

„Nem súlyed az emberiség!”...

**Album amicorum
Szörényi László LX. születésnapjára**

Főszerkesztő: JANKOVICS József
Felelős szerkesztő: CSÁSZTVAY Tünde
Szerkesztők: CSÖRSZ Rumen István
SZABÓ G. Zoltán



Nyitólap: www.iti.mta.hu/szorenyi60.html

MTA Irodalomtudományi Intézet
Budapest, 2007

GEROLD LÁSZLÓ

A Csurgón írt „két víg játék” drámai dikciójáról

Szörényi Lászlónak barátsággal

Annak ellenére, hogy a különben gazdag és az örvendetesen egyre bővülő Csokonai-irodalom Vitéz négy drámai szövegét lényegében nem tartja a versekkel azonos értékű műveknek, amint ezt mind az összefoglaló jellegű irodalomtörténetek (Toldy Ferentől kezdve Szerb Antal, Vajthó Lászlón, Farkas Gyulán át a Nemeskürty István, Rónay László és a Gintli–Schein-duó jegyezte vállalkozásokig – hogy elsősorban az extrémebb példákat említsem), mind pedig az életművet vizsgáló, értelmező, magyarázó munkák legtöbbje (Horváth Jánostól Julow Viktoron át az opust új megközelítésben látó és rendszerbe helyező Debreczeni Attiláig) tanúsítja, Csokonai színpadi darabjairól fontos értelmező/elemző dolgozatok készültek. Gondoljunk csak Pukánszky Kádár Jolán kismonográfiájára vagy inkább a kritikai kiadás két kötetéhez írt alapos jegyzeteire, Bécsy Tamásnak a drámaelmélet és a dramaturgia felől történt vizsgálódásaira vagy Szauder Józsefnek a *Tempefőit* a magyar világ szatirikus körképeként értelmező, illetve Nagy Imrének a művet nyelvdramaturgiai szempontból történő elemzésére. S ha nem feledkezünk meg Sinkó Ervin Csokonai-könyve majd ötven oldalnyi két idevágó fejezetéről vagy Bíró Ferenc korszakmonográfiájában a színműíró Csokonairól készült, az eddigi kutatásokat összegezõ lapjairól sem, akkor aligha lehet vitás, hogy a négy Csokonai-dráma – bár az opus „kiegészítő területe”-ként említik – kellő szakmai figyelemben részesült. Sõt, akár az is felmerülhet, hogy történeti és elméleti vonatkozásban velük kapcsolatos minden releváns mozzanat immár felkerült irodalmunk Csokonai-portréjára.

Ettől függetlenül azonban nem merült ki a közelítések lehetősége. Ilyen lehetőségnek vélem a két csurgói komédia drámai dikcióját, még ha mind a *Cultura*, mind pedig a sokkal ismertebb, máig a legismertebb Csokonai „Víg Játék,” *Az özvegy Karnyóné ’s a két szeleburdiak* irodalma, mindenekelőtt Pukánszky-nak és Bécsy-nek köszönve, részletesen, igaz, nem önálló fejezetként, hanem a szereplők kapcsán, de tárgyalja a két mű drámai beszédmódját (is).

A *Cultura* esetében valóban nincs, nem lehet sok hozzátennivaló ahhoz, amit a mű két elemzője a darab dikciójáról a műfaji követelményekkel és a szereplők önjellemzésével összefüggésben megállapít. Nevezetesen, hogy a szereplők nyelve az írói szándéknak

megfelelően pontosan karakterizál. A szándék pedig a műveletlenség több, de kivétel nélkül aktuális változatának leleplező karikírozása, illetve a példaképpül bemutatott „Cultus ember” dicsérete. S bár kétségtelenül igaza van Bécsy Tamásnak, amikor a mű alaphibájaként azt rója fel, hogy „nem épül szituációra,” illetve ahogy Pukánszky írja, hogy nincs igazi drámai konfliktusa, mert a történet, mely arról szól, hogy Petronella, a Tisztes névre hallgató mintagazda birtokos nemes leánya és a finom lelkű, művelt, de határozatlan Lehelfi szeretik egymást, ám az apa a Szászlaki névre hallgató világfi ostromának engedve hajlandó ehhez adni leányát. Amikor azonban Szászlaki arról értesül, hogy elnyerheti egy külföldi lány kezét, odébb áll, valóban tét s illetén drámaiság nélküli. Ugyanakkor azonban vitathatatlan, hogy Csokonai ezt a sablontörténetet életszerűvé tudta tenni. Mégpedig éppen a szereplőket megkülönböztető beszédmód által.

Bár joggal felemlíthető, hogy Lehelfi replikái a korban még nagyjából ismeretlen udvarlási sablonokból és a szentimentális irodalom közhelymondataiból állnak össze, valamint hogy az irodalmi műveken kupálódott „culta” Petronella nyelve sem a kor élő nyelve, bár amikor a külföldi parti lehetőségétől megittasult Szászlakit csúfolja, közhelyek nélkül, az élőbeszéd fordulatait használja. Hasonlóan felróható, hogy Tisztes a koreszme szellemében fogalmaz, jóllehet élő modell, Nagyváthy János alapján készült, műveltsége és gazdaságban való jártassága szerint igazán még nem jellemző képviselője a kornak. Inkább afféle idealizált „tudós és okos Hazafi,” aki azonban bölcs mondataival nemcsak a külföldmajmoló Szászlaki fölé tud emelkedni, de ha úgy adódik, a cselédek nyelvét is érti és beszél. Eszmei igazságokat mond, és népnyelvi fordulatokat használ. Nálánál is inkább jellemzőnek tekinthető a darab többi szereplőjének drámai beszédmódja. Firkász secretarius uramé, kit Csokonai a jogászi latinnal figuráz ki, míg az „udvari gazda,” Pofók, a béres Kanakúz és Fenekes, Tisztes inasának társadalmi hovatartozását népnyelvi fordulatokkal pontosítja, illetve az idegeneket, Conradot, Szászlaki inasát német–magyar nyelvi torzításokkal, Ábrahámot, a zsidó szibvásárost néhány hang (pl. gy, p, k, d) hehezetes ejtésével egyéníti. Kivételt a magyarból lett „Németes Gavallér,” Szászlaki jelent, akit nem nyelvi, hanem gondolati eszközökkel jellemez Csokonai.

Valóban, a darabban alig van drámai helyzet, s még kevésbé létezik drámai konfliktus, ennek ellenére nem egészen alaptalan Pukánszky dicsérete, miszerint a *Cultura* „színdarabnak (...) sokkal jobb,” mint az irodalomtörténet által preferált *Tempefői*, mert a történet, minden hiányossága ellenére is, drámaként működik. És működhet, mert az egymástól kifejezetten különböző drámai dikciók helyettesítik az alig létező konfliktust, pótolják a vékonyka drámaiságot. Ezt úgy éri el Csokonai, hogy emberek helyett – ne felejtsük el, hogy minden szereplőnek beszélő neve van! – olyan időszerű fontos témákat ütköztet, hoz drámai helyzetbe, mint a műveletlenség és a nemzetietlenség. A *Cultura* nem a szereplők, hanem drámai dikciók konfliktusa, drámája.

Egészen más összefüggések viszonylatában kell vizsgálni a drámai beszédmódot a másik csurgói „Víg Játék”-ban, *Az özvegy Karnyónéban*. A dikció poétikai műszo, az „irodalmi műalkotás felépítésével kapcsolatos fogalom,” a „mű nyelvi-hangulati felépített-

ségét,” a műalkotás szóbeli szerveztségét jelöli, gyakran a stílus, a retorizáltság szinonimájaként is használják. Színházi használatban elsősorban, de nem kizárólag a szöveg színész általi előadásmódját jelenti: a hangsúlyt, a beszédtempót, a hangszínt, a hangerőt, a beszéd tagolását, a beszéd közben tartott szünetet értik rajta. Hangzástényező, ahogy az előadáselemzést segítő színházi kulcsfogalmak kisszótárában olvasható. A színészi játék alkotóeleme – írja Anne Ubersfeld –, hogy összefüggésben van a színész személyes adottságaival és a szereppel is, amit a színész életre kelt, alakít. Ilyetén a drámai dikció részének kell tekinteni a színhely- és szereplőleírásokat, valamint a szerzői utasításokat is, ezek a hangzástényezőkkal együtt olyan kódok, amelyek segítik az előadás megértését. Ennek az irodalmi és színházi, illetve mind irodalmi, mind színházi értelmezésnek *Az özvegy Karnyóné...* teljesebb mértékben megfelel, mint a másik csurgói darab, a *Cultura*. Ha kizárólag irodalmi vonatkozásban, drámaként vizsgálánánk/elemeznénk *Az özvegy Karnyónét*, akkor feltétlenül szólni kellene a dikciónak a műfajjal, a vígjátéki helyzetekkel és a szereplőkkel való összefüggéseiről, illetve a szereplők közötti viszonyt kifejező szerepéről. Hogy mindezt alkalom kínálkozik, azt *Az özvegy Karnyóné...* eddigi részletes elemzései igazolják. Szükségtelen itt az elemzést újra elvégezni vagy felidézni Pukánszky-né, Bécsy Tamás, Nagy Imre és mások elemzéseit/megállapításait. Hasonlóképpen nem szeretnék itt foglalkozni a szakirodalomban régóta előforduló felismeréssel, miszerint a Lilla-élmény okozta trauma és az egzisztenciális kudarcok meg a veszteségeken való felülemelkedés köztes életszakaszában keletkezett két csurgói komédia, de kivált *Az özvegy Karnyóné...* mélyén a clown „nevetek, hogy ne sírjak” érzése munkál. Hogy a darab témája nem is a vénasszony komikus férfivágya, hanem ez csak ürügy annak a hamis világnak a bemutatására, amely a bohózati keserűség okozója, azt az elemzések, olykor a szereplők dikciójára is kitérve rendre tartalmazzák. Jóllehet nem lenne érdektelen éppen részletes szövegelemzéssel kimutatni, hogyan függ össze az alakokat jellemző dikció és Csokonai ekkortájt kialakult világképe. Alkalmi részelemzéseket végezve úgy vélem, hogy szerves kapcsolatról van szó, amely egyúttal – ahogy többen észrevették – a groteszk magyar „történetében is talán az első nagy állomás” volt. Ehhez kell(ene) kimutatni, vannak-e s miféle összefüggések vannak a mű nyelvi anyaga és didaszkliai között.

Mielőtt bárki is figyelmeztetőleg szólna, sietek megjegyezni, tudom, hogy a mű autográf kézirat hiányában nyolc eltérő másolatban maradt meg, s nem is minden másolat készült ugyanazon előadás alapján. És amint a kritikai kiadás jegyzeteiből is tudjuk, a legjelentősebb különbség a másolatok között „a némajáték és a színi utasítások szövegében áll fenn”, amelyek egyszer részletesebbek, máskor pedig kevésbé, csupán jelzik, egy-egy jelenet hogyan játszódott le, pontosabban hogyan emlékeznek ezekre a szöveg másolói. (Miközben arról sem szabad megfeledkezni, hogy főleg a később keletkezett másolatok már nem a csurgói előadást rekonstruálják, hanem későbbi megjelenítések alapján készültek.)

A szakirodalomban Toldytól kezdve többen megjegyzik, hogy Csokonai művein felismerhető „a színházi technikával való ismeretlensége,” hogy kevés színházi élményben

volt/lehetett része, inspirációit a fordított választott színművekből nyerte. Ugyanakkor többször találkozunk azzal a véleménnyel is, hogy „kortársai emlékei szerint nagyon sok érzéke volt a teatralitás iránt, és szenvedélyesen szeretett szerepelni.” Ezt támasztja alá Szauder tanulmányának részlete a *Tempefőiben* alkalmazott játékokról. S ezt igazolják *Az özvegy Karnyóné...* szereplő- és némajáték-leírásai, illetve szerzői utasításai is. Egy minden részletre kiterjedő dikcióelemzés megmutathatná, melyik vélemény helytálló.

Függetlenül azonban attól, hogy nem rendelkezünk autográf kézirattal, illetve hogy a másolatok, mindenekelőtt a két alaptípus replikák melletti szövegrészei Csokonaitól származnak vagy a másoló emlékezete szerintiek-e, tagadhatatlan, hogy az előadás(ok) alapján készültek, s mint ilyenek, a szereplők leírás által történő jellemzését szolgálják (például a Tiptopp és Lipittlotty első felvonás, negyedik jelenésbeli módi-vitájában olvasható: „hátról volt a’ kaputrokja begombolva,” „fél tiszmája a’ hóna alatt ’s meztláb volt fél lábával,” „abrosz volt a’ nyakravalója” vagy a hat-hétféle professziót is űző Kuruzs esetében, amikor versprodukálásra kérik, hogy az opust „a’ csizma szárába”(n) keresi, fölöttébb árulkodó, akárcsak amikor Karnyóné így árulja el férfi utáni sóvárgását: „tsak annyitska legyen ni” – mondja, s ehhez „mutattya vastöje hegyét,” a jelenetbe ugyanis „kaptzát kötögetvén” lép be. A szöveg és a látvány egységét a fenti példáknál is jobban bizonyítja, Karnyóné pantomimónak nevezett öngyilkossági néma jelenete, amelynek leírása másolatonként igencsak eltérő terjedelmű, de ettől függetlenül tanúsít(hat)ja, hogy Csokonainak kivételes „észvétel talentoma” volt, amely a szereplők beszéde és öltözete által, illetve ezeknek a helyzetekhez való illesztésében egyaránt megmutatkozott.

Végezetül, mintegy főszövegbe emelt lábjegyzetként szólnék *Az özvegy Karnyóné...* 1996. decemberi újvidéki bemutatójáról, amely többek között a dikció tekintetében lehet tanulságos.

Az előadás elsősorban a következő változtatásokkal vonta magára a figyelmet: a boltos legény Lázár replikáiban sok a mai szerb szó, a két gavallér pedig punk- vagy rapszlenget használ. Az előbbit nemcsak Lázár származása indokolja, hanem az is, hogy a szövegbe emelt szerb szavak segítségével bizonyos napi aktualitást kap az előadás, például Lázár a sok fogoly helyett menekülteket mond. Érthető az is, hogy Kuruzs bemutatkozó monológját mai kuruzslók reklámszövegévé írják át. Tiptopp és Lipittlotty punkra vételének (ezt öltözékük is jelzi) azonban nem éreztem hasonló indokoltságát. Jópofa, amikor a vén asszony helyett nyanyát mondanak, az „idvezült” „elpatkolt”-ra változik, amikor Tiptopp rendre „Ajlavjubébi” felkiáltással fordul Karnyónéhoz, akit édes helyett „cuncimokusom”-nak szólít, de a történet viszonylatában ennek éppen úgy nincs igazán funkciója, ahogy kettejük kegyetlen ökölharca sem nyer semmit azzal, hogy mai fiatalok leszámolásaként zajlik. Valamire azonban figyelmeztet(het) a szövegbe történő beavatkozás: arra, hogy a dikciónak milyen fontos szerepe van a drámában/előadásban egyaránt, s hogy csak milyen megfontoltan kell/szabad rajta változtatni.