (mint például azt, hogy Petronellának van *Clavirja*), erre nézve inkább a dialógusokba rejtett indirekt szcenikai jelek nyújtanak támpontot (tudjuk, hogy a házban található *író szoba* és *Bibliotheca*). Ezzel szemben, mint már láttuk, részletező színi utasítások vonatkoznak bizonyos színpadi cselekvések lebonyolítására. Ezek ugyan valószínűleg nem minden vonatkozásban az író szavaiból állnak, de feltétlenül az ő elképzeléseit, szcenikai elgondolását tükrözik, hiszen a mű legautentikusabb szövege attól a Gentsi Istvántól való, aki a csurgói előadásban Tisztes szerepét alakította, és másolatát akkor készítette, a címlap szerint 1800-ban, amikor Csokonai valószínűleg még Csurgón tartózkodott, ennek forrása tehát alkalmasint az autográf (vagy azzal egyenértékű) kézirat lehetett.<sup>71</sup> Mivel az instrukciók nem pusztán a drámaíró technikai jelzései, hanem, mint Max Dessoir hangsúlyozta<sup>72</sup>, integráns részét képezik a mű szövegének, az akcióknak, jelesül a kanasztáncnak ezeket a „kottáit” rangjuknak megfelelően kell kezelnünk, már csak azért is, mert elhagyásuk esetén a dialógusrészek között kitöltésre váró vákuum keletkezne, hiszen az implicit jelzések

nem irányulhatnak üres helyre, amit kevésbé autentikus másolatok is alátámasztanak.

„KANAKUZ Istok te – Istok – Istok te – gyere má – tán most is a' hájas kubakba kutatsz – hej ebágyából esett, maj mögrakom a bőrödöt gye mán ó dudáll neküm most Edgyet, mert én most bortt ittam. /: Ez a gyermek ki állván a' platzra rongyos Szürbe a ' szür alatt tart honajja alatt egy vánkost a' csutsát látatlanul a' szájába fogván tilleget duda hangot, a' több Deákok pedig közel egy rejtek házba, mondják /:harmonice:/ a' duda hangot./ Kanakúz pedig kanász tántzot jár rá.”

Ez az instrukció egyrészt, közvetlenül, a jelenet dramaturgiai fontosságát jelzi, másrészt pedig, közvetve, más hasonló részletekkel együtt a szöveg teátrális kvalitásait érzékelteti. Az instrukciók ugyanis, mint Searle kifejtette<sup>73</sup>, illokúciós természetűek, a színpadi előadásra nézve instruálnak, az olvasói befogadás szempontjából viszont vizualizálnak, s éppen ezen kettős irányító aktus által képződik az a belső minőség, amit dramaturgiai súlynak nevezhetünk. Ezen túlmenően azonban arra is következtethetünk, hogy míg a *Tempelő*ben az irodalmiság dominált, a *Culturát* a teátrális jelleg uralja, mint a szövegben rejlt, részint verbális jelek (pl. nevek), részint pedig direkt vagy indirekt scenikai jelek (instrukciók, valamint a replikák kronotopikus jelzései) által hordozott műimmanens lehetőség.

Az idézett textus scenikai üzenete a színdarab kulturális alapkérdésével kapcsolatos. A kanásztánc terminus ugyanis nemcsak a pászortáncok, botolók gyűjtőneve, hanem szűkebb értelemben fegyvertánc jellegű s eredetű mozgásforma, aminek népszerűsége nálunk a függetlenségi harcok időszakához köthető (tehát nem véletlenül, hanem nagyon is tudatosan kerül a *Rákóczi-nóta* szomszédságába, ez utóbbival egyazon jelenetbel!), mint ahogy dallama is, amelyet Istók „tilleget” a dudával, s amelynek Bartók oly nagy jelentőséget tulajdonított a verbunkos zene kialakulása szempontjából<sup>74</sup>, átszővi a XVI-XVIII. század magyar tánczenei emlékeit. A duda a fegyvertáncnak, így a fogalomkörbe tartozó hajdútáncnak is jellegzetes kísérő hangszere, ezért is részletezi az instrukció szinte aggályos pontossággal színpadi imitációjának módozatait. A kanásztánc egyszerű virtuóz ügyességi próba

és szilaj harciasságról, tekintélyt parancsoló öntudatról tanúskodó mozgássor (a Gózon-féle másolatban található öt színezett rajz közül a Kanakúzt és Pofókot ábrázolón jól látható a béres kezében a tánc kelléke, a fegyvert helyettesítő görcsös bot)<sup>75</sup>, amit a mű megírásának korában jól ismertek (ezért nem szükséges az instrukciónak koreográfiát tartalmaznia), Somogyban még dramatikus változata is ismert. Kanakúz tánca tehát jelentéstele scenikai komponens. Ezért is váltja ki – a bérest imént még, más összefüggésben, Ábrahámmal kapcsolatosan elmarasztaló – Firkász „Bravo! Bravo!” kiáltását.<sup>76</sup>

A teátrális elemek, jelesül a zenei effektusok drámabeli rendszerének átgondoltságát jelzi, hogy az a magyarok közt termett „alkalmas zseni”, akinek dalát viszont Petronella adja elő (azaz „a' firhang alatt Professor Csokonay Úr” – az ezúttal minden bizonnyal Gentsitől származó színi utasítás<sup>77</sup> az egykori jelenben a technikai lebonyolítás módjára, s mint vizualizáló tényező a már el is múlt jelenhez képest jövőbeli olvasó számára a zenei nyelven mintegy megörökített, részvételével ítélkező szerző konstruktív actori szerepére vonatkozik), „Lavota Úr”, a szövegben említett pest-budai színtársulat „muzsikadirektora”, a verbunkos egyik úttörője<sup>78</sup>, akinek zenéjét az *Erdélyi levelek* tanúsága szerint Kazinczy is élvezettel hallgatta<sup>79</sup>, azt a zenét, amelyet, mint kulturált magyarságút, Kölcsey szembeállított a cigánymuzsikával.<sup>80</sup> A Lavotta János által képviselt zenei nyelv, genezisének tekintve, egy lényegű a kanásztáncsal, ám általa a darab akusztikai komponensei a populáris szférából, anélkül, hogy elszakadnának attól, átnyomulnak a művelt magyarság szellemi régiójába. A felcsendülő dal már nem „Táritoppo magyar Dinum Danum”, de azért a már 1647-ben említett párostáncot, „a' Kállai kettőt”<sup>81</sup> Tisztes úr el tudná járni rá, mégpedig párban, ha a Postamesterné nem volna tele podagrával. Ezen úri zene mellett azonban a darabban, tudatos eklektikával, megmarad a cigánymuzsika is, a szövegbe épített zenei kód megőrzi összetettségét. Szászlaki távozása után a szerelmesek kézfogójának előkészítéseként „egy kis előjáró mulattság”-ot rendeznek, amelyre Dzindzár vezetésével megérkeznek a barna bőrű muzsikusok, akik elhúzzák Tisztes úr kedves nótáját („Avagy mágnes keménységét...”).

A Tisztes-ház világában a nemzetiség, a hagyományok ápolása mellett megbízható tájékozódási pontokat kínálnak a könyvek és

a természet. A házigazda büszkén említi ezt a kettős leckét: „megtanított engem ez az oldal szoba, melyben válogatott Könyveim vagynak, és az a nagy mester, a’ ki azokat megtanította t.i. a Természet meg tanított engemet is”<sup>82</sup>, mondja bemutatkozásként az „Ánglus” kertet, olaszos

épületet, német „einrichtung”-ot és a „Frantziás” konyhát hiányoló Szászlakinak, aki gúnyosan céloz „a’ Kis Asszonyok természeteti bestimmung”-jára is. (Folytatjuk)

## Jegyzetek:

<sup>62</sup> Nagy Imre: Arckép és hasonmás. Textus, paratextus, intertextus A’ Filozófus-ban. I.: A magyar irodalmi kánon a XIX. században. S. a. r.: Takáts József. Bp. 2000. 19-36.

<sup>63</sup> Csokonai Vitéz Mihály: Cultura. Víg Játék. In: Cs. V. M.: Színművek 2. 1795-1799. S. a. r.: Pukánszky Kádár Jolán. Bp. 1978. (A továbbiakban: Színművek 2.) 141-172. I. h.: 157.

<sup>64</sup> U.o.

<sup>65</sup> Színművek 145.

<sup>66</sup> Debreczeni Attila: Csokonai, az újrakezdések költője (A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben). Debrecen, 1993. 142.

<sup>67</sup> Niedermüller Péter: A kultúraközi kommunikációról. In: Társadalmi kommunikáció. Szerk.: Béres István – Horányi Özséb. Bp. 1999. 96-112.

<sup>68</sup> Színművek 150.

<sup>69</sup> Neues vollständiges Deutsches und Ungarisches Wörterbuch. Von Dr. Moritz Ballagi. Bp. 1905. 543.

<sup>70</sup> Színművek 2. 310.

<sup>71</sup> Színművek 2. 311.

<sup>72</sup> Max Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt. Ferdinand Enke, Stuttgart, 1916. A szerzőre Kiss Tamás Zoltán hivatkozik A drámai instrukció poétikájának problémái (A drámai instrukció elméleti kérdései) című tanulmányában. Literatura 1995. 4. 362-385., h. h.: 368.

<sup>73</sup> John R. Searle: The logical status of fictional discourse. New Literary History 6. 1975. 2. 318-332.

<sup>74</sup> Réthei Prikkel Marián: A magyarság táncai. Bp. 1924. 131-149.; Andrásfalvy Bertalan: Párbajszerű táncainkról. Ethnographia 1963. 1. 55-83.; Martin György – Pesovár Ernő: Tánc. In: A magyar folklór. Szerk.: Voigt Vilmos. Bp. 1998. 540-602., h. h.: 552-553.

<sup>75</sup> Csokonai Vitéz Mihály: Négy színjáték. S. a. r.: Vargha Balázs. Bp. 1956. Az ábra a 184. és 185. lapok között látható.

<sup>76</sup> színművek 2. 154.

<sup>77</sup> Színművek 2. 311.

Magyar művelődéstörténet. Szerk.: Kósa László. Bp. 1998. 341.

Kazinczy Ferenc: Erdélyi levelek. In: Kazinczy Ferenc: Válogatott művei. S. a. r.: Szauder Józsefné. I-II. Bp. 1960. 333-420. h. h.: 374.

<sup>80</sup> Kölcsey Ferenc – Szemere Pál: Felelet a Mondolatra. In: Pennaháborúk. Nyelvi és irodalmi viták 1781-1826. S. a. r.: Szalai Anna. Bp. 1980. 499-545. h.: 511.

<sup>81</sup> Farkas Lajos: A kállai kettős. Ethnographia 1895.82. Színművek 2. 155.