

„Heraklit és Demokrit”

(A kora reformkori vígjáték dramaturgiája)

A „társalkodásból születik a Comus”, hangsúlyozta Kisfaludy Károly Szemere Pálhoz 1826 decemberében írt levelében,¹ e gondolattal reflektálva Kölcseynek *A leányőrző* kapcsán készített komikum-tanulmányára, elfogadván mind a bíráló poétikai megállapításait, mind pedig a fejtegetésre mintegy ürügyül szolgáló műre vonatkozó utalásait. A kor vígjátékaira immár közel kétszáz év távolából visszatekintve az így létrejövő, ebből a „társalkodásból”, Toldy Ferenc szavával s igénye szerint: „művelt conversatio”-ból sarjadó „Comus”-nak (mint tudjuk, a nyelvújítás ‘beszélget’-re változtatta a korábbi századok ‘társul’ jelentésű *társalkodik* igéjének értelmét) jellegzetes arculata is kirajzolódik előttünk. Az 1810-es és 1820-as évek vígjátékait tüzetesen megvizsgálva, s a szövegeket egymással összevetve ugyanis e művek négy konstansnak minősíthető eleme tárul fel. A *műveltség* témája, amely e színművek központi problematikájának tekinthető, a *kérvők érkezésének* jellegzetes motívumával találkozik, ez a *cselvígjáték* dramaturgiájának keretei között bomlik ki, s az esetek többségében a *fikció megkettőzését*, a „játék a játékban” helyzetét vonja maga után.

Már Horváth János felismerte, hogy az ifjabb Kisfaludy derűs színműveiben a *kultúra* centrális jelentőségű, a komikum „kulturális függvény”: „Amennyiben hát magyar társadalomról van szó e darabokban: műveltség kérdése vettetik fel az által a vígjátéknak nevetetű ugyan, de »elértendő« módján” – írta,² s azóta már – Bíró Ferenc fogalomértelmezésének eredményeként³ – a problémakör eszmetörténeti összefüggéseit is ismerjük. Magunk is úgy véljük, hogy a műveltség fogalma történetileg egy polgárosodó nemzet keretei között értelmezhető, akár úgy, miként Bíró Ferenc hangsúlyozta, hogy a művelődés a szekularizálódó világszemlélet alakulása mentén a hiányzó providencia pótlékeként fogható fel, akár pedig oly módon, ahogy Bessenyei *A’ Filozófus* című drámájának elemzése során feltételeztük, hogy a műveltség a gondviselés emberi világba való beáramlásának szférájává válik.⁴ A jelenség még bizonyára további árnyalásra vár, ám a kultúra eszméjének a korszak irodalmában betöltött domináns szerepével kapcsolatos gondolatot – amelyet oly szemléletesen példáznak az általunk vizsgált vígjátékok – megerősíti a felvilágosodás „tervezetének” Habermas által taglalt

koncepciója⁵ s a modernitásnak kultúraként, „önmagát kultúrának tudó kultúraként” való megközelítése.⁶

Horváth János a fogalomkör dramaturgiai aspektusú differenciálására is fontos kísérletet tett, megkülönböztetve az új, irodalmi fogantatású szellemiség képviselőit a kozmopolita nemestől, az „áhitatos magyarság”-tól, a Corpus Juris-jogászoktól és a falusi típusoktól, s arra is rámutatott, hogy „Ez a műveltség már kibontakozott régi feszességéből: nem »tudomány«, nem »filozófia«, mint volt előbb Bessenyei, Kazinczy, Csokonai szemében, hanem nevelés folytán már megszerzett életbeli tulajdon, természetes légkör.”⁷ Megfigyelését igazolják e színművek szövegei, így például Kisfaludy Károly azon reflexiója, amelyet az *Áltudósok* egyik hőséneke szájába ad: „...én művelődésre törekszem ugyan, – mondja Révei Tódor – nem akarván elmaradni a haladó kortól, de tudós, e szónak nagy értelmében nem vagyok; csak annyit tudok, a mennyit mint polgár és hazám nemes tagja tudni köteles vagyok.”⁸

Am ahhoz a fentiekből levezethető megállapításhoz, mely szerint e vígjátékok legfőbb komikumforrása az eltérő műveltségtípusok találkozása a színpadon, hozzá kell tennünk, hogy ez a dramaturgiai helyzet ugyanakkor eltérő beszédmódok találkozását is jelenti. Ezt egyrészt poétikai megfontolásból hangsúlyozzuk, utalván Tzvetan Todorovra, aki a dráma és az epika alapvető különbségét abban látja, hogy míg az első személyű elbeszélésben egy szereplő, az „én”-t mondó narrátor, az összes többiétől különböző szerepet játszik, addig a drámában valamennyi szereplő azonos narratív szinten helyezkedik el mint beszédforrás, amiben az is benne foglaltatik, hogy e beszédforrások „medrének” megformálásában nem játszhat szerepet egy narrátor szólama, vagyis a beszélők plaszticitását a beszédforrásokon belül kell biztosítani.⁹ Hasonló következtetésre jutunk, ha az epikát és drámát, Paul Ricoeur alapján, a történetelbeszélés két válfajaként képzeljük el,¹⁰ vagy ha, mint Gérard Genette teszi, a közlésmód két különböző attitűdjeként értelmezzük.¹¹

De a beszédmódok találkozásának dramaturgiai tényét azért is kiemeljük, mert a régi századforduló s századelő a már letűnt barokk rendi világ és az új, polgári értékek és funkciók mentén lassan kikristályosodó társadalom, tehát két viszonylagosan homogén egységkor közti átmeneti szakasz, vagyis, feltételezésünk szerint, egyfajta „nevetéskultúra” bahtyini értelemben, amelyet, mint látni fogjuk, többnyelvűség, eltérő „dialektusok” jelenléte¹² s az ebből fakadó félreértések jellemeznek. Ez a nevetéskultúra alkalmasint annak a tudattörténeti krízisnek komédiaspecifikus aspektusa, ha úgy tetszik: fonákja, amelynek komorabb tónusait a korszak komoly drámáival foglalkozva vizsgáltuk meg.¹³ Különösen Kisfaludy Károly dráma-beszéde osztott természetű, ami az egyes figurák eltérő szólamában realizálódik. A szerző ugyanis, szemben a korszak tragédiaíróinak többségével, sőt, eltérően saját szomorújátékbeli gyakorlatától is, legjobb vígjátékaiban nem oktrojál szerep-

lőire szerzői beszédmódot, hanem mintegy szabadon engedi figuráit nyelvi szempontból, akik ily módon a maguk sajátos „dialektusát” juttathatják érvényre. A legismertebb példák egyikénél maradvá: *A kérők* Székházy bárójának francia kifejezésekkel, modoros frázisokkal telített, felületes retorikájú, laza beszédmódja mellett Perföldy pedáns, feszes-latinos szóhasználatát halljuk, valamint Baltafy ízes-magvas, töről metszett, ám némileg avittas magyar beszédét, Margit ájtatos-kellemkedő fontoskodását, míg Károly és Máli Himfyn iskolázott stílusban szólal meg, amihez viszonyítva az előbbieket szófűzése kacagtatóan parodisztikus ízt kap. Hozzátehetjük még, hogy az e vígjátékokban gyakori szerepjátszás módszeréből adódóan a szerző az adott beszédmódon belüli váltás komikus lehetőségeit is ki tudja aknázni. E jelenséggel összefüggésben feltételezhetjük, hogy Kisfaludynak – műfaj-történeti jelentőségén túl – bizonyára fontos ösztönző szerepe volt az egyszólamú, homogén hazai epikus beszédmód lebontásában, s a reformkor záró évtizedében megszülető, a korábbinál tagoltabb-osztottabb elbeszélés-mód kialakulásában is, vagyis vígjátékaival közvetve hozzájárulhatott az epikus nyelv megújulásához.

A korszak vígjátékainak egyik legfeltűnőbb jegye a kulturális jelenségekre, értékekre való intenzív reflektálás. *A kérőknek* már az első jelenetében nevezetes színpadi kellék egy könyv, a *Himfy szerelmei*, a hősnő, Máli kedves olvasmánya, amelyet később többen is kézbe vesznek a szereplők közül, más-más szándékkal (Margit például tűzbe akarja vetni, ám Lidi ügyesen megmenti), különféle megjegyzéseket fűzve hozzá, de az anyanyelv kérdése is fontos tárgya a hősök beszélgetésének, s egyikük ki is mondja a Kármánék nemzedékétől örökölt szentenciát: „Nyelv teszi a nemzetet.” Azt a tényt, hogy e mondatot éppen a latinus műveltségű Perföldy szájába adja a szerző, egyaránt tekinthetjük a szereplővel kapcsolatos komikum ironikus árnyalatának s a tézisnek már-már a széles körű közvélekedés keretei közé helyezésének. Természetesen a színház sem hagyható ki a reflektálandó kulturális jelenségek szellemi erőteréből. *A pártitűk* művelt polgárja, Hajnalfi elragadtatót felkiáltását („A szív lángol, és szemem vígan nézi a jövődőség idomjait, már bátran merem kiáltani: előmegyünk, öcsém!”¹⁴) az inas által behozott s urának átadott újságban olvasott híradás váltja ki, amelynek tárgya a nemzeti színjátszó társaságok örvendetes megerősödése volt, s ezt a jelenetet nagyon is helyénvalónak érezzük egy olyan műben, amelynek konfliktusa is egy (igaz, műkedvelők által létrehozott) színi előadás körüli bonyodalmakkal kapcsolatos. Az idősebb Kisfaludy alighanem legjobban szerkesztett, s legpergőbb cselekményű drámájának, *Az elmés Özvegynek a hősnője*, a szép és gazdag Nina pedig – kériit színvállásra ösztönző leleményes próbatételének perdöntő elemeként – arra készletti gyanútlan hódolóit, hogy alkossanak véleményt Körner *Zrínyijének* előző este látott magyar nyelvű, Szemere Pál fordítását megszólaltató előadásáról.

A leány (vagy ifjú özvegy) kezére pályázó kérők, akik egy-egy magatartásformát, műveltségtypust és beszédmódot képviselnek – pontosabban: jellegzetes beszédmódjukba építve hordozzák a jellemüket determináló kulturális arculatot –, a szerző értékrendjének mágneses terében hierarchizálódnak, s erre az ítéletre a megkért s válaszút elé állított nő döntése üti a hitelesítő pecsétet. Ez a körülmény is szerepet játszik abban, hogy e vígjátékok rokonszenvesen feminista szellemiséget sugároznak: bennük a nők többnyire okosabbak és érzékenyebbek, mint a férfiak. *A vígjáték* Klárája joggal jegyzi meg: „Értse valaki a férfiakat! Bátyám fut, lőt, éjjelez, verseket ír, eszét töri, vesződik, hogy ezer bajjal érje azt el, a mit egy szóval elvégezhetne, s mind ezt csak azon góg szüli, hogy szíve dolgában is más halandóktól kiváljon.”¹⁵ A bonyodalom szálait is a gyengébb nem e kedves képviselői szövik: *A kérők* Lidije, *Az elmés Özvegy* Ninája, a *Kénytelen jószívűségben* Emmi, a *Tétnyi Leányban* Julis, s a *Szeget szeggel* testvérpárja, Liza és Póli is diadalmaskodik a botcsinálta kérőkön – odaadó férjeket formálván belőlük.

A dialógusok mögötti dimenzióban meghúzódó, de igen gyakran a párbeszédekben is hangot kapó értékrendre Kisfaludy Károly az *Áltudósok* egy helyén igen feltűnően utal, mikor hősei, akik szintén egy fiatal s Ninához hasonlóan elmés özvegyet (Fannit) akarnak szemügyre venni, furfangos elhatározással két ellentétes lelkületű filozófus szerepét öltik magukra, mintegy felidézve játékkal a mélabús „Heraklit”-ot és a kacagó „Demokrit”-ot, önmagukhoz képest is színélve, hiszen a derűs kedélyű Arki a pesszimista, míg a borongásra inkább hajló Révei a felszabadultan okoskodó bölcselő maszkját ölti magára. És ekkor vígjátéki keretek között felsejlik *A két hajós* sorsszembeesítő szándéka: Fanni rokonszenvét Révei-Demokrit nyeri el. Arki joggal vág vissza barátjának, midőn az szemrehányást tesz neki „álnokságukért”: „Te inkább köszönd meg, mert vidámságoddal többet nyertél, mint ezer ah-s ohval! Ezer villám! terád csak figyelt, de rám úgy nézett mint galamb a bagolyra, úgy hallgatott rám mint szerelmes leány a bőjti prédikációra.”¹⁶ Mint ahogy a *Kénytelen jószívűség* Emmije is így beszél számára rokonszenves hódolójáról: „A hála szép érzés s nemes szívre mutat s ezt tapasztalni mindenkor kellemes. Azonban mit tagadnám? ő nekem tetszik, mert eleven, vidám s a világot nem nézi siralomháznak.”¹⁷ Az említett filozófusok efféle szembeállítás a kor közismert fordulata volt, ám azt is feltételezhetőnek tartjuk, hogy Wilhelm Traugott Krug *Aesthetik oder Geschmackslehre* című munkájának első, 1810-es edíciójából került Kisfaludyhoz. Krug az *ungereimt* (össze nem illő) és a meglepő mellett azt tartja a komikum legfőbb jellemzőjének, hogy a visszásság észrevevése a szemlélőben a felsőbbség érzését kelti, ám hozzáteszi ehhez, hogy e lelki pozíció kialakulása szubjektív hangoltságot is feltételez. Ellentétes előjelű példaként a két bölcselőre utal, szélsőséges véleményükért egyaránt elmarasztalva őket. Krug tehát, aki Kölcsey egyik forrása volt, alkalmasint Kisfaludy olvasmányai között is

szerepelt, aki azonban átértelmezte a példát, egy eredményes-cselekvő-követendő s egy passzív-terméketlen-bírált magatartás kettős vígjátéki maszkját teremtvé belőle.¹⁸

A *kérő-motívum* jelzi, hogy – amint már Szinnyei Ferenc megfigyelte – a szerelmi tematika, s az ezzel kapcsolatos intrika meghatározó szerepet játszik Kisfaludynál, s ez a megállapítás kiszélesíthető a kora reformkori vígjátékok egész korpuszára az *Arando és Mirandától* a *Tétényi Leányig*. A középpontban álló szerelmespár elnyert boldogsága az avult kötöttségektől mentes, polgáris, irodalmi inspirációjú műveltségforma diadalát is jelenti. A *kérők* Károlya verseket ír, Udvardy Elek komédiát szerez *A vígjátékban*, *A pártútók* fiataljai Schiller rajongói, *Az elmés Özvegy* Ninája pedig, mint láttuk, annak az Alkonyinak nyújtja kezét, aki kellőképpen megbecsüli „a’ kellemes magyar ajakú Szemere” Körner-átültetését. Mindebben nyilván szerepet játszik a századelő Himfy-élménye, az irodalomnak a nyelvkérdés átalakulásával kapcsolatos presztízsnövekedése, mint ahogy – a műfaji tradíciók mellett – a tematika ilyen alakulásában közrejátszott az az eszme- és mentalitástörténeti processzus, amelyet Bíró Ferenc „a szerelem apológiájának” nevez a Báró-cziék „legérzékenyebb nemzedék”-étől Csokonaiig terjedő szakaszban. Másfelől viszont a közönség (ugyancsak a fentebb jelzett tájékozódási pontok szerint) megváltozott igényei is befolyásolták a tematika és értékrend ilyen alakulását, miközben a színpadról újabb befogadói mintákat is kaptak a nézők elvárási horizontjuk továbbformálásához – abban a tekintetben, miféle lehetőségei vannak a *Kesergő szerelem*, a *Kabale und Liebe* vagy a Körner-dráma interpretációjának.

A szerelmi téma és az irodalmi inspiráció bizonyára összefügg e vígjátékok intim hangulatával, bensőséges légkörével, otthonias miliőjével. A jellegzetes helyszínek: a vidéki udvarház a hozzátartozó kerttel, benne szépen gondozott virágágyakkal, aztán „egy lugos, abban asztal és székek; az asztalon pipák”, „egy terepély hársfa”,¹⁹ kissé távolabb enyhe árnyékot adó ősfák, melyeknek lombjai között el lehet rejtőzni (*Áltudósok*), de az ágakra kapaszkodva akár kíváncsi-illetlen pillantásokat is lehet vetni a szobákba (*A leányőrző*). Azután: városi szalon, barátságos bútorokkal („asztal, párnaszék, székek”, „az asztalon néhány könyv”²⁰), klavírral vagy fortepianoval („és ezenn elhánytt Kották”), a hangszer billentyűin a hölgy kecses ujjai különféle dalokat csendítenek fel, adott esetben az egyes kérőknek szóló jelbeszéddel – a külföldies Kénkövynek a *Les Adieux* című francia dalt elbocsátó üzenetül, míg a rokonszenvesen komoly Alkonyi jelenlétében „egy szomorú Magyar” akkordjai hangzanak fel. Továbbá: városi vendégfogadó, ahol váratlan találkozások jönnek létre, s ahol, ha szükségesnek mutatkozik, „spionkodni” is lehet (mint Finolányi teszi ezt *A rózsában*), olykor lelepleződésekre kerül sor, s ez általában bosszantó ugyan, de azért lehet jó képet vágni hozzá (*Kénytelen jószívűség*). Holdvilágnál, bizony előfordul, kísérő

nélkül sétálgatnak a fiatalok (*Arandó és Miranda*), a város közelében fekvő erdőben pedig még párbajra is sor kerül, ám végül mégiscsak elrendeződik minden. Igaz, Katona egyetlen vígjátékában csupán látszat szerint áll helyre a rend Cratinus akadémiaja körül, ám a korábban oly tapasztalatlan légy már tudja ezt, s számol is vele. De az udvarház világa valójában jótékonyan zárt és megbízhatóan védett. A birtokot kőfal határolja, s ezen nagy ritkán ugyan átveti magát egy-egy hívatlan vendég (*A leányőrző*), hanem a „bentiek” biztosságát ez mégsem fenyegeti. Távolabb pedig egy másik udvarház áll, mint Dárdayéké szomszédságában Lamarine-éké, s ott, végül kiderül, hasonló hangulat honol, rokon törvényekkel (*A' Dárday ház*). A szalonban kedélyes csevegés folyik, kényelmes, de az előírásoknak megfelelő öltözékben, a tornácra pedig hadastyánok csendes pipaszó mellett idézgetik fel emlékeiket a francia háborúból. Az élet ma békésebb már, de a katonai erények még, ha nem is mindenki előtt, megbecsülésnek örvendenek. Károly *A kérők* végén hadnagy-egyenruhában jelenik meg Hősváry ezredes oldalán, mire Baltafy kapitány így kiált fel: „Mennydörgőrázta! gyermek! mi lett belőled?“, amiből azt is sejteni lehet, hogy a fiúból most már hamarosan vő lesz. Orday részt vesz az insurrectióban, s titokban (lám csak, ő is!) verseket, „szívlángokat” ír Bodonyi Lizához, valamint hazájához, s a „lelkes magyar leány” viszonzza is érzelmeit, míg megvetéssel tekint a harcokból magát pénzével kiváltó Karvayra.

A megfelelő, méltó pár kiválasztásához, illetve a nem kívánt, álnokul tolazkodó leleplezéséhez cselre van szükség, ami a *vígjátéki fikció megkettőzését* eredményezi. Játék folyik a játékban, s ez a „megcsavart” szituáció lesz a műveltség típusokhoz rendelt beszédmódok találkozásának terepe, a jövevények kifürkészésének próbája. Ezzel egy sajátos dramaturgiai szerkezet jön létre, amelyet – a heraldikából kölcsönzött kifejezéssel – örvényszerű kompozíciónak nevezhetjük. A legleleményesebb szerzők azonban, mint Kisfaludy Károly vagy Katona József, nem érik be a játék két szintjének kialakításával, hanem, újabb szerzői furfanggal, egymásba is hullámoztatják a kétféle alakoskodást, mulatságos át-átszólásokkal s egyéb allúziókkal teremtvé pajkos összeköttetést a fikció két szintje között. Így a dramaturgia által forgatott örvény két gyűrűje egymásba hajlik, s ez általában a végén történik, a leleplező anagnórizis során, mint már *A kérők* mintájának tartott²¹ *A jártos-költés vőlegényben*:

MÉLYVÖLGY: Diable! que' est que c'est, que ca?

KÁROLINA: Ez egy vígjáték, ilyen címmel: a jártos költés vőlegény.

MÉLYVÖLGY: Parbleu! És én?

KÁROLINA: A legnevetsegebb személye a játéknak. (*Mélyvölgyen kívül mind nevetnek.*)²²

Mire a báró, akinek elég volt egy sütetből egy lepény, távozik. A rózsában pedig Madam Nyalóczy sopánkodása is jelzi („Ach mein Himmel, ach mein Himmel! Das ist ein Spektakel!”), több más utalás mellett, hogy az egész befejező felvonás Finolányi „tréfalevese”, ahol – interpretációnk szerint²³ – bravúrosan megvalósul az az ellentétező átfordítás, amely Schelling felfogása szerint a komikum lényegi jegye.²⁴ Katona műve arról tanúskodik, hogy az örvényszerű szerkesztéssel összefüggő „alakoskodó” dramaturgiának a színművészetre, annak funkciójára, erkölcsi megítélésére vonatkozó reflexiókkal telített alkalmazására nyílik mód, ha a drámában történetesen színészek szerepelnek, mint *A rózsán* és a fentebb említett *A pártütőkön* kívül Kisfaludy Károly *Nem mehet ki a szobából* című egyfelvonásosában (ahol Fürgencz, Galambos és Piroska leányasszony segítenek kibogozni a csomót) és az idősebb Kisfaludy *A’ magyar színjátszó Társaság* című tervezetében, amelyben a szereplők többször is arra utasítatnak, hogy cseréljék ki véleményüket a Teátrumról, miközben, a jelek szerint, Hamvay, a „formáltt lelkű” földesúr egyre inkább beleszeret Szilvay Lilla „Első Színjátszóné”-ba.

A már többször említett *A vígjáték* teljes egészében a fikcióval való játék motívumára épül azáltal, hogy a művön belül egy másik művet írnak, s a két szöveg – ez okozza a bonyodalmat –, szellemesen egymásba csúszik. A két komédia Möbius-szalagként hajlik össze a felütésben és a zárlatban. „Punctum! kész a vígjáték” – jelenti be Udvardy Elek Kisfaludy művének első elhangzó mondataként, s akár sajátos öniróniaként is felfogható, hogy a végkifejlet során, midőn „A kárpit lefordul” instrukció már csak pár sornyi távolságra van, kiderül, hogy Elek művére már örök kárpit borult: érzéketlen kezek elégették. Vagyis, jöllehet az egyik művet történetesen akkor fejezte be szerzője, mikor a másikat egy másik szerző éppen elkezdte, a két alkotás sorsa azonosulni látszik az enyészetben. De azért mégsem hamvadhat el haszontalanul egy érdemes szerzemény. „A mi vígjátékodat illeti: az sem esett hiába, ám szívemből megmelegedtem nála” – mondja vigasztalóan az idősebb Udvardy, önkéntelenül is rámutatván az irodalom egyik lehetséges „hasznára”.

Az elemzett színművek, kevés kivétellel, a *cselvígjáték* típusába tartoznak, illetve dramaturgiájuk azzal rokonítható. Minthogy meglehetősen bonyolult jelenségcsoportról van szó, célszerűnek látszik, ha röviden kísérletet teszünk e típus bemutatására. *Nemzet és egyéniség* című könyvünkben Katona *Monostori Veronkája* kapcsán vázlatosan szóltunk már e típus jelenlétéről a korszak drámairodalmában, most elsősorban a derűsebb nemet szemünk előtt tartva vesszük sorra e forma jellemző jegyeit. A leírást azzal kell kezdenünk, hogy az ilyen színmű a csel, *cselvetés* motívumára épül, vagyis az egyik szereplő (nem minden esetben ő a főhős, de általában az) cselvet, csapdát, kelepécét állít valamely másik szereplőnek vagy a szereplők egy csoportjának. Tettének indítéka az önzés, a hatalomvágy, valamely súlyos vagy annak vélt sérelem-

ből táplálkozó bosszú, vígjátékokban gyakran egy kedvezőtlen fordulat elhárításának szándéka. Vagyis e színműtípusok dramaturgiájában alapvető szerepet játszik az intrika, a drámai cselekményt mozgóató hőse intrikus, ám ez a figura igen széles mezőben képzelendő el: a mindenre elszánt machiavellistától s a bosszú tébolyult megszállottjától a románcos dráma jótékony „varázslóján” át a vígjátékok furfangos játékmesteréig s bájos cselészövőjéig. Az ilyen drámában a szereplők viszonyrendszere egy *középponti helyzetű hős* köré rendeződik, aki azonban – a Bécsy Tamás által leírt „középpontos drámá”-tól eltérően, sőt, annak szöges ellentétéként – aktív hős, aki döntő fölényben van a többi szereplővel szemben, ami többlettudásból, a kimenetel szempontjából fontos információk meghatározó részének kizárólagos birtoklásából fakad. Vagyis a hős domináns szerepet játszik a végkifejlet alakulásában, a játék tehát az ő elképzelésének megfelelő véget ér – habár terve néha túlgördül rajta, hol azért, mert van az összefüggéseknek egy olyan eleme, amellyel nem számolt, hol pedig kiderül, hogy maga is játékszere volt egy nála nagyobb erőnek. A középponti szereplő a típus tragikus változatában – mint III. Richard vagy Jago – ellenfele vagy ellenfelei elpusztítására tör, az a szituáció pedig, amelyet álnok cselével létrehoz, baljós kényszerpályára állítja áldozatait; csapda, amelybe beleesnek ellenfelei – míg a középfajú változatban inkább csak próbatételre kerül sor, komoly, de nem végzetes erőpróbára, a vígjátékok cselészövői pedig az érdem jutalmazása mellett beérik a megleckézített szereplők leleplezésével. Általános jellemző, hogy az intrikus célja elérése érdekében megteveszti, legtöbbször manipulálja a többieket. (Kissé olyan, mint a bábjátékos, aki a paraván mögött áll, gyakran nem is látható, mégis ő mozgatja a figurákat.) Gyakori eszköze a szerepjátás, az *álarc* viselése, a színlelés, amit azzal is hatékonyabbá tesz, hogy jó néhányszor elfedi valódi kilétét, ezért néha álöltözetbe bújlik, ami a vígjátékok jól kiaknázható komikumforrása.

Az így leírt drámatípus elhelyezése a színműpoétika műfaji rendszerében nem e tanulmánynak a feladata. Legfeljebb annyit jegyzünk meg, hogy a cseldráma alkalmasint negyedik formaként csatlakoztatható Bécsy Tamás három dráma modelljéhez, illetve ontológiai szempontból elhatárolt műfajaihoz.²⁵ Ki kell térnünk viszont a típus történeti-poétikai aspektusára. Toldy Ferenc ugyanis egy, témánk szempontjából alapvetően fontos dolgozatában, amely *Kisfaludy Károly új vígjátéka A' Leányörző német játékszínen* címmel jelent meg a Tudományos Gyűjteményben,²⁶ éles szemmel felismerte, hogy a bírált dráma a jellemrajz igényével kezeli a cselszövényt (tipológiailag nem is cseldráma abban az értelemben, ahogy mi használjuk a fogalmat), s viszonyításul beszél azokról a színművekről, amelyekben gyakori a színlelés „átváltozásokkal, álruhákkal, áljátékokkal, hasanlóságokkal [sic!] costümben, nyelvben, mozgásban”, sőt a válfaj gyakori fogyatkozására is felhívja a figyelmet: a dramaturgiai gépezet mozgatása mellett a szerzők gyakran elhanyagolják

a karakterek árnyalását. Az elemző tehát a komikum alsóbb változatához köti e műveket, lényegében *Posse* (‘bohózat’) értelemben utal a fogalomra (és mások is így gondolkodtak erről, Kisfaludy Károly is, aki Gaál Györgynek ekként ad jelzést *A pártütők*ről [szerintünk ez sem cseldráma], valamint a *Gyilkos*ról: „Hier folgen die *Pártütők* und noch eine *Posse*”²⁷). De az elemző rámutat e színművek egy olyan jellemzőjére is, amely különösen hasznosíthatónak látszik számunkra. Toldy ugyanis nyomatékkal szól a színlelés nyelvi következményeiről, az ironikus hangvétellel összefüggő „locális, sokszor universális tréfás fürdőcskék”-ről²⁸ a dialógusban, amelyet oly domináns hangulatteremtő s drámai beszédmódot meghatározó tényezőknek tart. A cseldráma és az *ironikus beszédmód* találkozása csakugyan lényeges tényezője e formának, minthogy a színlelésből, a manipulátor fölényéből s a szereplők megtévesztettségéből, alárendelt helyzetéből adódóan a dialógusbeli közlemények valódi jelentése gyakran eltér a szereplők által vélt üzenettől. Ennek következtében a cseldráma a Northrop Frye által elemzett tél-mítosz vonzásába kerül.²⁹

Toldy idézett dolgozatában a vígjáték két fajtáját különböztette meg: a „characteres vígjáték”-ot és az „intrigos vagy situatiós vígjáték”-ot. Előbbiben a jellem, utóbbiban a helyzet a domináns tényező, itt az alkotó racionális gondolkodásának gyümölcse a forma, amaz viszont „serényebb munkálkodású” alkotót kíván. Kisfaludy fő érdemét abban látja, s ezt a gondolatot megismétli későbbi irodalomtörténeti szintézisében, hogy „a’ két speciést mindenütt összetestvéresíti”.³⁰

Toldy megállapítására, mely szerint Kisfaludynál, ha nem is kizárólagos, de a formát részben meghatározó szerepet játszik a szituációs vígjáték, később visszarímel a szakirodalom egyik jellegzetes gondolati vonulata. Bánóczi József kiemeli monográfiájában, hogy a szerző vígjátékainak egyik legfőbb komikumforrását az intrikával kapcsolatos álöltözetek s félreértések képezik.³¹ Szinnyei Ferenc pedig számszerűleg is adatolja, hogy Kisfaludy tizennégy befejezett vígjátéka közül tízben intrika mozgatja a dramaturgiai gépezetet, hétben pedig a cselszövény elemeként álöltözet is szerepel.³² A számok, jóllehet gondos vizsgálat eredményét summázzák, a jelenség differenciálatlan megítélésére csábítanak, holott Kisfaludy az intrika több változatát alkalmazta. Legtöbbször típusteremtő elv (*A kérők*, *A gyilkos*, *Csalódások*, *Mátyás deák*, *Húség próbája*, *A betegek*, *A vígjáték*, *Kénytelen jószívűség*, *Nem mehet ki a szobából*, *Három egyszerre*), míg máshol csak mellékes motívum (*A leányőrző*, *Áltudósok*). Ugyanakkor a poétikai szempontból releváns cselszövény is több változatban realizálódik. Például *A betegek* Forgay doktora úgyesen eléri célját, egy jól megszervezett találkozás hatására meggyógyulnak a hipochonderek, a *Kénytelen jószívűség*ben Emmi szövetségesével, Idával arat közös győzelmet, *A kérők* Lidijének diadala nem várt jutalommal, egy derék férjelölt jelentkezésével teljeseedik ki. A *vígjáték* hősének csele viszont rosszul sül el (bár célját így is eléri), míg a *Csalódások* plánumszerzője totális kudarcot

vall (igaz, a szétfoslott illúziókból mégiscsak boldogság fakad a történet végére). Az álöltözet motívumát is leleményes sokféleséggel alkalmazza szerzőnk: a *Három egyszerre* című egyfelvonásosban a csel szerves részét alkotja, *Az áltudósok*ban furfangos ötlet egy konfliktusos cselekményben, a *Szeget szeggelben* a szemben álló felek mindegyike által bőségesen kiaknázott bohózáti eszköz, míg a történelmi vígjátékokban (*Mátyás deák*, *Hűség próbája*) a „szekularizált theophania” szükségszerű attribútuma.

Ezen a szálon haladva több elemző is belegabalyodott az úgynevezett Kotzebue-kérdésbe,³³ mely ha adalékokban esetleg még bővíthető is, ám elvileg alkalmasint lezártnak tekinthető. Solt Andor ugyanis már 1930-ban hitelt érdemlően érvelt amellett, hogy Kisfaludy Károly mint színpadi szerző alkalmazkodott a publikum ízléséhez, ez pedig jelentős mértékben Kotzebue műveinek helyzeteiben, motívumaiban, dramaturgiájában tükröződött számára. Vagyis *A kérők* szerzője nem egyes darabokat utánzott, hanem bevált motívumokat, hatáselemeket vett át, kötetlenül, saját elgondolása által vezérelve tallózott a kínálkozó lehetőségek közt.

A legbővebb forrást kétségkívül a német komédiák kínálták számára. De nemcsak a századvégi s kortárs szerzők, hanem, közvetve, olykor többszörös áttétellel, Gottsched ötkötetes gyűjteményének, a *Deutsche Schaubühne*nek (1740–45) az anyaga, illetve az 1730 és 1760 között keletkezett német vígjátékok is, amelyeket „szász típuskomédia” néven ismer a kutatás. E műfaj-történeti anyag szatirikus és érzékeny típusra tagolódik, s mindkét ágával egy olyan összeurópai vígjátéktípus német formáját képezi, amelynek gyökerei a XVII. századba nyúlnak vissza, míg egyes motívumai másfelől megelőző szívóssággal bukkannak fel még a XIX. század elejének színpadán is. E drámai korpuszon, főként a szatirikus típuson belül, két változat különíthető el: a karaktervígjátékok és az intrikus vígjátékok (e felosztással már Toldynál találkoztunk, más összefüggésben), bár van, aki az intrikus vígjátékot csak az előbbi különleges esetének tekinti. Általános megfigyelés, hogy a cselszövény egyre nagyobb szerepet játszik a szász komédiában, és a század második felének, illetve a századfordulónak német anyaga is erről tanúskodik.³⁴ E dramaturgiai eszköz előtérbe kerülésével kapcsolatosan hihetőleg tanulságos lehet Jean Paul *Vorschule der Aesthetik* című munkája, amelyben a komikum mint szemlélt esztelenség kap értelmezést, s ez feltehetőleg egy magasabb nézőpontot, ahonnan szemlélődve a leleplezés lehetőségessé válik. Ha Sancho Pansa az éjszakát úgy tölti, hogy egy fűcsomóba kapaszkodik, mivel azt hiszi, egy szakadék szélén függ, ez akkor válik komikussá, ha tudjuk: valójában egy árokszálen fekszik. A cselvígjáték komikai minőségét is meghatározza az intrikusban, s persze, vele együtt az olvasóban-nézőben meglévő többlettudás.³⁵ A német források jelentőségét igazolja számunkra az a tény is, hogy az első jelentős magyar vígjátékszöveg, amelyben az általunk bemutatott „négyelemes morfológia” megfigyelhető,

A *kérők* mintájának tekintett mű, Bartsai László *A jártos-költés vőlegénye* (az Erdélyi Játékos Gyűjteményben jelent meg 1793-ban), Weickard Marianna Zsófia *Der gereiste Bräutigam* című komédiájának magyarítása.³⁶

Mint tudjuk, Bánóczi József határozottan tagadta, hogy Kisfaludy a vígjátékok terén romantikus szerző volna.³⁷ A cselvígjátéknak a korábbi századokba visszatekintő tradíciója, első pillantásra, igazolni látszik megállapítását. Úgy tűnik, Kisfaludy a polgáris kultúrával kapcsolatos „új bort” régi tömlőbe töltötte. Már Szontágh Gusztáv azt tartotta, hogy *A pártütők* szerzőjének pályáján a húszas évek stilizáltabb miliójú, irodalmi inspirációjú vígjátékai visszalépést jelentettek a tízes évek realisztikusabb környezetrajzú, és a nemzeti érzületet erőteljesebben sugárzó komédiái után. Toldy Ferenc azonban, Szontághgal vitázva, joggal hangsúlyozta, hogy a nemzeti jelleg csak egyik jegye a karakternek, s ennek kiképzése a húszas években a korábbinál plasztikusabb festésben valósult meg.³⁸ Ha a *Csalódások* tónusokban gazdag jellemrajzára s emocionális telítettségére gondolunk, vagy a Mátyás-egyfelvonásosoknak a felidézett dicső múltat a jelen számára létrehívó historikumára és lendületes retorikájára, s arra, hogy a témájukat a jelenkorból merítő s szemléletükben is az akkori ma kihívásaira koncentrááló művek (gondoljunk arra a nevezetes bajuszra, melyet a *Három egyszerre* Adélja pingált egyik ősenek arcképére) Széchenyi eszméinek befogadására készítették fel a befogadókat, akkor világossá válik számunkra Toldy igaza. S azt is megértjük, hogy a kora reformkori vígjátékok funkcióváltása miért egy olyan élmény jegyében bontakozott ki, amely a tette kész, bizakodó Demokritoknak adott elsőbbséget, őket jutalmazván meg a hősnő kezével, szemben a tépelődő Heraklitokkal. A képzelt betegségekükből kigyógyuló jó barátok jelenete (*A betegektől*) ezért a konkrét jelentésen túl a korszak ocsúdó éveinek hangulatából is kifejezett valami lényegeset:

GUNDA: Vége minden bűnnek. Jobbúlva látlak.

KISTELKY (*félre*): Ugyan megjártuk a betegséggel. (*Titkon Rudházyhoz.*) Már most ha török, ha szakad, egészségesekek legyünk.

FORGAY: Gyógyulástokkal mesterségem ugyan nem nagyon kérkedhetik, de ha még egyszer panaszkodtok, megkínozlak benneteket.

RUDHÁZY (*félre vonván Forgayt*): Megfelejtkeztem, nem fog-e ez ártani?

FORGAY: Egyél, igyál, a mi csak tetszik. Ne félj, hogy egy csepp vér vagy rekedtség halálos.

RUDHÁZY (*Kistelkyt Gundának bemutatja*): Kistelky úr, jó barátom. Rég kívántad ismerni, most előtted áll.

KISTELKY: Tessék róla kegyesen itélni, ő csak gyógyulófélben teszi hódolását.

GUNDA: E találkozás annál kedvesebb, mennél szebb jövőendő nyílik általa; reménylem, hogy a komor képzelgést vidámabb élet váltja fel ezentul.³⁹

Gunda bizakodása így valójában egy korszak reményeit fejezte ki. Ami pedig a cselvígjáték réginek látszó, ám valójában nem kizárólag valamely korábbi század ízléséhez szabott tömlőjét illeti, hadd utaljunk arra, hogy *A fátyol titkai*, az *Éljen az egyenlőség!* vagy a *Tisztújítás* azt igazolja, hogy ez a drámaforma elég életerős és tartós anyagból készült ahhoz, hogy magába fogadja a komikum új borát.

1 Kisfaludy Károly válogatott művei, sajtó alá rend. KERÉNYI Ferenc, Bp., 1983, (a továbbiakban KKVM) 845.

2 HORVÁTH János, *Kisfaludy Károly és íróbarátai*, Bp., 1955, 72.

3 BÍRÓ Ferenc, *A fiatal Bessenyei és íróbarátai*, Bp., 1976, 218–258, 299–339; *Uő*, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1994, 82–91.

4 NAGY Imre, *A hiányzó nyelv. Dramaturgia és beszédmód Bessenyei György A' Filozófus című vígjátékában*. Előadás „A magyar színház születése” című konferencián (Eger, 1997. aug. 27–30.); megjelenés előtt.

5 Jürgen HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am M., 1985; *Uő*, *A modernség: befejezetlen program = Uő*, *Válogatott tanulmányok*, Bp., 1994, 259–282.

6 MÁRKUS György, *Kultúra és modernitás*, Bp., 1992.

7 HORVÁTH János, *i. m.*, 68–73, i. h., 72.

8 KISFALUDY Károly, *Áltudósok*. Vígjáték egy felvonásban = *Kisfaludi Kisfaludy Károly minden munkái*, hetedik, bővített kiadás, sajtó alá rend. BÁNÓCZI József, Bp., 1893. (a továbbiakban KKMM) IV, 105–146, i. h., 140.

9 Tzvetan TODOROV, *Poétique*, Paris, 1973, 105–109.

10 Paul RICOEUR, *A hármas mimézis = A hermeneutika elmélete*, I–II, szerk. FABINY Tibor, Szeged, 1987, I, 313–381.

11 Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, 1979, 66–72.

12 Mihail BAHYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., 1982, 5–76.

13 NAGY Imre, *Nemzet és egyéniség. Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái*, Bp., 1993.

14 KISFALUDY Károly, *A pártütők*. Eredeti vígjáték három felvonásban = *Kisfaludy Károly*

válogatott munkái, bev. BÁNÓCZI József, I–II, Bp., é. n., I, 211–256, i. h., 214.

15 KISFALUDY Károly, *A vígjáték*. Vígjáték egy felvonásban = KKMM, III, 277–304, i. h., 285.

16 KKMM, IV, 135–136.

17 KISFALUDY Károly, *Kénytelen jószívűség*. Vígjáték egy felvonásban = KKMM, III, 365–400, i. h., 385.

18 Wilhelm Traugott KRUG, *Aesthetik oder Geschmackslehre*, 2. kiad., Königsberg, 1823.

19 KISFALUDY Sándor, *A' Dárday Ház*. Magyar nemesházi rajzolat = *Kisfaludi Kisfaludy Sándor minden munkái*, negyedik kiadás, sajtó alá rend. ANGYAL Dávid, I–VIII, Bp., 1892–1893 (a továbbiakban KSMM) V, 3–166, i. h., 3, 46.

20 KISFALUDY Sándor, *Az elmés Özvegy*. Vígjáték egy felvonásban = KSMM, VI, 3–56, i. h., 5.

21 WALDAPFEL József, *A kérők mintája*, ItK, 1929, 48–56; *Uő*, *A jártos költés vőlegény*, ItK, 1932, 196–198.

22 *A jártos-költés vőlegény*. Vígjáték egy felvonásban, németből ford. BARTSAI László = *Régi magyar vígjátékok*, sajtó alá rend. DÖMÖTÖR Tekla, Bp., 1954, 349–375, i. h., 375.

23 NAGY Imre, *Arachné szötte*. Katona József *A rózsza című vígjátékáról*, Színháztudományi Szemle, 1992, 29, 48–55.

24 Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *A művészet filozófiája (A kéziratok hagyatékából)*, Bp., 1991, 400–406.

25 BÉCSY Tamás, *A dráma modellek és a mai dráma*, Bp., 1974; *Uő*, *A dráma lételméletéről (Művészettörténelmi megközelítés)*, Bp., 1984, 142–149.

26 EMIL [Toldy Ferenc], *Kisfaludy Károly' új vígjátéka „A' Leányörzö” német játékszínen*, Tudományos Gyűjtemény, 1827, II, 124–126.

27 1820. szept. 7-i levelében. KKMM, VI, 323.

28 TOLDY Ferenc, *i. m.*, 125.

29 Northrop FRYE, *Analyse der Literaturkritik*, Stuttgart, 1964.

30 TOLDY Ferenc, *i. m.*, 125.

31 BÁNÓCZI József, *Kisfaludy Károly és munkái*, I-II, Bp., 1882–1883, I, 261–275, II, 183–262, különösen II, 242–258.

32 SZINNYEI Ferenc, *Kisfaludy Károly*, Bp., 1927, 25–32.

33 SOMOGYI Béla, *Kotzebue hatása Kisfaludy Károlyra*, Bp., 1902; GÖNCZY István, *Kotzebue és vígjátékíróink*, Szatmárnémeti, 1913, 9–15; SPENEDER Andor [Solt Andor], *Kisfaludy Károly*, Bp., 1930, 63–77.

34 *Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, szerk. Walter HINCK, Düsseldorf, 1977, 11–126; Horst STEINMETZ, *Die Komödie der Aufklärung*, 3. kiadás, Stuttgart, 1978.

35 JEAN PAUL, *Vorschule der Aesthetik*, Weimar, 1935.

36 WALDAPFEL József, *i. m.*

37 BÁNÓCZI József, *i. m.*, II, 197–205.

38 TOLDY Ferenc, *A nemzetiességről Kisfaludy Károly vígjátékaiban*, Élet és Literatura, 1829, IV. és Toldy Ferenc kritikái berke, Bp., 1874, 267–273.

39 KISFALUDY Károly, *A betegek*. Vígjáték egy felvonásban = KKMM, III, 249–275, i. h., 274.