

3. A renegát elűzése mint az agresszív kód kritikája

(a *Cultura* szövegének nyelvi diszperzitása és szcenikai komponensei)

A néphagyomány a kuruc tradícióval társul. Az 1730-as évek katonai beszállásainak időszakában keletkezett, de motívumaival Rimayra és Petrőczy Kata Szidóniára visszatekintő *Rákóczi-nóta*, amelynek legkorábbi feljegyzése 1751-ből való, a XVIII. század legnépszerűbb verse, s ahogyan a kanásztánc, a függetlenségi harcok emlékét idézi.¹ Pofók, aki, jóllehet eltérő tartalommal, a certamenszerű vizsgálódásokból ismert Larvatus funkcióját tölti be a vígjátéki bohóc szerepkörében, abban, amelyben a protestáns vígjátékokat lapozgatva Morióra szoktunk bukkanni, elárulja: „mikor azt hallom, mindjárt piszeg bennem a magyar vir”. A bohóc-maszk azonban ebben az esetben inkább csak álca: a jelenet különösen fontos instrukciója szerint: „egyszerre mondják”: „Excellenter, valde bene”. Alkalmassint erre az *excellenter*-re reflektált levelében az egykori előadás másik neves nézője, Festetics György: „sem a hallgatóságához, sem a helyhez, sem a mostani időhöz nem illett, sőt egyáltalában kimondhatatlan hiba volt. Sokkal helyesebb volna és arra is kell törekedni, hogy az ilyen ünnepélyeken uralkodó Felséges Urunkat vagy a Felséges Nádort dicséretekkel magasztaljuk” – írta Csépan Istvánhoz, az iskola gondnokához július 22-én.² A gróf levele nemcsak óvatosságról, de a jelenet pontos megértéséről is tanúskodik. Értelmezése műfajilag releváns: az exameni szituációból indult ki, felismerte a vizsgáljellegbe épített döntési stratégiát, csak mint aposztrofált néző, más megoldást javasolt, dramaturgiai szempontból irreleváns módon, nem véve figyelembe az ének kontextusát, a tánc jelbeszédét, amit pedig ismerhetett, hiszen ez nemesi, sőt arisztokrata körökben is dokumentálhatóan jelen volt.³

Az elemzett jelenetben felbukkannak a certamennel rokon vitaszínház folklor változatának, a vetélkedő játéknak az elemei.⁴ Így a behívóforma, ami megelőzi a „szépön borborázni” tudó „árva gyerekek”, a szöveggel

nem rendelkező, ám a gondosan kialakított szcenikai térben „tillegetésével” mégis fontos szerepet betöltő Istók fellépését, s ilyen maga a kanásztánc, minthogy ebben a színjátéktípusban a mimikusan megjátszott küzdelem leggyakoribb formája éppen a fegyvertánc.⁵ Ennek a színjátékos elemnek tehát nemcsak teátrális szerepe van, amivel kiegészíti a *Rákóczi-nóta* színi jelentését, és nem is csupán a darab műveltségképehez járul hozzá, hanem az előadás termékeny alászállását képezi egy választandó kultúra folklor által megőrzött gyökereihez, olyan színjátéktípusok motívumait öltve magára, amelyek egy másfajta, elutasítandó, a nóta és a tánc kiűző rítusa által eleve ellenségesen fogadott műveltségforma negatív értékelését készítik elő. Ez a jelenet ugyanis közvetlenül megelőzi Szászlaki fellépését, s ez a kontraszt csattanósan értelmezi a dramaturgiai folyamat lüktetésében is a szilaj hangulatú színpadi képet, igazolván, hogy Csokonai színműveiben a színi hatás és a dramaturgiai funkció a teatralitás szövetséges komponensei. A vetélkedő játék ebben a vonatkozásban érintkezik a mimosznak, az embermimézisnek nevezett formával, amely Székely György szerint a helyes és az eltérő, a csoport által elfogadott magatartás, érték, valamint a deviáns konfliktusát jeleníti meg, „a közösség által helyesnek tartott viselkedéstől való eltérés ábrázolásával, az eltérés korrigálásának szándékával telítődött”.⁶ A deviáns jelenségek sorában nemcsak a helytelen erkölcsi magatartás, testi fogyatkozás vagy valamely fonák tulajdonság említendő, de pellengérnek is nevezhető exponált hely illeti meg az idegent. A külföldieskedő komikus beállításának ez az egyik motívuma.

Szászlaki (eredeti magyar színműben az első külföldieskedő!) fellépése dramaturgiai szempontból jól előkészített színpadi esemény. Előbb csak beszélnek róla (Firkász, majd Conrad), tudjuk, hogy már megérkezett a drámai szférába, azután a szcenikai térben is megjelenik, éppen a színdarab közepén, a huszonnegy jelenetből

felépített színdarab tizenkettedik jelenetében, hogy a színpadi cselekmény három egymást követő szakaszán keresztül folyamatosan szemünk előtt legyen. Később már csak egyetlen jelenetben (III. 2.) szerepel, de alakjának árnyéka úgyszólván az egész játékra rávetül. Ez némileg enyhíti a megjelenítés azon fogyatkozását, hogy a Lehelfi által „uralt” jelenetek (I. 1.- I. 4.; II. 9.-III. 5.) és a Szászlaki körül csoportosított színi események (II. 1.-II. 8.) valójában két elkülönülő, a képek mellérendelésének elvén alapuló, s csak Tisztesék köre által összehangolt „féltekére” tagolják a művet – Lehelfinek és Szászlakinak nincs is közös jelenete.

A házigazda „szelepurdi”-nak, azaz, az egykori, a mainál negatívabb szójelentés szerint kelekótya, hirtelenkedő, vízeszű, hányaveti, magát fitogtató figurának nevezi vendégét (a szó rokon a szeleverdi, szélházi kifejezéssel, vagyis Csokonai „címkéje” Kisfaludy Károlyig rajta ragad a típuson)⁷, akinek szövege szinte zenei következetességgel végigvitt ellenpontját képezi a háziak beszédének, s ez az ismétlődő kontrapunkt játékos mechanizmust kölcsönöz a textusnak. Tisztes ironikus kérdésére („mit tsinál majd itten [...] közöttünk, együgyű magyarok között?”), Szászlaki így válaszol:

„SZÁSZLAKI Tudom én majd mit tsinálok
Tekintetes Uram. Én az udvaromban mindent,
mindent külső országivá teszek. Cselédim mind
idegen nemzetűek, annál fogva pallérozottak
lesznek. Anglus Lovat, Suaitzer marhát, Spanyol
Juhot, Khinai disznót, Török Ketskét, Olasz Pujkát,
Norvégiai Ludat, Alexandriai Katsát, Nigritiai
tyukot 's a' t. szerzek udvaromba, a' mint ezt
láttam Justitzvart Svevelhaj Lord King Sinyor Di
Caropellegrina és mossiö emigrant Deniente
érdemes és Tudós külföldi Zseniknél, kikkel
utazásomban, megbarátkozni szerentsém volt.”⁸

Ez a képzeletbeli porta szöges ellentéte annak a helyszínnek, amit a cselekmény során megismertünk, ahol a „németes gavallér” hóbortos fantáziája légvárként „felépíti”, mint ahogy a „nagy nevelésű” külföldi dámákról adott leírása is Petronella negatív formáját szolgáltatja: „Egész foglalatosságok vizit adás-vizit elfogadás, kártya, csemege, kávézás, atalantis és más Románok, a' zsebbeli Bolonyai kutya 's több e' félék. Ők a' paraszt tseléddel edgyütt a' világért se fekünnének le estve és még sokkal inkább fel nem kelnének

reggel a' goromba földmivelövel és mester emberrel.”⁹ Szászlaki szövege a szólamok nyelvi transzpozíciójának leleményes megvalósulása a „punctus contra punctum” elv alapján, oly leleményesen simul a színmű összhangzatába, annyira benne termettnek tetszik, hogy ez a kontrasztos mimikri szinte elfeledtetni velünk a figura adoptált jellegét.

Előzményei között egyaránt megtalálható Bartsai László (Marianne Sophie Weickard *Der gereiste Bräutigam*-ja alapján képzett) Báró Mélyvölgye a Jártos-költés vőlegény-ből és Versegly Ferenc (Kotzebue *Das Kind der Liebe*-jéből formált) Graf Muldája *A szerelem gyermeké*-ből¹⁰, de, jóllehet irodalmi szövegek leginkább más irodalmi szövegeket utánoznak, azért a költő által még Debrecenből ismert és Csurgón helyettesített Császári Lósi Pál modellszerepének inspirációja is hozzájárulhatott a figura életszerűségéhez, legalábbis ezt igazolja Szászlaki szövegének és Császári Lósi egy Csurgón fennmaradt, a levélíró tudományos sikereire hivatkozó levelének néhány rokon jegye.¹¹ Az iskoladráma is ismerte a figurát: szerepeltetésére példa Pállya István *Pazarlay és Szűkmarkosi*-ja. Az alak őstípusának Holberg *Jean de France*-a tekinthető. E mű Dethardingtól származó német átültetése (*Jean de France oder Der deutsche Francose, a Deutsche Schaubühne* II. kötetében) Gottsched hatkötetes kiadványának egyik legnagyobb hatású szövege.¹² Holberg teremtette meg a szerepkör négy konstansnak nevezhető elemének sajátos egységét: (1) A hős külföldről érkezik kiszemelt menyasszonyának udvarlására, ellenállhatatlan hódítónak képzelvén magát. (2) Megjelenését rikító külsőségek jellemzik, divatbábként öltözködik. (3) Beszéde idegenszerű (Holbergnél franciás), nyelvileg elkülönül a többi szereplőtől. (4) Kudarcot vall, megszegyenülten hagyja el a színpadot, az általa bitorolt helyet rokonszenves ellenfele foglalja el, aki elnyeri a vágyak tárgyát képező leány (esetleg özvegy) kezét. Ezzel az *eirón* diadalmaskodik az *aladzón* fölött. A külföldieskedő valóban olyan, mint egy „gőz meteoron”, ahogy Petronella látja, aki átvonul a dráma egén, hogy végül „fattyú nap”-ként eltűnjön a szemhatáron. Adelgunde Gottsched már a *Deutsche Schaubühne* V. kötetében továbbformálta a holbergi témát (*Die Hausfranzösinn oder die Mamsell*), felerősítve a morális és nemzeties tendenciát.¹³ A figura hazai megjelenésével kapcsolatosan Zolnai Béla joggal állapította meg: „Nem az élet, hanem idegen

irodalmi minta volt tehát nálunk megteremtője e típusnak, mely aztán idővel mind több reális és magyar vonással gazdagodott.¹⁴ A vígjáték műfaja ezúttal is messzemenően s kiterjesztőleg igazolja Frye megállapítását: „Költeményt csak más költeményekből, regényt csak más regényekből lehet létrehozni.”¹⁵ Ám a figura magyarországi népszerűségéhez, az irodalmi inspiráción túlmenően, alkalmasint az a körülmény is hozzájárult, hogy a kívánatos önképhez való eljutás gyakran a más (a csoport szempontjából deviáns) megpillantásán keresztül lehetséges, s a renegát eltávolítása, kitzasztása a száműztek számára identitást erősítő tényező. Ennek az aspektusnak a kilencvenes évek irodalmában megnőtt a jelentősége.

A *Cultura* szövegének teatralitása a Pofók-Kanakúz szólalás mellett főként Szászlaki jeleneteiben erőteljes, aminek jól érzékelhető megnyilvánulása e megszólalások látens instrukciókkal való telítettsége. Alkalmasint ezzel függ össze az a látszólag mellékes, ám szempontunkból jelzésértékű körülmény, hogy a figura talán Jókay Józseftől származó s a Gózon-féle kéziratot más négy színezett rajz mellett illusztráló ábrázolása különösen szemléletes: a „tsatos tzipő”-től és a „saxoniai Strimfli”-től a „Hamburgi Kalap”-ig minden kellék felismerhető rajta, még „a’ híres Hessen Casseli paraplí” is. Ruházata olyan kódot hordoz, amely, túlzó fokozati variánsaival, kóros újdonságmániát tükröz, s amelynek jelöltje a földrajz szférájában a *külföldi*, a természet szférájában pedig, jórészt éppen a külföldies elemek túlzásai és össze nem illései következtében: a *majom*, amely mindig is utánzó állatnak számított.¹⁶

A figura fellépésével válik igazán megtapasztalhatóvá, hogy Csokonainál radikálisan kiéleződik az, amit a vizsgaelőadások nyelvi megosztottságaként észleltünk. Erre az elkülönülésre, amely Szászlaki megérkezésével bábeli méreteket ölt, erőteljes effektussal figyelmeztet az alak szcenikai jelenséggé válását közvetlenül megelőző egyik jelenet, Conrad és Firkász találkozása:

„CONRAD Carsamadiner.
FIRKÁSZ Salveat Conrad Salveat. – Hát hol jár Conrad hol hol?
CONRAD Eben asz örek ur az Knediger her.
FIRKÁSZ Ugy a’ Dominus Spectabilisnál?

CONRAD Ja Frajllic od od.
FIRKÁSZ Et cui bono?
CONRAD Asz pizson nem tudom tessék szúr.
FIRKÁSZ Miért volt ottan miért?
CONRAD Ha mied? – A Ludvig Zaszlaki az én Batron diszdeli a’ Knediger her mindjárt el lesz jönni kitsin vizitre.
FIRKÁSZ Ugyan ugy é?
CONRAD Ja Frajllic – Asszolgaja.
FIRKÁSZ Servus.”¹⁷

A latin és német megszólalások divergenciája, amit a közvetítő elemként szolgáló magyar szavak alig enyhítenek, attól igazán komikus, hogy ez a nyelvi széthajlás a szerző által feltételezett befogadói nyelvi kompetencia lingvisztikai horizontján belül fölényes rálátással szemlélhető, kommunikációs zökkenővel együtt válik a zavartalan megértés tárgyává. Az a sajátos vagymi is, amit Pofók tudat Fenekessel: „Ezzel a Conrad sogorral beszélgetnék vagymi; de az Isten álgyon meg bennünket ollatén állapotba, nem igen tudunk elmenni egymás nyelvén.”¹⁸ A jelenség érdekessége, hogy ez nem kizárólag magyar-német elkülönülés, mint a pipázás vagy a tubákolás eltérő szokásmódjai, amelyeknek bemutatása egy bevált kotzebue-i toposz átvételeként került a darabba, minthogy a nyelvi szempontból szintén tagolt magyar szférán belül is több beszédmód létezik. Minden jel arra mutat, hogy Csokonában termékeny kíváncsiság élt e jelenség iránt, amit a Gózon-féle másolatnak és a Riedl-féle kéziratnak a somogyi állításhoz („Hán”) és tagadáshoz („Á! Á!”) kapcsolt megjegyzései is igazolnak.¹⁹ Firkász beszéde nemcsak Conradtól különül el, hanem Pofók dél-somogyi, az egykori nézők közvetlen környezetét idéző szófűzésétől is, valamint Ábrahámnak a jiddist í-ző debreceni szólással keverő beszédétől. A zsidó figurája emellett módot kínál a zenei tónusok gyarapítására: a háttérben zsidó lakodalom előkészületei folynak, ahová a toponári zenészeket várják, a hangulat előkészítéseként az egyik jelenetben Ábrahám „danol dáj dájjal”. Szászlaki megjelenése tehát egy addig is meglévő polifóniát mint contrapunctus diminutust élez ki gondosan szabályozott disszonanciával.²⁰ A „grób magyarság”-hoz hasonlóan őt is cenzurális gesztus sújtja: nem azért, mert újabb nyelvet hoz a meglévőkhöz, még csak nem is azért, mert magyar létére minden áron németül óhajt beszélni, méghozzá

magyarokkal – a megjelenítés türelmes szelleme ezt komikusnak tartja ugyan, ám toleranciája, úgy tűnik, még erre a jelenségre is kiterjed –, hanem mert Szászlaki nyelvi kódja – a „grób magyarság”-éhoz hasonlóan – felettébb agresszív természetű. A nevéhez kapcsolódó beszédképződmény a többnyelvűség Tisztes házban honos közegében kommunikáció-képtelen, mert csak olyan egynyelvű együttműködést képes elképzelni, amely az ő verbális világának feltétlen elfogadásán alapul. Beszédét német főnevek és jelzős szerkezetek uralják, amelyeknek tárgyi utalásai, referenciális vonatkozásai az általa használt aktív igékkel társulva (a fikción belül) nem hozhatók összhangba a hazai életmód elemeivel. Igaza van Lehelfinek: Szászlaki viselkedése a „nemzeti caractert” támadja. Az ezzel és a nyelvilag megidézett hazai életformával kapcsolatos kifejezések nála egytől egyig erősen pejoratív jellegűek. Nem a lexikája okoz leginkább gondot, hanem beszéde szemantikájának perspektívája. Vagyis végső soron nem az a baj, hogy beszéde idegenszerű, hiszen Ábrahámé is az, mégis megkapja a szerzői hang képviselőnek lehetőségét a darab zárlatában, még csak nem is képzelt fölénye az igazán problematikus, jóllehet ez által az *aladzón* komikusan hamis tudata lepleződik le, ami azonban némileg Firkászra is kiterjed, ettől tehát még megmosolyoghatnánk őt a házon belül is, hanem azért veszedelmes, mert világát a drámabeli élet elpusztítása árán, mintegy annak hült helyén óhajtaná kialakítani. Képzletben felépített otthona Tisztes úr lebontott kastélyának telekkönyvi státusára pályázik, s az ehhez rendelt nyelvek elnémítására törekszik, mint ahogy a német nótát is a „regulátlan” magyar zene helyett akarná hallgatni. Ugyanígy, a szerző igencsak beszédes túlzásaként, a „Bonviván Professor”-tól tanult „Dietetica” jegyében számúzná a honi asztalokról „a’ Somogyi Sódért, Thúri sajtot, azt az elszenvedhetetlen kövér magyar kolbászt”, és xenomániájában számúzná a magyar folyókból, az emigráns víza kivételével, a honi halakat is, nem kímélve a kecsegét sem, helyükre „Scotiai heringet” és „Venetiai Szardellát” telepítve, eledelül pedig „igen fain vestfaliali Sonká”-t, „Helvetiai sajt”-ot és „Veronai Salami”-t rendelve, ami már nemcsak Tisztesék házát, de gazdaságát is fenyegetné.²¹ A szavak cseréje mögött az áruk importjának áradása és a dolgok itthoni készletének teljes átalakítása fenyeget. A megjelenítés szelleme elfogadja, mert természetesnek tartja a nyelvek sokféleségét egy választással létrehozott kultúra szélesebb körében,

s egyben a háziúr és leendő veje által képviselt domináns pozíció birtokában vezérelt, toleráns többnyelvű együttműködés mágneses terében, csupán az agresszív jelenségekre vonatkozik a tiltó „apage”. A Szászlaki-jelenség elfogadhatatlanságát a megjelenítő azzal nyomatékosítja, hogy a „németes gavallér” nyelvi kódját gasztronómiai és ruházati jelegyütteseknek a kódra való rátelepítésével leplezi le a teatralitás szférájában. Szászlaki öltözékének majomszerűségére előre figyelmezteti a befogadót Firkász, a divatnyelv helytelen olvasatának ironikus elhárításával: „a’ magyar mente alig repraesentál egyebet egy kis Verbóztinél, és Husztinál, hanem a’ fraq involvalja a’ Historiai Tudományt mind, a’ Francia Caput az Természetnek egész buvári esmeretét, az Anglus Iberokk, ha szár közepig ér, minden kigondolható Philosophiát, a’ leg mélyebb mathesist; ha földig ér a’ leg homályosabb régiségek esmeretét; és kivált ha nem a’ szélire vannak rakva a’ gombok Newton vagy Nyuton, Helvetius, sőt maga Cant látszik az ember előtt állani.”²² A szándékosan téves dekódolás abszurd jellegének felismeréséhez részint az „edgyügyüek”-re történő utalás, részint pedig a „Kaputrokkos lhász” megidézésének képtelensége figyelmeztet. A hagyományok védelmének megerősödését jelzi, hogy Tempefői européer kaputrokja ezúttal, a komikus helytelenítést jelezve, átkerült a kastélyon kívüli szférába.

A színdarab legsúlyosabb műfaji fogatkozása, hogy Szászlaki távozása, ami a külföldieskedő figurájához társuló dramaturgiai toposz, s a mű szellemiségéből is ez következik, teátrális komponensei rendre ebbe az irányba mutatnak a kanásztáncától a zenei effektusokig, s a lingvisztikai kódnak is ez a logikus megfejtése, ám a cselekménybonyolítás szintjén, ha egészen motiválatlannak nem tekinthető is, nincs igazán előkészítve. Váratlanul értesülünk „a’ Pappenheim urnak ausländisches és sokkal galantabb Kis asszonyá”-nak elnyeréséről, s a leleplező levél sem az efféle küldemények szokásos dramaturgiai útvonalán, hanem „tsudalatos uttal moddal” kerül Petronella kezébe. A motiváció hiányai, a bonyodalom szövetének szakadásai (bizonyára ezért írta Haraszti, a maga nézőpontjából joggal, ám a teátrális elemeket mellőzve, hogy „tulajdonképp csak egyes képek sorozata” a mű,²³ amely a hasonlóan gondolkodó Ferenczi szerint „igen kezdetleges szerkezettel” bír²⁴), amelyek Szilágyi Ferenc szerint egy feltételezett korábbi

drámaszöveg ide át nem emelt mozgató rugóit sejtetik,²⁵ néhány esetben valóban tanácsalanná teszik a szöveget tanulmányozó olvasót. Lehelfi vetélytársának fogadtatásával kapcsolatos agggodalmái nem tűnnek megalapozottnak, Szászlaki terveire vonatkozó „azért”-jának Petronellára (a helyes választásra predesztinált Puellára) nézve nincs *miért*-je, s érthetetlen, hogy a leány kedvese határozott fellépését sürgető „rögtön” szavára mi okból válaszol „hólnap”-pal, ha, ugyancsak indokolatlanul, úgy ítéli meg, hogy „reménysége” többé nem akarja őt „esmérni”. A költőnek A búkkal küszködő korai versét és a *Lilla*-kötet LII. darabjaként publikált 1798-as *Siralom* utolsó három strófáját a replikák közé iktató színműszerző gesztusát valószínűleg úgy értékelhetjük helyesen, hogy egy lírai szerepnek a Lehelfi-figurára való rávetítésével kívánta áthidalni a bizonyára általa is észlelt dramaturgiai folytonossághiányt. A Pater hajlandóságának átmeneti megváltozásáról hallott hírt pedig a korábbi dramaturgiai komponensekkel összehangolatlan effektusként könyvelhetjük el. Bécsy Tamás úgy vélekedett, hogy a mű nem épül szervesen egy drámai alaphelyzetre, ami a középpontos poétikai struktúra szempontjából kétségkívül elgondolkodtató megállapítás,²⁶ ám a Tisztes-ház normái világosak, a vizsgaszituáció keretei s az examen feltételei kezdettől fogva adottak.

A drámai szférában, abban az elképzelt kvázi-térben, amelyben a *Cultura* cselekménye lejátszódik, s ami a kastély belső régiójától a kerten s a gazdaságon át az Arany Kusztoráig terjed, a folyamatok összefüggően, bár olykor véletlenszerűen alakulnak. Csakhogy ezek megjelenített aspektusában, amely a jelenetek során felidéződik előttünk az instrukciókba illesztett jelzések és a replikákban elhelyezett utalások alapján megképzett scenikai tér elképzelt díszletei között, s amit ahhoz hasonló módon választunk el a folyamatok előbbi egészétől, ahogy Gérard Genette-nél az elbeszélés (récit) elkülönül a történettől (histoire),²⁷ az események scenikai előtérbe hozásának következtelenségei folytán, ami azt a látszatot kelti, mintha bizonyos jelenetek nem lennének megírva, a motiváció darabos, sőt hiányos. A *Cultura* hibája tehát abban ragadható meg, hogy a scenikai térbe vont cselekmény túl szűkre nyitott ollóval van kivágva a drámai térben lezajló folyamatok egészéből. Ez az egyik levonható tanulság. Egy másik is leszűrhetőnek látszik

azonban. Ha feltételezzük, hogy a scenikai teret a drámában az elbeszélői aktusok helyére léptetett megjelenítői gesztusok hozzák létre, s kivált az explicit és látens instrukciók által képződik a dráma folyamán, ha tehát a Todorov által aspektusnak nevezett elbeszélői kategória (az elbeszélő nézőpontjából érzékelt történet)²⁸ a színműben dramaturgiai kategóriaként értelmeződik (mint a megjelenítés nézőpontjából érzékelt történet, drámai cselekmény), akkor e dramaturgiai aspektus által megképzett megfigyelői helyre, amelyhez viszonyítva strukturálódik a tér a dramaturgiai lendület egyes szakaszaiban, a történet és a megjelenítés idejének egybeesésével szervezett jelenetekben, a befogadó kerül (a rejtőzködő természetű megjelenítő társaságában), hozzá képest határozódik meg tehát a kint és a bent dimenziója vagy a teátrális aktusoknak, így Kanakúz táncának a helye. Ez a megfigyelői hely fizikai értelemben a szöveg által rögzített, többek között ebben különbözik az elbeszélői nézőpont Uszpenszkij által leírt mozgásának eseteitől,²⁹ mint értékelő pozíció pedig vezérelt. Ezen a helyen az examenszínjátékok jellegzetes megfigyelője, a Puer áll, akinek a vizsgaszituáció igen következetesen táltal eseményei által irányítottan világosan tudnia kell, hogyan feleljen a dramaturgia nyelvén feltett kérdésre, miként döntsön az adott helyzetben, annál is inkább, mert a Puella is megfelelő példával járt előtte. Az ő magatartásának kialakítása szempontjából a *Cultura* szövege tudatos építkezéssel tanúskodik. Mint dráma korántsem makulátlan alkotás, de szerzője maximálisan kiaknázza azokat a lehetőségeket, amelyeket a vizsgaelőadás, mint bemutatási alkalom és színjátékos forma kínált számára.

Csokonainak e színműve az opcionális kultúramodell jegyében mutatja be a tradíciókból táplálkozó nemzeti műveltség morálisan megtisztított, toleráns, válaszhelyzetben, tudatos döntések által megvalósított típusát. A bemutatás dramaturgiai kerete és szerkezete gyümölcsözően összevethető a korabeli, examenszituációra épülő vizsgaelőadásoknak az alkalomhoz köthetőségen túl a szövegek alakításában, a dramaturgiai és scenikai komponensek megszervezésében tetten érhető típusával, s a mű teatralitásának elemei pedig emellett még rokoníthatók az examenszínjáték mögött felsejlő vetélkedő játék jellegzetességeivel.

Jegyzetek

- ¹ A kuruc küzdelmek költészete. S. a. r.: Varga Imre. Bp. 1977. 721-722.; Magyar költők 17. század – A kuruc kor költészete I-II. S. a. r.: Komlovszky Tibor. Bp. 1990. II. 415-417.
- ² Gróf Festetics György Csépan Istvánhoz. Szentmiklós, 1799. július 22. In: Csokonai emlékek. S. a. r.: Vargha Balázs. Bp. 1960. 622.
- ³ Réthei Prikkel Marián, i. m., 131-137.; Andrásfalvy Bertalan: Párbajszerű táncok az európai és a magyar hagyományban. In: Magyar néptáncgyománokok. Bp. 1980.
- ⁴ Dégh Linda: A magyar népi színjátékokról. Etnographia 1939. 1. 78-90.; Ujváry Zoltán: Dráma és dramatikus szokások. In: A magyar folklór. 454-457.
- ⁵ Dömötör Tekla: A népszokások költészete. 2. kiad. Bp. 1983. 202.
- ⁶ Székely György: Színjátéktípusok dramaturgiája. Bp. 1965. 115.
- ⁷ A magyar nyelv szótára. Készítették: Czuczor Gergely és Fogarasi János. V. Pest, 1870. 1139., 1146.
- ⁸ Színművek 2. 156.
- ⁹ Színművek 2. 157.
- ¹⁰ Színművek 2. 318.
- ¹¹ Színművek 2. 318-319.
- ¹² Horst Steinmetz: Die Komödie der Aufklärung. Dritte Aufl. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1978. 26-30.
- ¹³ Zolnai Béla: Szigligeti „Szökött katoná”-jának külföldi elemei. Adalék a drámatípusok történetéhez. Bp. 1914. 7-18.
- ¹⁴ Zolnai Béla, i. m., 13.
- ¹⁵ Northrop Frye: A kritika anatómiája. Négy esszé. Fordította: Szili József. Bp. 1998. 85.
- ¹⁶ Roland Barthes: A divat mint rendszer. Fordította: Mihancsik Zsófia. Bp. 1999. 179-182.
- ¹⁷ Színművek 2. 153.
- ¹⁸ Színművek 2. 162.
- ¹⁹ Színművek 2. 328.
- ²⁰ A szöveg zenei utalásainak sokasága, multimediális jellege alkalmasint lehetővé teszi zenei terminusok alkalmazását.
- ²¹ Színművek 2. 155-156.
- ²² Színművek 2. 152.
- ²³ Haraszti Gyula: Csokonai Vitéz Mihály. Bp. 1880. 212.
- ²⁴ Ferenczi Zoltán: Csokonai. Bp. 1907. 39.
- ²⁵ Szilágyi Ferenc: Csokonai „Patvarszki”-ja és színjátékainak dramaturgiája. In: Sz. F.: Csokonai művei nyomában. Bp. 1981. 500-556.
- ²⁶ Bécsy Tamás: A drámaelmélet és dramaturgia Csokonai műveiben. Bp. 1980. 74-84.
- ²⁷ Gérard Genette: Az elbeszélő diszkurzus. Fordította: Sepeghy Boldizsár. In: Az irodalom elméletei I. Szerk.: Thomka Beáta. Pécs, 1996. 61-98.
- ²⁸ Tzvetan Todorov: Les catégories du récit littéraire. Communications 1966. 8.
- ²⁹ Borisz Uszpenskij: A kompozíció poétikája (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája). Fordította: Molnár István. Bp. 1984. 96-109.

Jelen tanulmány-sorozatunkat ezzel a fejezettel lezártuk.