

Verso

Irodalomtörténeti folyóirat

Verso
Irodalomtörténeti folyóirat
2020/1

Szakmai védnökök
Bartók István
Jankovits László
Nagy Imre

A szerkesztőbizottság tagjai
Boszoki Petra
Laczkó András
Milbacher Róbert
Pálffy Eszter
Pap Balázs
Szatmári Áron

Tördelőszerkesztő
Pap Balázs

Borító
Simor Kamilla

Felelős kiadó
a PTE BTK Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
Klasszikus Irodalomtörténeti
és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének vezetője
(7624 Pécs, Ifjúság u. 6.)

szerk@versofolyoirat.hu

TARTALOM

TUDOMÁNYOS GYŰJTEMÉNY

S. LACZKÓ ANDRÁS	
Pénz, fukarság, alku és honszeretet	
Vörösmarty Mihály <i>Honszeretet</i> című versének értelmezési kontextusáról	9
PATONAI ANIKÓ ÁGNES	
A dandy és a házinő: a divat mint író(nő)i önkép megjelenése az 1850-es és 1860-as évek	
néhány szövegében	51
NAGY IMRE	
Dramaturgiai mintázatok a <i>Bánk bán</i> ban	75

KRITIKAI LAPOK

BÉLA BÁLINT	
Szerelmes énekek nagy elődök vonzásában	
(Balázs-Hajdu Péter, <i>Zsengék, töredékek, kétes hitelűek: A Madách–Rimay-kódexek Szerelmes</i>	
<i>énekek című füzetének versanyaga</i> , Bp., reciti, 2019.).....	101
OROSZLÁN ANIKÓ	
Az útirajztól a tudományos-fantasztikus regényig	
(Maczelka Csaba, <i>A kora újkori angol utópiák magyar története</i> , Erdélyi Múzeum Egyesület,	
Kolozsvár, 2019.).....	107

FILLÉRTÁR

BARTALIS ÁGOTA	
A murányi történet Szász Károly feldolgozásában.....	113
SZÁSZ KÁROLY	
Murány' hölgye. Költői beszély négy énekben	121

Nagy Imre

Dramaturgiai mintázatok a *Bánk bánban**

1.

„Melinda! És mindég Melinda!”

Az érzékenyjáték dramaturgiai mintázata és Bánk szerelmi monológja

„Az érzékenyjáték nem egy a kor színjátéktípusaiból, hanem a XVIII. századvég jellemző és hatásában átfogó típusa, amely a német színműirodalom fordításai és a német színészet közvetítő hatása révén került színpadjainkra.”² Népszerűsítője August Kotzebue volt. A színpadi érzelmesség színjátékai a polgári szomorújáték jellemző szituációját és dramaturgiai szerkezetét, az udvari és polgári erkölcs ütközését viszik színre népszerű formában. A cselekmény legfontosabb jeleneteit az erényes hősök szenvedésének a nézők együttérzését kiváltó stációi képezik. A polgárerény győzelmét a passzív, szenvedő hősök érzelmi szilárdsága, állhatatos türelme, valamint az események kedvező fordulata, külső erők (a hatalom képviselőjének) közbelépése biztosítja. A típus sikerdarabja, a *Menschenhass und Reue* egy házasságtörő, ám bűnbánó asszony története, akinek végül a férj megbocsát. Pest-Budán németül 1790-ben mutatták be, ugyanekkor megjelent Koré Zsigmond fordításában *Az Ember' gyűlölés, és a' Meg-bánás címmel*.³ A Kelemen-féle társulat 1792-ben vitte színre, de később is játszották. A második pesti társulat 1807 és 1814 között hétszer vitte színre.⁴

A magánéleti témát feldolgozó színdarabok mellett kedveltek voltak azok az érzékenyjátékok, amelyeknek hőse a polgárerényt képviselő (nem szükségképpen polgári származású) tisztviselő, akit cselszövők megrágalmaznak az uralkodó előtt, aki azonban végül igazságot szolgáltat a sorscsapásokat méltósággal viselő hű emberének. Hasonló sikerrel szerepeltek a színpadon a fiktív történelmi keretbe helyezett érzékenyjátékok. Ilyen volt Szentjóni Szabó László darabja, a *Mátyás király, vagy A nép szeretete jámbor fejedelmek jutalma*, amelyet a pesti társulat 1807 és 1814 között kilencszer adott elő.⁵ Ebben a prágai fogságban lévő ifjú Mátyás fényesen kiállja a magatartására, jellemének uralkodói kvalitásaira kíváncsi sze-

* A tanulmány az NKFI K119580 kutatási program keretében készült.

2 KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon 1790–1849*, Bp., Magvető, 1981, 43.

3 *Az Ember' gyűlölés, és a' Meg-bánás*. Vigsággal és szomorúsággal elegyített Játék öt felvonásban. Szerzette Kotzebue. Fordította Koré Zsigmond. Bétsben, Alberti Ignátz' Műhelyében, 1790.

4 BAYER József, *A nemzeti játékszín története I-II*, Bp., Hornyánszky Viktor Akadémiai Könyvkereskedése, 1887, II, 392–393.

5 *Uo.*, 402–404.

replők próbatételét, majd nemzetével azonosuló királyként ünnepélyesen trónra emelik.⁶

Az érzékenyjáték önálló típusként és a lovagdráma (vitézi játék) részeként is sikeres maradt a XIX. század elején kialakuló második színházi műsorrétegben.⁷ Ezt igazolja Ernyi Mihálynak August Wilhelm Iffland „munkáiból” fordított „érezkenyítő” játéka, *Az erössen meg feszült Húr el pattan*,⁸ valamint Benke József Kotzebue-átültetése, az *Önnön-áldozat*.⁹ E darab erős érzelmi hatására jellemző, hogy egyik szegedi előadásán 1806-ban a színészek maguk is könnyekre fakadtak, s az előadást többször félbe kellett szakítani. A mű hőse, Maxvill Róbert kereskedő tönkremenetele után önmaga feláldozásával kíván nyomorban tengődő családján segíteni, ám felesége, Arabella hűségesen kitart mellette, pedig egykori kedvese, a jómódú Valvin segítségére is számíthatna. Végül Maxvill öngyilkosságba menekülne, ám a Temzéből kimentti az a dúsgazdag kereskedő, akinek fia néhány nappal korábban ugyanilyen körülmények között meghalt, s aki gyermekeivé fogadja a házaspárt. A dráma a típusra jellemzően egyfelől az önfeláldozó, illetve a megpróbáltatásokat elviselő hűséges szeretetet emeli piedesztálra, ez a tematika azonban másfelől azzal a dramaturgiai megoldással társul, miszerint a boldog befejezéshez külső erőre, szerencsés fordulatra van szükség. Katona a pesti társulat „delectáns aktora”-ként jól ismerte a Rondella színpadán gyakran szereplő érzékenyjátékok különböző változatait, ezek közül egyet le is fordított (ennek szövege fönmaradt), egy feltételezhetően eredeti korai színdarabjába pedig beépítette a típus dramaturgiai mintázatát. És ennek elemei egy új struktúrába építve a *Bánk bán*ban is felismerhetők.

A *szegény lantos* című munkájának – elveszett – szövegét, az 1813. január 19-i előadás – a dráma neveit és néhány instrukcióját tartalmazó – színlapja szerint „Kotzebue Munkáiból fordította”, nevezetesen a *Der arme Minnesänger* című, 1811-ben publikált egyfelvonásos darabból.¹⁰ (A vele együtt bemutatott másik Kotzebue-mű, *Az örökség* nem Katona fordítása.)¹¹ A dráma történelmi körülmények között játszódik, a cselekmény színhelye Tübingia, szereplői hunok és tübingiaiak; s bár a címszereplő Gowin, a lantos, a darab főhőse Attila, „a’ Hunnosok Királya”. Ezért számíthatott az előadás a közönség érdeklődésére. (Az Attila-téma Fessler hatására került előtérbe.)¹² A műnek négy előadásáról tudunk, először 1811. április

6 A dráma I. Ferenc magyar királlyá koronázásának ünnepére készült 1792-ben. Elemzését lásd: NAGY Imre, *Nemzet és egyéniség: Drámairodalmunk az 1810-es években*, Bp., Argumentum, 1993, 34–40.

7 KERÉNYI, i. m., 142–145.

8 Kéziratának lelőhelye: OSZK Színháztörténeti Tár, jelzete: E 9.

9 *Önnön-áldozat. Egy érzékeny játék három felvonásban Kotzebuetől*. Fordította BENKE József, Szegeden, Grün Orbán által, 1807.

10 GYÖRGY Eszter, *Katona József művei a színpadon: 1811–1836*, Színlapkatalógus, Színháztudományi Szemle, 1983/11, 145–156, 154.

11 KERÉNYI Ferenc, *Katona József a magyar színpadok műsorán (1811–1837)*, ItK, 1992/4, 399–413, 403.

12 KERÉNYI, *A régi magyar...*, i. m., 122.

15-én vitte színre a pesti társulat.¹³ A színlap „Vitézi Néző Játék”-nak minősíti, de szentimentális és vígjátéki elemeket is tartalmaz.

A' Mombelli Grófok vagy Az Atya és az ő gyermekei című darab Hassaureck *Der Vater und seine Kinder* című, 1807-ben megjelent munkájának fordítása; ez utóbbi maga is átültetés, de eredetije nem Duval valamely francia műve, ahogy a magyar szakirodalomban elterjedt, hanem Pixierécourt *Le Pélerin Blanc* című, 1801-ben megjelent darabja.¹⁴ Bíró Ferenc megállapítása szerint Katonának ezt a fordítását „leginkább az érzékenyjátékok közé lehet illeszteni”,¹⁵ amit alátámaszt, hogy bár a fordítás kéziratán a „Néző Játék” típusmegjelölés szerepel,¹⁶ ám az 1829. május 26-án sorra került kolozsvári előadás színlapja érzékenyjátékként ajánlja a nézők figyelmébe.¹⁷ Katona fordítását 1811. július 16-án mutatta be a pesti társulat,¹⁸ s a következő két évtizedben különböző helyeken a társulatok többször is színre vitték. A darab cselekménye történelmi miliőben, Provence-ban, egy Olivál nevű faluban játszódik. A nézőre gyakorolt hatás abból a sajátos helyzetből fakad, hogy az álruhában hazatért gróf nem léphet fel nyíltan fiai védelmében, akiket Rolland várnagy és segítője, a Báróné orzott hatalmuk megtartása érdekében, meg akar nek mérgezni, ehelyett hatásos színpadi effektusokkal, titkos megfigyelői pozícióból követve az eseményeket, és – főként instrukciókkal jelzett – akciókkal menti meg gyermekeit és leplezi le az ellenük szőtt ármányt. A mű világgépének centrumában a hármass aspektusú Atya-képzet áll, amelynek drámabeli képviselője a mennyei Atyára bizalommal tekintő, gyermekeit megmentő családfő, aki a vidék jótevő pater familiarisa.¹⁹ Fontos megjegyezni, hogy az álruhában hazatérő főhős, aki rejtett megfigyelői helyzetből szerez információkat egy jogtalanul bitorló hatalom ellenében, amely családját is közvetlenül fenyegeti, meghatározóan fontos dramaturgiai tényező a darabban.

A szemlélet háromlépcsős vertikuma a jelenkori miliőben játszódó *A' Lutza Szeke* című dráma szcenikai terében mutatkozik meg legszembetűnőbben. A kastély a földi realitások racionális színtere, itt nyomoz Lázár, az ifjú Gróf, anyjának különös halála ügyében, e szféra ugyanakkor a kastély ura, Vérhanti Gróf tévképzetekből származó indulatainak is ki van szolgáltatva. Fent a dombon a templom áll, ez a bizalom és a szív szférája, amely a karácsonyra készülődő egyszerű családdhoz, Körtésékhez kötődik. Ők lesznek a lucaszék révén az Orvos leleplezői, aki a templom alatti mélyben, a kriptában tartja fogva az ártatlanul halálra szánt Rozinát, a hősnőt, akit vágyaival ostromol.²⁰ Az érzékenyjáték effektusai a kiszol-

13 KERÉNYI, *Katona József...*, i. m., 403; BAYER, i. m., II, 410–411.

14 HORVÁTH Károly, *Katona József Mombelli grófok című drámafordításának ősforrása*; kézirat; az OTKA K 81.791 számú (*Katona József korai drámáinak kritikai kiadása* című) programjának keretében készült dolgozat.

15 BÍRÓ Ferenc, *Katona József*, Bp., Balassi, 2002, 43.

16 OSZK Színháztörténeti Tár, jelzete: M 14.

17 GYÖRGY, i. m., 151.

18 KERÉNYI, *Katona József...*, i. m., 403–404.

19 NAGY, i. m., 113–115.

20 A dráma elemzését lásd: NAGY, i. m., 147–151.

gáztatott Rozina szenvedéseinek stációival kapcsolatosak. A féktelen indulatok és erőszakos akciók hatalma a szív törvényének erején törnek meg. Ez a dráma Katona legnépszerűbb színpadi műve, amelyet az a filológiai tény is jelez, hogy öt másolata, illetve szövegváltozata van. 1812-ben adták elő először, 1837-ig a leggyakrabban játszott darabok egyike, amelyet a Nemzeti Színházban is bemutattak.²¹ Két színlapja is érzékenyjátéknak nevezi, később Waldapfel²² és Bíró²³ is összefüggésbe hozta ezzel a játéktípussal. A szakirodalom dramatizálásnak véli, eredetijére nem sikerült rábukkanni, újabbban, főként dramaturgiai megoldásai, valamint a szövegbe épített folklórhagyomány alapján, kérdőjelekkel ugyan, de megfogalmazódott a mű eredetiségének feltételezése.²⁴ Számunkra most azért is tanulságos, mert a motiváció terén fontos szerepet játszik a hírnevére büszke férfi becsületén esett (ezúttal vélt) sérelem és az erőszakot elszenvető (elrabolt és fogságba vetett) nő passiója.

Bíró Ferenc szerint *A' Lutzá Széke* után Katona nem alkalmazta az érzékenyjáték szerkezeti modelljét, s ez igaz, jóllehet a játéktípus elemei – védtelen, kiszolgáltatott nő szenvedése, uralkodójához hű főhivatalnok krízishelyzetbe kerülése – felbukkannak nála később is, ám ezek áthangolása, másféle dramaturgiai struktúrába helyezése egyszersmind felerősíti a műfajjal való szakítás alkotói gesztusát. Az érzékenyjáték struktúrája lebontásának eredményeként a *Bánk bán*ban láthatóvá válik a szentimentális ornamentika által e darabokban korábban elfedett tragikus alaphelyzet, a polgári szomorújáték mélyszerkezetének centrumában feszülő hármasszöveg: a kiszolgáltatott nőnek a csábító által veszélyeztetett erényét a családfő (általában az apa, itt a férj) hivatott (lenne hivatott) megvédelmezni.²⁵ A mélyszerkezetnek ebből a helyzetéből többféle elágazás, kifejtés bontakozhat ki. Az is, hogy a nő megvédelmezésének kudarca a hős tragikumának meghatározó tényezőjévé válik.

Amikor Bánk az első felvonásban Petur hívására, országjáró útját megszakítva, titokban megérkezik az Esztergomban székelő udvarba (a szereplők öltözékére vonatkozó rendkívül kevés utasítás egyikeként: úti köntösben), sokkhatásként éri az összeesküvés híre, s annak jelszavaként Melinda nevének felhasználása. Erre a névre irányul az ország nyugalmát és Bánk családi békéjét fenyegető kettős támadás, s nádorként és Melinda férjeként mindkét támadás őt érinti közvetlenül. Ekkor hangzik el Bánk szerelmi monológja, amely valójában nem is magánbeszéd, hiszen Tiborcz jelen van, kétszer közbe is szól, ám a magába fordult hős erről alig vesz tudomást.

21 KERÉNYI, *Katona József...*, i. m., 406–407.

22 WALDAPFEL József, *Katona József*, Bp., Franklin Társulat, 1942, 28–32.

23 BÍRÓ, i. m., 42.

24 DEMETER Júlia, *Az „egyműves” Katona elfelejtett drámája: a Luca széke*, ItK, 2015/4, 468–500.

25 Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 303–350.

BÁNK

Melinda! és mindég **Melinda!** – szent
 név! égi 's földi Mindenem' javát
 szorosan egybe foglaló erős
 Láncz, úgy elomla törhetetlen Élted,
 hogy abból a' Gazoknak is jutott?
 (*fellobban*)
 Menyben lakó szentséges Atyám! ide
 mindentudásod' égi cseppeit!
 nekem – nekem, hogy e' nagy fátyolon
 áltlássak, és eszemmel a' Halandók'
 szívébe nézhessek, mint a' tükörbe.

TIBORCZ

Nagy-úr –

BÁNK

'S ugyan továbbra láttak ők,
 mint a' Szerelmes? És azért futom
 e' én az országot, hogy addig itthon
 fojtsák-meg üdvösségemet? – talán
 ez a' Királyos Aszszony azért tetéz
 munkákat a' munkákra, hogy szemem'
 elkábulásakor, szívemben, a' benn-
 lakó becsületet megölje? Jaj! –
 'S most már ezen setétben bújdosók
 volnának, a' kik engemet bolond
 álmomba' szánva háborítani
 igyekeznek, 's a' vég-veszélybe' forgó
 becsületem felett ríkoltnák:
 „**Bán**, ébredézz; mert meglópatatik **Bánk!**”
 Azomban – ezek talán csak úgy fogadtt
 szolgálói voltak egyj veszett írigy
 Embernek, a' ki nyúgodalmamat
 sajnálva, itt (*szívére ver*) szorongatást okozni,
 's döbbsenteni szívemet kívánta –
 (*megijed*)
 Meg-
 döbbsenni? ezt előttem egykor úgy
 festék le, jól tudom, mint egyjikét a'
 Lélek-betegségének. – – – –
 Az sem lehet hiszen szünetlen ép!!!
 (*reszketve*)
 Bánk! Bánk! te nem mered kimondani
 talán? Ki, csak ki! hogy kaczagja a'
 Viszhang is árva gyengeségedet –

TIBORCZ

Oh szent Teremtő!

BÁNK

A' Szerelme-féltő

Bánk-bán! (*kaczag*) Tüdő, hazudsz! hazudsz!
 (*fájdalommal fejét kezei közé szorította*)
 Mit nyughatatlanítsz setétes Álom
 kép! mit gyötörsz incselkedő **Chimaera!**?
 Hát a' világnak egyjik Pólusától a'
 más Pólusig, szerelmeimben, én
 miért öleltem mindent egybe? m'ért
 mindent? miért te benned, oh Melinda!
 's egyj Ember – egyj haszontalan Por – az
 ütné-ki ötet karjaim közül?
 ötet!? Ki lenne az? Ki lenne az? – –
 Világot, itt! világot!²⁶

Mielőtt a monológot szemügyre vennénk, emlékezetünkbe kell idéznünk az *Ilka*-bírálatnak azt a szakaszát, amelyben Katona fenntartásokat fogalmaz meg a magánbeszédekkel kapcsolatosan, kivált azoknak a párbeszédformálás hibáiból következő téves alkalmazására nézve. Úgy véli, „hogy a magányos beszédekkel igen szűken kellene gazdálkodni; mert annak csak ott van helye, hol az indulat annyira nőtt, hogy az indulatos elfelejtkezik magánlétéről és indulatjának tárgyában mintegy más testet látván, az ellen indul meg a nyelve”.²⁷ Vagyis Katona szerint a monológnak pszichológiai kényszerből kell következnie, s rejtett párbeszédként kell formálódnia. Ez egybevág a modern drámaelmélet felfogásával. Eszerint a monológra érvényes a közlés általános jellemzője, a beszédpartnerhez való viszony akkor is, ha ez képzelt személy. A monológot tehát, a látszat ellenére, a dialógus egy változataként kell felfognunk. Interiorizált dialógus, belső nyelven van megfogalmazva, ahogy Émile Benveniste írja.²⁸ Bánk monológja (monológjai, valamint Tiborcz panasza a harmadik felvonásban és Gertrudis magánbeszéde a negyedik szakaszban) pontosan ilyen. A hősből egy váratlan traumatikus élmény kényszeríti ki a megnyilatkozást, amelyben szavait indulata megszemélyesített tárgyaihoz intézi. Melindát mintegy megidézi nevének többszöri kimondása által, majd Istent kérleli, végül fenyegetettségének gyötrő képzetét, büszkesége sérelmének ismeretlen okozóját, féltékenysége parazsát szító ellenfelét az *incselkedő Chimaera* látomásszerű képében testesíti meg. A görög mitológia szörnyalakja itt ördögi látomásként jelenik meg, az *incselkedő* jelző ennek megfelelően 'ingerel', 'bosszant', sőt 'gonoszul megtéveszt' jelentésben szerepel. Tiborcz közbeszólásai egyfelől beépítik a monológot a szcenikai térben zajló folyamatba, másfelől a beszélő indulatainak hőfokát jelzi az a körülmény, hogy ezekről a közbeszólásokról, egyáltalán Tiborcz jelenlétéről nem vesz tudomást.

26 KATONA József, *Bánk-bán*. Dráma 5. szakaszban. Szerzette Katona Jó'sef. Pesten, Trattner János Tamás' betűivel 's költéségével, 1821, 24–25.

27 KATONA József, [*Kisfaludy Károly: Ilka*] = K. J., *Versek, tanulmányok, egyéb írárok*, Kritikai kiadás, s. a. r., jegyzetek OROSZ László, Bp., Balassi, 51–65, 55.

28 Émile Benveniste *Problèmes de linguistique générale* című művének (Paris, 1963–1967) dialógus-elméletét és a monológra vonatkozó fejtegetését elemzi: MAÁR Judit, *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, Bp., Akadémiai, 1995, 89–97.

Ezúttal nem csupán azért idézzük a monológot, mert a szövegmagyarázatnak a szöveg látható közelségében kell maradnia, hanem mert a szemünk kulcsot találhat az értelmezéshez. A szöveget ugyanis három – szerzői utasításként szolgáló – írásjel uralja: a kérdőjel, a felkiáltójel (két esetben együtt alkalmazva) és a gondolatjel; ez utóbbi nemegyszer megduplázva, megsokszorozva. Ez a beszélő felajzott lelkiállapotára, benső tusájára utal. Az instrukciók szintén feldúltságról, az indulatok hullámvásáról tanúskodnak: *fellobban, szívére ver, megjíed, reszketve, kaczag*. Végül pedig a gesztusok nyelve rendkívüli szenvedésről vall, amit tetéz a bajok forrásának talányossága: *fájdalommal fejét kezei közé szorítja*. Ez a mozdulat egyúttal baljós előrejelzés. Az ötödik felvonásban majd Melinda holtteste mellett ennek a gesztusnak felerősített változatát fogjuk látni: *fejét, a' földhöz nyomva, görgeti*. Megjegyzendő, hogy a lelkiállapotra utaló szerzői utasítások domináns szerepet játszottak az érzékenyjátékokban. Az *Önnön-áldozat* írója (és fordítója) halmozza a szereplők érzelmi állapotára utaló, mozgásokra, arcjátéokra, kézmozdulatokra utaló jelzéseket (miként Hassaureck nyomán Katona is *A' Mombelli Grófokban*), az utolsó jelenet kevés dialógussal (a szereplők a meghatottságtól szinte szólni sem képesek), instrukciókra alapozva épül fel. A *Bánk bán*ban viszont, különösen a második kidolgozásban, bár ott is gyakran él a szerzői instrualás eszközével, megfordul a szövegtényező aránya: a dialógus hordozza (mint láttuk, lényegében a monológ is az) a hallható színpadi játék szemantikai terhét, amihez a láthatóság nem verbális eszközei szervesen illeszkednek. Katona az érzékenyjátékok révén tanulta meg az érzelmek színpadi láthatóvá tételének nyelvezetét, ám ebből az iskolából immár kilépve a szerzői utasítások a teljes írói kompetenciával formált dialógusok mértéktartóbban alkalmazott kísérői. Valóban „Nebentext”, ahogy Roman Ingarden fogalmaz.²⁹ Katona, erről még szólni fogunk, szövegbe táplált beszédaktusoknak tekinti az instrukciókat: az olvasó számára vizualizálja a jelenetet, láthatóvá téve a hangzó szcenikai teret.³⁰

A szöveg két név (Melinda és Bánk nevének) értelmezésére, szemantikájuk feltárására épül. Melinda neve (amelyet a szöveg eltérő írásmóddal kiemel) szakrális sugárzású, amelyben ég és föld, a pólusok képzete kapcsolódik össze, valamint a világgalható teljesség és a kizárólagosság képzete, továbbá a férjre nézve a darab során vissza-visszatérő lánc képzete villan fel. A Melinda név szemantikájában a teljesség és kizárólagosság tételezése, valamint az összeláncoltság képzetköre nem

29 Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, ford. BONYHAI GÁBOR, Bp., Gondolat, 1977, 215–217. „Mindenekelőtt feltűnő – írja Ingarden –, hogy az »írott« drámában két különböző szöveg halad egymás mellett: egyfelől a mellékszöveg, mely adatokat közöl arról, hogy a történet hol, mikor, stb. játszódik le, ki az, aki épp beszél, s esetleg arról, hogy mit tesz az adott pillanatban stb.; másfelől maga a fő szöveg. Ez utóbbi kizárólag olyan mondatokból áll, amelyeket az ábrázolt személyek »valóban« kimondanak.” (216.) Ingarden a neveket is a Nebentext körébe sorolja.

30 John R. SEARLE, *The logical status of fictional discourse*, *New Literary History*, 1975/2, 319–332, 328. Searle az instrukciók kettős természetéről beszél: a rendezőt instrualja, az olvasó számára vizualizál. Az instrukciók kérdéséről lásd: KISS TAMÁS ZOLTÁN, *A drámai instrukció poétikájának problémái (A drámai instrukció elméleti kérdései)*, *Literatura*, 1995/4, 362–385.

a birtoklás büszkesége, a birtokolni akarás tulajdonosi szemlélete felől közelíthető meg. Ennek eszmetörténeti összefüggéseit a szerelem felvilágosult apológiájának Bíró Ferenc által feltárt folyamatában célszerű keresni,³¹ elméleti megközelítését pedig Martin Buber dialóguselvű filozófiája felől visszapillantva lehetséges megközelíteni. Buber az általa Én–Te alapszónak nevezett fogalom értelmezése során arról beszél, hogy a személy, az *én* individuummá, *Én*-né levésének feltétele a másik személy, a *te* célként, s nem eszközként való tételezése, s csak az ily módon létezésbe hozott *Te* által válhatunk önmagunkká.³² Amikor Bánk Melindát félti, nem csupán a kizárólagosan szeretett nőhöz ragaszkodik, hanem önmagának e szerelemben megszerzett s abban felfénylő individualitása elvesztésétől retteg.³³ Ezért mondja Melinda nevét szentnek, kapcsolatukat pedig ezért nevezi „égi ’s földi Mindenem’ javát / szorossan egybe foglaló erős Láncz”-nak. És ez a makulátlan szent név most a jelek szerint a veszélyeztetettség állapotába került. A beszélő számára, mint jeleztük, ennek a sokkoló ténynek az oka egyelőre ismeretlen. Gyanúja két irányban keresi a magyarázatot, a királyné és Petur felé mozdul tekintete. Tanácstalansága az emberismeret talányával függ össze. Ez a kérdés Katona életművének egyik vezérszólama, amelynek érzelmi és intellektuális útvonalán drámái sajátos szekvenciát képeznek. A lovagdrámák indulatos hőseinek kudarcára, akiknek, mint *A’ Lutza Széke* Vérhanti grófjának, rá kell döbenniük elvakultságukból eredő súlyos tévedésükre, a szív törvénye, az érzelmeik sugallatára hallgató szereplők magatartása válaszol ugyanebben a drámában, és a *Monostori Veron’ka* hősnőjét is ez az emocionális aura veszi körül. De aztán *A rózsza* című vígjátékban az érzelmi alapú tájékozódás is csődöt mond, sőt, a műfaj jellegéből adódóan még nevetségessé is válik, s erre az újabb fordulatra az ész „feltekerésének” szükségessége kínál – nem végleges – választ. Ha visszapillantunk, ez a monológ a jelzett szempontból a korai drámák problematikájának sűrítménye, a *Bánk bán*hoz vezető útnak mintegy a kicsinyített modellje. Ebben a szövegben ugyanis Bánk bejárja Katona korábbi hőseinek útvonalát. A magánbeszéd retorikai szerkezete a korai drámák kronológiai rendjét tükrözi az emberismeret problematikája mentén. A *fellobban* instrukció jelzi, hogy Bánknak a kialakult helyzetre vonatkozó első reakciója egy indulatos lovaghős magatartása szerint formálódik, a szöveg következő szakaszát az érzelmeik uralják, erre utal a *szívére ver* utasítás és gesztus, itt az érzelmeikre apelláló hősök árnyéka idéződik meg a szöveg háttérében. A befejező szakasz szenvedélyes kérdései, valamint a *szív* után a *fejre* vonatkozó instrukció viszont az értelem kétségbeesett erőfeszítéséről vall. A színre lépő Bánk a korai drámák világából érkezett, s innen indul tovább most még ismeretlen útjára. A jelenet szerint a hős országyáró útjáról érkezett. Petur küldönce Kőjön táján, a déli határvidéken talált rá, Esztergomtól távol, onnan tért vissza az udvarba. Térbe-

31 Bíró Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., Balassi, 1994, 91–108.

32 Martin BUBER, *Én és Te*, ford. Bíró Dániel, Bp., Európa, 1991.

33 Ezzel szemben Ottó korábban megvizsgált szerelmi tirádájában, a költői szavak hálójával leplezve, megkaparintandó zsákmányként tekint Melindára, vagyis eszköznek tételezi; Buberrel szólva nem *Te*-ként, hanem *Az*-ként kezeli.

li útja után most egy még hosszabb lelki utazás vár rá. Útravalóul saját nevének rejtett üzenetét viszi magával. Erre egy onomasztikai szójáték figyelmezteti az olvasót, és megint egy fontos írásjel, az idézőjel által nyomatékosítva: „**Bán**, ébredesz; mert meglopattatik **Bánk!**” Ebben a sorban, a dráma egyik legfontosabb szövegrészletében, a státus megnevezése, a hivatali kötelesség és, a személynévvel, a magánszféra kapcsolódik össze. Csakhogy integrálhatók-e ezek a szerepek? Ez a dráma talán legsúlyosabb kérdése. Ez a sor egyébként kettős idézet. Egyrészt Peturt és a békétleneket idézi, s ugyanakkor a szövegformálás szintjén önidézet, amely a mű címére utal, amelyet ez a két szó alkot, az első kiadásban, ez később többnyire elmaradt, kötőjellel összekapcsolva: *Bánk-bán*. Sajátos szójáték, amely egyszerre baljós utalás a végkifejletre, s a dráma morális fókuszára irányuló jelzés. A közhivatal megnevezése – bán – benne rejlik a személynévben: Bán(k). Ez az egybeesés és benne rejtés egy nehéz kérdést sugall: Mi történik azzal a hőssel, akire egyszerre irányul a kettős inspiráció összefonódó fénysugara? Akinek egyszerre kell eleget tennie hivatala, méltósága elvárásainak, és eljárnia személyes ügyében. Lehet-e együtt orvosolni a személyes sérelmet és az ország bajait? Mi következik abból a helyzetből, ha az egyik problémát csak a másik rovására lehet megoldani? Egyáltalán: a közhivatal viselője figyelembe veheti-e családi ügyeit, személyes problémáit? S ha ez a két igyekezet, szempont szigorúan elválasztandó, létrejöhét-e olyan szituáció, amelyben ez a differenciálás lélektanilag megvalósíthatatlan? A monológ idézett sorának szóvisszhangja súlyos kérdések forrása. A dráma címe olyan szemantikai üzenet, amely az egész drámaszövegre rávetül. A problémát Bánk tudathorizontjának elemzése során kell majd tüzetesen megvizsgálnunk. A monológ elmondása után elindul. A mellékszöveg szerint hirtelen döntéssel bejelent: „A’ setétben / ólálkodókhoz elmegyek. (*elmegy a’ merre jött*)”. Vagyis az udvarban egyelőre titokban tartózkodó hős azon a rejtekajtón át távozik a színről, amelyen nem sokkal korábban bejött. A szerző hamarosan meglepő elhatározásra jut. Mielőtt eljutna Petur házához, visszahozza a színtérbe a hőst, előidézve a dráma egyik legtalányosabb szöveghelyét. Ezt már megkíséreltük értelmezni.³⁴

2.

„az irtóztatón megindult Sors’ golyóbisa”

A bojórthi Mortundorfok története és a végzetdráma dramaturgiai mintázatának metamorfózisa a *Bánk bán*ban

A végzetdráma műfaji leírására és historikumának tárgyalására e tanulmány keretei között nem vállalkozhatunk,³⁵ csak annyit jegyzünk meg, hogy a fogalmat tágabb (tipológiai) és szűkebb (történeti) értelemben is vehetjük. Láthatunk benne egy analitikus elvű, a jelent a feltáruló múlttal szembesítve értelmező, s ennek

³⁴ NAGY Imre, *A rejtekajtó (A Bánk bán első felvonásának egy vitatott helyéről)*, ItK, 2013/2, 169–186.

³⁵ Korábban erre kísérletet tettünk: NAGY, *Nemzet és egyéniség...*, i. m., 152–169.

jegyében a szereplőket külső erőknek, kényszerítő helyzetnek kiszolgáltatott emberekként láttató dramaturgiai sort Szophoklész *Oidipusz királyától* Büchner *Woyzeckjén* át Camus *Le Malentendu* (A félreértés), valamint Handke *Kaspar* és a *Der Ritt über den Bodensee* (Lovaglás a Bodeni tavon) című műveiig. Szűkebb értelemben a romantikus dráma egykor – a német irodalomban a XIX. század első negyedében – népszerű típusára gondolhatunk, amely, bár Ludwig Tieck *Der Abschied* (A búcsú, 1798) és *Karl von Berneck* (1797) című munkáival megelőzte, sikeres játéktípusá Zacharias Werner *Der vierundzwanzigste Februar* (Február huszonnegyedike) című drámájával vált (1810-ben mutatták be, 1815-ben adták ki). Ez a színdarab egy ismeretlenül hazatérő fiúról szól, aki nehéz anyagi helyzetbe került, kapzsi szülei pedig megölik. (Más módon, de hasonló témát dolgoz fel Albert Camus *A félreértésben*, ahol az anyja és nővére végeznek a hazatérő, ám általuk szintén fel nem ismert fiúval.) Werner példáját, ennek sikerén felbuzdulva, többen követték: Adolf Müllner (*Der neunundzwanzigste Februar*, 1812, *Die Schuld*, 1813, illetve 1816), Ernst Houwald (*Die Heimkehr*, 1818, illetve 1821) és Franz Grillparzer (*Die Ahnfrau*, 1817). A műfaj elnevezése a darabok népszerűsége idején született, s nem egyszer parodisztikus értelemben használták. A romantikus német *Schicksalsdrama* világképében, a karakterábrázolás lehetőségeit beszűkítve, a sors kényszere által a tett vonatkozásában lényegét tekintve elválik egymástól a bűn és az egyén: a hős bűnös akcióját – s témánk szempontjából ez különösen fontos – végzetes információhiány, vagy a megkapott, illetve rendelkezésre álló információk téves értelmezése motiválja.³⁶

Heinrich Gusztáv szerint a végzettragédia olyan szomorújáték, „melyben a Végzet (Sors), mint megszemélyesített hatalom az emberek tetteit és élményeit előre megállapítja, és elhatározása értelmében eszközli”.³⁷ (Ebben a koncepcióban felismerhető az emberi bűnök, illetve a felelősség áthárításának szándéka.) Solt Andor pedig így fogalmaz: „ezek a sorstragédiák, éppen úgy, mint a lovagdrámák, egymással összefüggő, műfajilag zárt csoportot alkotnak. Nemcsak azért, mert mindegyik középpontjában a Végzet áll, hanem, mert ennek megfelelően felépítésük is tipikus.”³⁸ A Végzet megszemélyesített hatalomként és formateremtő erőként a dramaturgiai téridő sajátos struktúráját alakítja ki (jóslat vagy baljós üzenet, átok, bűnös előtörténet, deviáns viszonyok, végzetes nap, különleges hely, jelentéshordozó tárgy vagy eszköz stb.), s ezt oly módon teszi, hogy ebben a jelent a múlttal szembesítő hálózatban éppen a hősöknek a bajokat elhárítani akaró cselekedetei révén teljesedik be a kilátásba helyezett sorscsapás.³⁹ A jellemről így módon a helyzetre helyeződik át a figyelem, aminek következtében az esztétikai

36 A téma gazdag szakirodalmából csak két tanulmányt emelünk ki: HEINRICH Gusztáv, *A német végzetdráma*, Egyetemes Philologiai Közlöny, 1912, 385–437; 1917, 473–536; Herbert KRAFT, *Das Schicksalsdrama: Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1974.

37 HEINRICH 1917, i. m., 524.

38 SOLT S. Andor, *A magyar dráma színpadi műformáinak kialakulása a XIX. század első harmadában (Drámairodalmunk német kapcsolatai 1792-től 1837-ig)*, Bp., Pallas Irodalmi és Nyomdai R.-T., 1933, 23.

39 KRAFT, i. m., 3–9.

hatást felváltják a félelemkeltés effektusai. A szereplők és a befogadók tudásszintje közötti különbség különösen alkalmas színpadi hatás kiváltására. A romantikus végzetdrámát Solt Andort követve, aki színpadi műformának tekintette, színjátéktípusnak nevezzük. Nem véletlen, hogy a fentebb felsorolt művek, Wernertől Müllnerig előbb színpadon arattak sikert, utána jelentek meg nyomtatásban. Nálunk nem jelentkezett önálló típusként, a második színházi műsorréteg vitézi játékaihoz hasonult. A műfaj két jellegzetes darabját, Müllner művét és Grillparzertól *Az Ósanyát* nálunk is sikerrel adták.⁴⁰

A végzetdráma reprezentatív színpadi műve Adolf Müllner *Die Schuld* című színdarabja, amely Döbrentei Gábor átültetésében Kassán, illetve Bécsben jelent meg *Vétek' Súlya* címmel.⁴¹ E művel azért is foglalkoznunk kell röviden, mert Katona József is lefordította *A Bűn* címmel, s az ő átültetését éppen a Döbrentei-féle változat szorította le a színpadról. A budai társulat, majd a Nemzeti Színház könyvtárában már ez volt meg. Katona fordításának szövegpéldánya ismeretlen. Négy előadásáról van adatunk (1819–1821).⁴² A székesfehérvári társulat 1819. június 1-jei pesti előadásának színlapját, amelyen fordítóként szerepel „Katona József Úr”, az OSZK őrzi.⁴³ A színlap felfogásunk szerint szövegtörödékek tekinthető, mivel megőrizte az elveszett szöveg névalakjait, valamint néhány függelékét: címet, alcímet, a szereplők neveihez kapcsolt megjegyzéseket.⁴⁴ A dráma az idegen (idegennek vélt személy) érkezésének jól ismert motívumára épül, aminek hatására átrendeződnek a szereplők közti viszonyok, mivel fény derül a bűnös előtörténetre. Ezt a szerepet, illetve funkciót Don Valérosz, „Kasztíliai Grand, arany gyapjas Vitéz” (Katonánál: „Don Valeros, Arany Gyapjas, Spanyol Vitéz”) tölti be. Hugó Örinduri Gróf egykor megölte fivérét, Karloszt Elviráért, aki tehát most férje gyilkosának felesége. Ezt Elvira Don Valérosz érkezéséig nem tudta, mint ahogy Hugó sem volt tisztában azzal – a romantikus származási titok és gyermekcsere által előidézett információhiány kelepccéjében –, hogy saját fivérével végez. Ez esetben tehát a bűn és a sors összekapcsolásának helyzetével, a végzetnek a vétek teljes súlyát, a felelősség megosztásának dacára is, a hősre terhelő kényszerével, a romantikus végzetdrámákra jellemző szituációval állunk szemben. Ezzel kapcsolatos Döbrentei fogalomértelmezési kísérlete. „Ha valaki e' szót: Schuld, egy szóval kiteszi, hogy az tökéletesen éreztesse a' munkán keresztül folyó ideát,

40 KERÉNYI, *A régi magyar...*, i. m., 140–142.

41 *Vétek' Súlya*. Szomorú Játék négy felvonásban. Magyarul kiadta DÖBRENTÉI GÁBOR. Kassán, Wygand Ottónál, 1821., illetve: Döbrentei Gábor *Külföldi Színjátékai*, Első kötet, *Német Játékszin*, Nyomtatta Bécsben Wigand Ottó költségével Grund Leopold, 1821.

42 KERÉNYI, *Katona József...*, i. m., 410.

43 GYÖRGY Eszter, *Katona József művei a színpadon 1811–1836. Színlapkatalógus*, Színháztudományi Szemle, 11, Bp., 1983, 145–156, 155–156.

44 „Minden dráma névből (pl. Hamlet) és az alakok dialógusaiból áll” – írja BÉCSY Tamás *A dráma lételméletéről* című könyvében. (BÉCSY Tamás, *A dráma lételméletéről*, Bp., Akadémiai, 1984, 169.) Ha pedig a drámaszöveget a szereplők nevei és dialógusai, valamint, tehetjük hozzá, az ún. szerzői instrukciók (és függelékiszövegek) alkotják, akkor a színlapon megőrzött nevek a függelékiszövegekkel az elveszett darab egyik szövegrétegét képviselik, ezért tekinthető a színlap szövegtörödékeknek.

köszönettel veszem. Bűnnek nem lehet mondani, az peccatum, die Sünde ' inkább Hittudományba illő. A' francia fordító sem adta címül le peché, hanem: le crime. Pedig e' sem jó.⁴⁵ Éppen ezzel összefüggésben alakult ki értelmezési vita Elvira magatartására nézve: tudott-e a gyilkosságról? Döbrentei szerint: „Tudni pedig a' felől semmit sem kell neki, mert akkor nem tragikai személy többé, mivel megbukása, nem sajnálló érzést gerjeszt, hanem a' leg megvetőbb utálatot, mint egy olyan Asszony, a' ki már nem szerelme, hanem dühös indulatja ösztönéből, gyilkost is tud ölelni.” Álláspontja alátámasztásaként magára a szerzőre hivatkozik, akinek e kérdésre „categorice tett felelete: hogy Elvira, Hugó vallomása előtt a' gyilkolásról semmit se tudott.”⁴⁶ (Igaz, a nő később gyanút foghatott volna, sőt, az erre utaló jelekből a leselkedő veszélyt is sejthette volna.) Ahogy – s e párhuzammal semmiképpen nem kívánunk kapcsolatot teremteni a nagyon is különböző nőalakok között – a *Bánk bán* Melindája sem ismerte Ottó valódi szándékait, és Gertrudis sem tudott az első felvonás 13-14. jelenete előtt a Melinda elleni ármányról, s amikor rádöbbsent Ottó valódi szándékára, mélyen elítélte a dolgot. Ha nem így lenne, csakugyan aljas kerítőnek kellene látnunk. S ez a beállítás elfedné valódi bűnét, amely hatalmi törekvéseivel kapcsolatos. Ezúttal is hangsúlyozzuk, hogy Katona művét nem tekintjük végzetdrámának, mint ahogy érzékenyjátéknak és lovagdrámának sem; e játéktípusok mintázatai teremtő szétbontás, dramaturgiai dekonstrukció eredményeként egy felettes kompozícióba rendeződnek. A *Bánk bán* szerzője színházi ember volt, képletesen szólva jól ismerte a Rondella nyelvét, ezt a teátrumi dialektust azonban, illetve ennek játéktípusok szerinti változatait a drámai mű irodalmi diskurzusának közegébe emelte. Így született meg a *Bánk bán* színdarabként, amelyet a színházi hagyományból kiindulva célszerű megközelíteni, s a mindenkori színház felől kell szemlélni.

Visszatérve a Müllner–Döbrentei-féle szöveghez: a *Vétek' Súlya* zord északi vidéken játszódik, a helyszínül szolgáló kastély kősziklákon áll, de a szereplők a forró Dél szülőttei, s az előtörténet is ott játszódott. Hugó dúlt lelkében hordozza e térbeli koordináták által indukált feszültséget, státusa (Örinduri Gróf) indulatai elfojtására készítetik. Efféle feszültség Bánkot is jellemzi, ahogy a színpadra lépésekor olvasható instrukció utalása – *fojtott tűz* – közli. Elvira Hugóéhoz hasonló identitáskrizissal küzd. A spanyol eredet, amelyhez a közfelfogás szerint forró vér társul, Melinda krízishelyzetének motivációjában is szerepet játszhat. Elvira álma és Melinda feldúlt lelkének – az első kidolgozásban még nem szereplő – képzelete is rokonítható. Elvira tigris ölelt nászéji álmában, a testileg és lelkileg egyaránt kifosztott Melinda tudata hasonló traumáról tanúskodik:

45 Döbrentei Gábor *Előbeszéd* című szövegében. DÖBRENTAI, i. m., 18.

46 Döbrentei Gábor *Jegyzések* című függelékiszövegének *Elvira karaktere festéséről* írt fejezetében. DÖBRENTAI, i. m., 145.

Nincs, a' ki szánnyon – nincs, nincs, nincs! Midőn
kifutottam a' Sárkány elébe, még
Bánkom se jött utánam – szegény
azt vélte tán, hogy nálla nélkül is
elmenni tudnék Lakadalomba. – Ó, jaj!⁴⁷

A *Bánk bán* világában a spanyol vonulat, a bojóthi Mortundorfok története hordozza a *Schicksalsdrama* ihletését, amelynek motívumait Katona szétbontva és átformálva építi bele drámája világába.

A sorsmotívum nálunk Berzsenyi és a két Kisfaludy költészetében is feltűnik, Kölcsey pedig összefüggő sorsfilozófiát alakított ki, mely szerint a sors a géniuszt lebíró kényszerűség, illetve a szabadság hiánya. A végzetdráma motívumai az 1810-es években több magyar színdarabban is kimutathatók: Bolyai Farkas *Pausanias* című művében, Kisfaludy Károly *Stibor vajdájában*, Töltényi Szaniszló munkáiban, valamint legkövetkezetesebben, bár nem a legjobb színvonalon, Fogarasi Nagy Pál *A véres örökség* című darabjában, később Szigligetinél (*Dienes*), Vörösmartyánál (*Vérnász*) és Tóth Lőrinc munkáiban.⁴⁸ A Katonával azonos évben született és Pesten ugyancsak jogot végzett Gombos Imre, aki szintén fordított a pesti színház számára,⁴⁹ a végzetdráma leghűségesebb követője. Művei egyúttal a romantika véletlenekre építő dramaturgiáját előlegezik. Legbecsesebb műve a szerző eredeti szándéka mellett is az *Emilia Galotti* és *A messinai menyasszony* hatását is tükröző *Az esküvés*, amely 1817-ben jelent meg,⁵⁰ 1819-ben mutatta be Pesten a székesfehérvári társulat, s amelyet a vándorszínészek a darab Prológjának szövegéből vett címmel (*Szent a törvény, szent az esküvés*) játszottak.⁵¹ Azért említendő, mert szerzője a végzet talányát a bűn és a sors összekapcsolásával kívánja feloldani oly módon, hogy végső soron, legalábbis a szituáció logikája szerint, nem az irracionális végzet idézi fel a tetteket, hanem a tettek a végzetszerűt. Caesar, egy képzelt ország, Mirandola fejedelmének fia elraboltatja Júliát, Fontanelli tanácsos leányát, és megöli Don Alfonso de Corunnát, Júlia jegyesét (itt is felbukkan a spanyol szál), s ezzel fatális folyamatot indít el. Ottavio herceg ugyanis halálra ítéli a gyilkos nőrablót, nem sejtve, hogy az saját fia, sőt, esküvel teszi ítéletét visszavonhatatlanná. A törvényt képviselő főhivatalnok kötelessége azonban ütközik az apa érzelmeivel és családja érdekeivel („itt a' szívem, ott a' törvény”). A herceg ekkor istenítéletként értelmezett párbajjal kíván egérutat kínálni fiának. Ezzel a fordulattal viszont Gombos az alapszituációból, a cselekmény megtörésével, egy másik drámát bont ki, ami dramaturgiai következetlenségekhez vezet. Ottavio az esküvel megpecsételt ítél-

47 *Bánk-bán* 1821, i. m., 90.

48 Erről bővebben: NAGY, *Nemzet és egyéniség...*, i. m., 152–169.

49 KATONA József, *Bánk bán*, Kritikai kiadás, s. a. r. OROSZ László, Bp., Akadémiai, 1983, 366.

50 *Az esküvés*. Szomor-játék öt felvonásban, Szerzette G[OMBOS] I[mre], Kiadta Dömötör Miklós udvari hites jegyző. A' Szerző barátja. Pesten, Trattner János Tamás betűivel, 's költségeivel, 1817.

51 BAYER József, *Gombos Imre „Esküvés”-ének színpadi átdolgozása*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1911, 838–839.

lettel szembeszegülve akarja megmenteni fiát, amivel szándéka ellenére valójában halálba taszítja a már bűnbánatot tanúsító Caesart, akinek végül nem a bonyodalmat okozó erőszakos tette következtében kell bűnhődnie, hanem az apagyilkosság miatt, amiben viszont ártatlan, hiszen nem tudta, kit rejt az ismeretlen lovag páncélja. Az intrikus Orsinit pedig (Gombosnál ő tölti be a haszonleső udvaronc szerepét) akkor küldik száműzetésbe, amikor már jobb útra tért. A bűnösök nem valódi vétkéikért lakolnak, Júlia és Corunna pedig ártatlanul szenvednek. A vétek és a végzet, a szerző feltételezhető szándéka ellenére, elkülönül.

A dráma expozíciójának tengelyében egy nő elleni erőszak áll (nőrablás), aminek következtében Júliától, ahogy ezt az erőszakot közvetve vagy közvetlenül elszenvedő nők színpadi ábrázolása megköveteli, „az elme eltávozott”. Ez az állapot belőle is a sárkány-képzetet hívja elő: „Hogy tsikorgatja fogait a’ sárkány!” – kiáltja az elszenvedett traumára (elrablására és jegyesének megölésére) gondolva. Majd, Caesar belépése után így tör ki: „Hah! – a’ dühös sárkány, – hallod a’ kardok tsatogását? – fuss – fuss.” Feldúlt tudata a többi szereplő által még nem ismert igazság (később az erkölcsi ítélet) kimondásának médiumává válik.⁵²

Teleki József e drámáról írt kritikájában a műfajt definiálva arról ír, hogy a tragikum „főként az által éretik el, ha a’ szegény halandó egy vak, felsőbb, de nem egyenessen Isteni – mert ez ellen kikelni vétek – végzésnek (sors, fatum) vagyon alája vettve, mellyel bátran szembe száll ugyan, de annak vas kezei által elnyomtatván, és egybe zúztatván, az ő vitéz bátorságának, de nem vakmerőségének adgya jeleit”.⁵³ Teleki recenziója, amely a műfajra vonatkozó legjelentősebb kortárs szöveg, nem a mű előadásáról, hanem magáról a könyvről készült, s a végzetdrámát a sorstragédia fogalomkörében értelmezi.

A *Bánk bán* végzetmotívumát Németh László a mű tragikumfelfogása kapcsán érinti *A rejtélyes költő* című tanulmányában. Szerinte Katona eleve túllépett a XIX. század bűnbeesés-elméletén. „Bánkban ezen az iskolás tragikumon túl van egy igazibb is: maga a martalékot kereső szenvedély, mely, ha meglódították, beletipor a végzet titkos köreibe, s világát elpusztítva, önmagába rogy.”⁵⁴ Szintén a

52 A két mű fajsúlykülönbsége, továbbá az a körülmény, hogy a *Bánk bán* a végzetdráma mintázatát egy felettes kompozíció mélyébe rejti, a feltételezhetően rokon motívumok közül, csupán ebben a jegyzetben, tehát mintegy mellékesen, néhányat említünk. Az egyik főszereplő, az intrika áldozatává váló Corunna spanyol, egy másik szereplő vágyódva beszél Spanyolországról, ahol a boldogság honol, „hol a’ Spanyol paraditsom virágzik”. Az intrikus Orsini gúnyosan „szerelmes bábjátéknak” nevezi Caesar Júliával kapcsolatos érzelmeit és terveit, aki egy alkalommal „Júlia lábaihoz borul”. Fontos kellék a darabban a kard, a vele kapcsolatos játék a szereplő érzelmeit jelzi. Ottavio a béke megőrzését mindennél előbbre helyezné, s ő is a hivatal, a fejedelmi státus és a magánszféra (az államférfiúi kötelesség és az apai szeretet) ütközőpontjába kerül, szerepei integrálhatatlanok. A cselekmény kifejeletében ravatalt látunk a színpadon, mellette a vétkes szereplő bűnhődését kívánó nőalakkal. Megjegyzendő azonban, hogy bár Katona ismerhette Gombost és a művét, ezek az elemek a játéktípus gyakran szereplő toposzai, s a *Bánk bán* esetében a hasonlóságoknál fontosabb a toposzok felhasználásának különbsége.

53 T[ELEKI] J[ózsef]: *Az Esküvés...* Tudományos Gyűjtemény, 1817, 6. f., 86–94, 87.

54 NÉMETH László, *A rejtélyes költő* = N. L., *Az én katedrám: Tanulmányok*, Bp., Magvető és Szépirodalmi, 218–223, 221.

tragikum összefüggésében veti fel a sorsszerűség eszméjét Horváth János: szerinte Bánk drámai küzdelmének lényege az a viaskodás, amelyet „a sorstól kiszemelt hős tragikus sorsa ellen folytat”, s ennek során rá kell döbennie, hogy „sorsa függetlenné kezd válni akaratától”.⁵⁵ Végzete Melinda halálakor válik teljessé, amelyre „a sorstól, élettől eleve kijelöltetett”.⁵⁶

A végzetszerűség szerepét Katona életművében – nem színháztörténeti összefüggésben, hanem eszmetörténeti megközelítésben – Bíró Ferenc vizsgálja. Úgy véli, hogy a *Bánk bán* megelőző két tragédiában „az isteni akaratból származó, de a népeken uralkodó végzet játszott meghatározó szerepet, az egyes ember – különböző módokon: elszenvedőként, eszközként vagy éppen végrehajtóként – csak hozzájárulhatott e végzet munkájához”. Katona *Ziska* című drámájának hőse cselekvő szereplő, de nem cselekedett semmit a világrend ellen: „az őt ért csapásoknak semmi lényegi kapcsolatuk nincs azokkal a vétkekkel, amelyeket élete során elkövetett.” „A *Jeruzsálem pusztulásának* hősei előtt pedig még ennyi lehetőség sem merült fel, nekik cselekedni sincs módjuk, ők egy végzetes folyamatot szeretnének elhárítani, de hiába: minden erőfeszítésük ellenére egyszerűen tehetetlenek a bekövetkezett katasztrófával szemben.” Ezzel ellentétben, írja Bíró, a *Bánk bán*ban „nincs végzetes folyamat. E tragédiában a szereplőkön múlik, hogy elszabadul-e a sors vak hatalma”.⁵⁷ Bíró megállapításaihoz annyit tennék hozzá, hogy dramaturgiai szempontból a *Ziska*, illetve a *Jerú'sálem' Pusztulása* és a *Bánk bán* között általa élesen megvont határ szerintünk kissé eltolódik, s inkább a főművön belül húzható meg. Ha játéktípusokban gondolkodunk, akkor azt látjuk, hogy a *Ziska* és a *Jerú'sálem' Pusztulása* esetében (amelyek technikai szempontból nem végzetdrámák) a sorstragédia felhasznált játékelemei még nem rendeződnek maradéktalanul egy felettes elvű szerkezetbe. A *Bánk bán*ban viszont ez megtörténik, méghozzá úgy, hogy a szerző a végzetdráma motívumait magában a műben hangolja át, dramaturgiai mintázatának kontúrjait a cselekmény folyamatában mozdítja el, s ily módon a *Bánk bán* a végzetdráma metamorfózisának láthatóvá tétele, a játéktípus teremtő szétbontásának, más elvű kompozícióba rendezésének színre vitele. A megvont határ ezzel az elmozdítással, a főművön belülré helyezésével műfaji és poétikai értelemben még nyomatékosabbá válik, nem csupán a két megelőző tragédia, hanem a játéktípushoz való viszonyban is. (Ugyanez mondható el az érzékenyjáték és a lovagdráma vonatkozásában.) A sorsfogalom Sándor Iván *Vég semmiség* című könyvében is felbukkan, amikor a szerző Melinda végzetdallamáról, a jelképesen értelmezett drámai téridő „éjszakaszínhelyéről” beszél az „univerzális létroncsolás” hálózatában.⁵⁸

A *Bánk bán*ban a cselekmény egy fontos mellékszála, a bojóthi Mortundorfok (Mikhál és Simon) története hordozza a végzetdráma szétbontott mintázatát, dra-

55 HORVÁTH JÁNOS, *Katona József: Játékszíni és drámairodalmi előzmények: Katona drámáiról kortársai*, Bp., Kókai Lajos kiadása, 1936, 67.

56 *Uo.*, 79.

57 BÍRÓ FERENC, *Katona József*, Bp., Balassi, 2002, 158–159.

58 SÁNDOR IVÁN, *Vég semmiség: A százhetven éve fel nem fedezett Bánk bán*, Pécs, Jelenkor, 1993, 34–41.

maturgiai nyelvének áthangolt színházi grammatikáját, amely – a második kidolgozásban – közjük tartozó Melinda révén az egész mű kreatív mellékszólamává válik. A motívumsor centrumában Mikhálnak a negyedik felvonás 5. jelenetében elhangzó – az első kidolgozásban még nem szereplő – elbeszélése áll.

Nem volt utolsó a' Bojóthi Faj
 Spanyol-hazámban, és paisunkon a'
 taréjos egyjfejű Sast esmeré
 régtől sok ellenség. Már Férjfiak
 valánk öcsémmel, a' midőn Anyánknak
 születetett ez a' Melinda. Szép
 volt, mint az Erkölc. Akkor szültt nekem
 is egyj Fiat Feleségem. Oh ti szép
 napok! Ti édes éjtszakák!!! – Ehol
 jövének egyszer a' **Mohádik**, és
 a' Maurusok' hatalma a' Spanyol
 Földön megént egészszen eltenyészett.
 Minden csak azt kiáltá: „a' Mohádik! – –
 „nem meszsze vannak a' Mohádik!” – Én
 szűnnyadtam, és – de hátha csak mese?
 mondá az én nehezen-hivő öcsém. –
 Így egyszer egyj boldogtalan Éjtszaka
 elvette mindenünket – Nemzetünket –
 Barátjainkat – Ős-Bojóthot, és – *(elfojtódik)*
 egyjetlen-egyj Fiamat, Reményemet,
 Lelkemnek egyj gyönyörűségét, virágzó
 ifjúkorában. Boldogok Szülőink,
 kik már előre elköltöztek! – A'
 hajam' kitépve futottam a' Halál
 elől, mivel Simon megöltt Fiamnak a'
 testével oldalam mellett futott.
 Nem akarta eltemetni; mert soha
 nem hitte, hogy megholt: de ah, midőn
 Melinda elfáradván, jajgatott
 a' test felett – midőn erőtlenül
 én ott feküdtem, és ő gödröt ásott –
 [...]
 Fájdalma meghaladta a' saját
 fájdalmamat – kezével véste a'
 sírt, mintha csak maga akart volna abba
 belé feküdni. [...]⁵⁹

159 *Bánk-bán* 1821, i. m., 97–98. Az idézet során két részletet mellőztünk, amelyek nem tartoznak szorosan az elbeszéléshöz, bár a jelenetformálás és a cselekményszövés szempontjából nem mellékesek. Elhagytuk Gertrudis közbeszólását, amelyre akkor kerül sor, mikor látta Mikhál elerőtlenedését a fájdalomtól, de biztató szava (erősödj!) nem a szájalom megnyilvánulása, a folytatást azért akarja hallani, hogy megtudja, kik az összeesküvők. Számára Mikhál elbeszélése csak ebből a szempontból fontos. És mellőztük a megnyilatkozás záró sorait, ebben a részben Mikhál arról beszél, hogy kétségbeesett helyzetükből az Elmerik (Imre) király követségének tagjaként Spanyolországba érkezett Kunrád, Bánk apja mentette ki őket. Így kerültek Magyarországra. Az első kiadásban ritkított szedéssel kiemelt szót vastagítva jelöltük.

A történetet elbeszélő Mikhál beszédhelyzete rendkívüli módon kiélezett. Az utolsó pillanatban, amikor már, mint figyelmezteti a királynét, az „irtóztatón megidúltt Sors' golyóbisa” az ország békéjét és Gertrudis életét fenyegeti (a büszke királyné Mikhál erre vonatkozó figyelmeztetését – „reszkess éltedért” – gőgösen elhárítja), a békétlenek követeként kísérletet tesz arra, hogy a súlyos következményekkel járó pártütés kirobbanását megelőzze és elhárítsa. Az a szándéka, hogy rávegye Gertrudist magatartásának, a merániaknak kedvező, s a magyarokat, valamint a velük szövetséges idegeneket hátrányosan érintő politikájának megváltoztatására, s ezzel elejét vegye a felhalmozódott indulatok elszabadulásának. Egy óra áll Mikhál rendelkezésére. Egy végzetes óra. Ebben a helyzetben Mikhál elbeszélése figyelmeztető példázat. Céltudatos felépítésével, célirányos retorikájával cáfolata az egyoldalú, Mikhál szenilis állapotát túlozva látó közvélekedésnek, amelyet a szerepet játszó színészek is többnyire képviselnek, tévesen. (Udvarhelyi Miklós, akinek a kassai ősbemutató a jutalomjátéka volt, bizonyára felismerte e figura lélektani összetettségét és a szerep fontosságát, amikor ennek eljátszását választotta, majd három évtizeden át ragaszkodott is hozzá.) A bojóthi Mortundorfok itt elhangzó, a dráma szempontjából hallatlanul fontos történetének három legfőbb mozzanata egy végzetes folyamat három üteme: baljós hír – vétkes mulasztás – tragikus következmények. A közelgő veszedelemre figyelmeztető üzenet még időben megérkezett, ezt súlyának megfelelően idézetként tolmácsolja az elbeszélő: „Minden csak azt kiáltá: „a' Mohádik! – / nem meszsze vannak a' Mohádik!” Am a mohádik, azaz az arab hódítás harmadik hullámát képviselő és a spanyolokra súlyos csapást mérő almohádok közeledését jelző üzenet *akkor* nem talált megértő meghallóira, ahogy *most*, a dráma jelenében Gertrudis sem érti meg a neki szóló példázatot. „Én / szunnyadtam, és – de hátha csak mese? / mondá az én nehezen-hívő öcsém” – emlékezik vissza az elbeszélő, s egy szövegpárhuzam jelzi („Nem hinni látszol”, intette fentebb Gertrudist) hogy ez most különösen a királynénak szól.

Megjegyzendő, hogy Mikhál elbeszélését, a dráma cselekményéhez nem tartozó epikus betétnek véelve azt, a rendezők általában mellőzik. Már a legkorábbi, 1845-i sűgőkönyvben sem szerepel,⁶⁰ amely az 1845 és 1867 közötti nemzeti színházi *Bánk bán*-előadások (47 előadás) szövegét őrizte meg.⁶¹ Ugyanezt a helyzetet tükrözi az 1868-ból származó sűgőkönyv,⁶² amely, az 1845-éhez hasonlóan, Mikhál elbeszélését szintén kirekeszti a szövegből; a hosszabb kihagyások közül itt megemlíthető még az Előversengés és Simon bán Micbán-történetének kiiktatása.⁶³ Később sem változott a helyzet, kézírásos rendezői példánya szerint Hevesi Sándor is kihagyásra ítélte 1930-ban, aki radikálisan megkurtította az egész je-

60 Lelőhelye: OSZK SZT, jelzete: N. SZ. B 51. A Gertrudis–Mikhál jelenet: 53v–56v.

61 A sűgőkönyv részletes elemzését lásd: OROSZ László, *A Bánk bán nemzeti színházi előadásainak szövege (1845–1867)* Cumania, VI. Historia. Separatum, Bács-Kiskun Megyei Múzeumok Közleményei, Kecskemét, 1979.

62 Lelőhelye OSZK SZT, jelzete: N. Sz. B 51/1. 63r–67v.

63 OROSZ László, *A Bánk bán nemzeti színházi előadásainak szövege (1868–1929)*. Cumania 8. Kecskemét, 1984, 497–530.

lenetet,⁶⁴ majd az 1934-ből származó gépelt, Horváth Árpád kézírásos bejegyzéseivel ellátott rendezői példány, bár nagyobb súlyt helyez a jelenetre, a történetet ugyancsak mellőzi.⁶⁵ A Nemzeti Színház 1929. augusztus 20-án előadott (ünnepi) *Bánk bán*jával kapcsolatba hozható, bár augusztus 24-i dátummal ellátott kéziratos sűgőpéldányban viszont a teljes jelenet olvasható modernizált ortográfiával, így a Mihál-elbeszélés is hiánytalanul benne van, csakogy áthúzva, tehát a leírt szöveget – erről további húzások tanúskodnak – későbbi alakításra, főként kurtításra váró alapanyagának tekintették. A lényegesebb kihagyások közül említhetjük a Micbán-történet áthúzását, az Előversengést pedig nem is tartalmazza a kézirat.⁶⁶ A rendezők húzásának következtében a Mortundorfok történeti horizontja jelenbeli helyzetükre zsugorodott, s vele elhalványult a kétségkívül divatja múlt végzetdráma mintázata, ezzel együtt a dráma dramaturgiai rétegeinek, ezek termékeny viaskodásának dinamikája. Ily módon a *Bánk bán* nyitott, polifonikus szövegből, amely játéktípusok küzdelme révén végül a kiküzdött összhangzatban juttatja diadalra a kompozíció főszólámát, bezáruló szöveggé vált a politikai téma konfliktusba rendezése által. Igaz, a dráma feszesebb lett, a Gertrudis–Mihál jelenet szópárbaja epikusnak ítélt kitérő nélkül pereg. Ez meg is felelt a konfrontatív logikát preferáló magyar romantikus színház, majd a polgári realizmus igényeinek. De a szóban forgó Mihál-szöveg mellőzése miatt a spanyol Melinda mögül eltűnik a háttér tragikus perspektívája, érthetlenné válik – vagy szintén kihúzandó – a rémes éjszaka emlékképeinek vissza-visszatérése a két bojóthi szövegében, leegyszerűsödik Gertrudis helyzete, akihez az elbeszélés elmaradása következtében nem érkezik meg a figyelmeztető üzenet, ami Pontio di Crucének az asztalon kellékként jelen lévő levele párhuzamos motívumának erejét is gyengíti. Sajátos megoldást választott Illyés Gyula Katona művének átigazítása során. A Gertrudis–Mihál jelenetben szerepelteti ugyan az elbeszélést, de két fontos elemét mellőzi. Kimarad Mihál nyomatékos figyelmeztetése a példázatra nem figyelő királynénak, és kihagyja az átdolgozó azt a tíz sort, amely pedig az elbeszélésnek az adott helyzetben legdominánsabb eleme: a figyelmeztető üzenet figyelmen kívül hagyása vétkes mulasztás volt. E nélkül pedig az egész történet légüres térbe kerül mind a történet múlt ideje, mind pedig az elbeszélés jelene vonatkozásában.⁶⁷

Katona a hazai színház romantikus fordulata előtt írta művét, megjelenése után negyedszázadig nem is tudott vele igazán mit kezdeni a pódium, s 1845-ben, amikor a színészek végre sikerre vitték, ezt csak a szöveg félreértése (a korábbi előadások lovagdrámai tónusa után újabb félreértése) árán tették, tehették meg. Olyan ellentétekre komponált politikai vonulatot emeltek ki belőle, amely két-

64 Lelőhelye OSZK SZT, jelzete: N. SZ. B 127. 39r-40r.

65 Lelőhelye OSZK SZT, jelzete N. SZ. B 130. 65v-69v. A gépelt szöveg néhány részletét a rendező áthúzta, tehát az eredetileg tervezettnél a jelenet jóval rövidebb lett. Mihál elbeszélést már a gépelt szöveg sem tartalmazta.

66 Lelőhelye OSZK SZT, jelzete: N. SZ. B 130. 81v-89r.

67 KATONA József, *Bánk bán*, Dráma öt szakaszban, Illyés Gyula átigazításában és bevezetőjével, Új Írás, 1976/4, 3–67, 51–52.

ségekívül benne volt a darabban, csakhogy a kompozíció összetett, polifonikus rendjében, és nem is főszólamként. És ezzel a színpadon testet öltött a konfliktus téveszméje. Ám az 1810-es években, amikor a dráma íródott, a *Mortundor-fok* múltbeli mulasztásának dramaturgiai szempontból jól kiszámított helye volt a szövegben, és egész előtörténetüknek később is helye lehetett volna a színpadon. Mert a hír megérkezését követő tétovázás mindent romba döntött s az éjszakai menekülés drámája a halott fiúval és a tizenéves Melindával – az elbeszélés harmadik üteme – emblematikus jelentőségű a drámában. Mikhál halott fia ugyan be van zárva az események múltjába, de Simon révén a halotthordozás cselekvése („Nem akarta eltemetni; mert soha / sem hitte, hogy megholt”) jelképes értelmű a dráma világában. Bánkra két halott terhe fog az ötödik felvonásban nehezedni, Gertrudis és Melindáé, előbbi révén a történet, utóbbi által a teremtés vesztesévé válik. A dráma cselekménye ily módon a Mikhál által felidézett tragikus éjnek a meghosszabbítása: az a fiatal lány, aki egykor sírva menekült családjával, *most* megtört lelkű fiatalasszonyként, kiterítve fog feküdni majd a színpadon, ahogy *akkor* a fiú ott a spanyol éjszakában. Hangulati kapocsként a dráma jelenetei sötétben (és ami ennél fontosabb: szemantikai homályban) játszódnak, vagy a virradat és az alkony derengésében. A történet felidézése során a narráció fényköre előbb a halott fiúra, majd a menekülést felidéző mondat grammatikai szerkezete által átírnyul a holttest felett síró leányra, a jövő halottjára, aki akkor is, és most is, amikor a jelenet előtt bátyjával találkozott, szintén könnyeivel küszködött. Az emlékező Mikhál hasonlata: „Szép / volt, mint az Erkölc” – szerzői előrejelzés-ként Melinda halálát, beszenyezését és meggyilkolását emeli morális dimenzióba. Megjegyzendő, hogy a két bojóthi azóta is annak az éjszakának a foglya: Mikhál megnyilatkozásait és gesztusait ismételten beszívja a traumatikus emlék, mint ahogy Simon örökös tétovázása („de hátha csak mese”, mondta akkor – „De hátha még is úgy lehetne”, mondogatja most), szintén egy tudatmélyi krízis beszédbe kívánckozó jelzései.

Az elbeszélés jelene és a történet múltja más módon is összehajlik, és most számunkra ez a fontosabb: a baljós üzenetnek sem akkor nem volt, és most sincs kompetens befogadója: „Nem hinni látszol, s tántoríthatatlan / megállni, mint minden kevély-eszű” – mondja Mikhál Gertrudisnak. Majd távozva, nyomatékosabban megismétli figyelmeztetését, ami ekkor már ítélet: „Te nagy / sorsodban elvakult kevély-eszű, / reszkess szerencsédőtől.” Ám két jelenettel korábban, a negyedik felvonás 3. jelenetében már hallottuk Gertrudis monológját, ami mind dramaturgiai, mind lélektani szempontból indokolja azt, amit Mikhál tapasztal. Hogy ez a hatalomcentrikus gondolkodású, s az uralkodást az országlakosságot kényszerítő törvényhozásként felfogó, ám magát a törvény fölé helyező nő nem Mikhál szándéka szerint fogja hallgatni és értelmezni az elhangzottakat. Ez a tántoríthatatlanul konok, a maga kemény következetességgel kiképzett, megfontoltan több regiszterű, de kifelé zárt nyelvi világába falazott királyné saját beszédvilágának logikája szerint viselkedik. Vallatóra fogja, s mikor az akaratlanul Simont említi, ellenakcióra készen túszként fogságba veti Mikhált. És ezzel súlyos hibát

követ el, hiszen Pontio de Cruce (a néző által Gertrudis kezében már látott, de tartalmában még nem ismert) levelére vetett pillantásával jelezte, hogy felismerte az összefüggést a délvidéki helyzet és az udvarban zajló események között, azt is tudja, hogy sürgeti az idő, de képtelen helyesen felmérni az erőviszonyokat. És az ajtó előtt már ott áll Bánk, aki szemtanúja a sógorával való bánásmódnak. Majd amikor a haladékul megállapított óra lejár, s a békétlenek Petur vezetésével berontanak a színpadra, a királyné holtteste fogadja őket.

Mikhál elbeszélése ily módon két végzet metszéspontjában áll. A történet bojóthi kontextusát, dramaturgiai ellenpontként, a dráma jelenében Simon sokat vitatott elbeszélése teremti meg (I. felv. 1. jel.). A Fessler *Die Geschichte der Ungarn und ihrer Landsassen* című munkájából ismert Micbán-monda⁶⁸ beépítése a második kidolgozásba (amelyet később Szigligeti szintén feldolgozott *Micbán családja* című színművében), kétségtávol előmozdítja a bojóthiaknak a merániaktól való elkülönítését. Mert, mint Hevesi Sándor helyesen látta, a történet magva a Mortundorfoknak a magyar alkotmányos rendbe való beilleszkedését példázza,⁶⁹ amit a békétlenek asztalánál való jelenléte, valamint ott elhangzó fenntartásaik és ellenvetéseik egyaránt igazolnak. Ez valóban megragadó ellentétet alkot az idegenek másik fajtájával, az ország kínálta lehetőségeket, Gertrudis segítségével, saját hasznukra kiaknázó merániakkal. Mindazonáltal a monda regényes túlzásai (a hét ikerfiú születése) nem illenek a tragédia hangulatához, zavaró mozzanatot képeznek a fikcionált drámai világban. Az idegeneknek ez a roppant lényeges, és a Micbán-monda extrém mozzanata nélkül is erőteljesen érvényesülő differenciálása (merániak és bojóthiak), ami párhuzamos a magyar szereplők programjainak (Petur és Bánk) elkülönítésével, parancsolóan előírja számunkra a konfliktus téveszméjéhez kötődő alaphelyzet, miszerint a *Bánk bán* a magyarok és idegenek harcára épül, felülírását. A bojóthiak szerepe felerősödött és nyomatókat kapott a második kidolgozásban azzal a lényeges fejleménnyel, hogy Melinda (immár nem Ádelájd) a két spanyol húgaként került a szereplők viszonyrendszerébe, miáltal Bánk is családi szállal kötődik a Mortundorfok végzetéhez. Ennek a fejleménynek a fontosságát a szerző műve *Jegyzésében* fontosnak tartotta hangsúlyozni: „akadt egy Iromány is előmbbe, mellyben az van, hogy *Michael* és *Simeon Micz-bán* Spanyol Testvéreknek volt egy világszerte híres szépségű Húgok, kit *Benedictus*-(Bánk)-*bán*, Konrád Grófnak a' fia vett el: el esmértem tehát *Melindát* spanyolabbnak [mint az Ádelájd nevet].”⁷⁰ A második felvonásban Mikhál ott elhangzó helyzetértékelése erősíti a bojóthi testvérek Bánk fellépését előlegező alkotmányos magatartását, miközben érdekeltségüket fokozza a Melinda-ügy bekapcsolása Peturék szervezkedésébe a tanácskozás jelszava (Melinda) révén.

A tragikus éjszaka elbeszélésének közvetlen előzménye Mikhál – Tiborc harmadik felvonásbeli panaszát más nézőpontból, mégis rokon szólamban kiegészítő-megismétlő, lamentációt kérelemmé sűrítő, felszólító erejű mondatokká keményítő megnyilatkozása: „oh add vissza Híveidnek / azt, a' mit elraboltál”:

68 KATONA, *i. m.*, 1983 (Krit.), 406.

69 Katona József *Bánk bánja*, Magyarázta HEVESI Sándor, Bp., Athenaeum, 1901, 28.

70 *Bánk-bán* 1821, *i. m.*, VII-VIII. A Katona által említett Irományról lásd: KATONA, *i. m.*, 1983, (Krit.), 431–433.

A' nyugodalmat, békességet, és
 az életem való gyönyörködést –
 a' volt Vagyont, a' testi lelki meg-
 elégedést, fazékok mellől a'
 fát, ételekből a' húst, és ágyokból a'
 szalmát – [...] Mert biz' ezt raboltad el,
 's od'adtad a' saját Hazádbeli
 Udvarnokidnak.⁷¹

Ez az a pillanat, amikor Gertrudis *felkapja* a levelet, majd *erőssen megnézőn* *Mikhált* ismét *viszsa veti*. Az első mozdulat és a szemjáték két politikai esemény-sor, az írott szó és a hangzó beszéd összefüggésének felismerését, a második mozdulat, a levél visszavetése viszont a kialakult helyzet meg nem értését és saját pozíciójának félremagyarázását fejezi ki. Úgy is mondhatnánk, hogy gesztusokban elbeszélve érlelődik a királyné tragikumuma. Megértjük, ha színházi képzelettel olvassuk a szöveget. Mint láttuk, a színház általában mostohán bánik ezzel a szöveg-hellyel.

A Gertrudis–Mikhál jelenet, s azon belül Mikhál elbeszélésének irodalom-történeti értékelése is csak részben megoldott. Az elemzők számára művészi értéke vitathatatlan, ahogy ezt már Gyulai, tüzetesebb indoklás nélkül, megállapította: „Az a hely, midőn Mikhál elbeszéli szerencsétlenségét, fia halálát s akaratlanul elárulja Simont, mint a pártütők egyikét, épen oly jellemző, mint művészi.”⁷² Aranynál célzást is találunk arra, hogy miért: „A két spanyol indigenát [...] szünet nélkül gyötré hazafiúi fájdalomuk”, írja,⁷³ amit később Orosz László úgy lát, helyesen, hogy Mikhál számára fia halála és Melinda meggyilkolása egy folyamat része.⁷⁴ Waldapfel is elismeréssel szól a jelenet drámaiságáról, az elbeszélés azonban szerinte „messze kalandozó fecsegés”, s nem egyéb, mint „[a] vallomás gyötrelmes kerülgetése”.⁷⁵ Vagyis lélektani szempontból hiteles szöveg, de műfajidegen retardáció. Mikhál jelleméről, illetve a vizsgált jelenetről Rohonyi Zoltántól és Sándor Ivántól kapjuk a leginkább lényegre tapintó magyarázatot. Rohonyi szerint Mikhál „kétszintű tragikai sorsot mondhat magáénak: Bojóth és a Mortundorf nemzetség tragédiája az előidejű történet [...] erre rakódik reá – s értékfogalmi között központi szerepet játszik – az, hogy nemzetségének felívelése megszakad Bánk sorsa révén”.⁷⁶ Ezek a szavak a dráma időszerkezetének egészében értelmezik, s a mű dramaturgiai rendjébe helyezve kezelik a szóban forgó jelenetet. Sándor Iván magát az elbeszélést Waldapfelhez hasonlóan ítéli meg: „akkor *fecsegi ki* tudását Gertrudisnak, amikor az ellenállás felfedezését jelenti a megszólalá-

71 *Uo.*, 95–96.

72 GYULAI Pál, *Katona József és Bánk bánja*, Bp., Franklin-Társulat, 1883, 282.

73 ARANY János, *Bánk bán tanulmányok* = A. J., *Válogatott prózai munkái*, Bp., Magyar Helikon, 1968, 205–264, 262.

74 OROSZ László, *Katona József*, Bp., Gondolat, 1974, 148.

75 WALDAPFEL, *i. m.*, 117.

76 ROHONYI Zoltán, *A magyar romantika kezdetei*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1975, 121.

sa” – írja.⁷⁷ Ellenben ő az, aki a bojóthi Mortundorfok cselekményvonulatának és Mikhál alakjának jelentőségét a legélesebben felismeri: „Mikhál nemcsak Petur fölé tud nőni, Bánkhoz és Melindához hasonlóan Gertrudis fölé is, miközben a dráma valamennyi alakját meghaladja egy *kitüntetett* tulajdonságban: önmagáért beszélve valami önmagán felettiért, nem magyarként a magyar ügyért protestál.”⁷⁸ Sándor Iván fejtegetése a „magyarok kontra idegenek” sematizált konfliktushelyzet lebontását is elősegíti.

Az ötödik felvonásban a bojóthi szál motívuma kreatív tényezője a kifejtet dramaturgiai összhangzatának. Simon fontos információkkal szolgál Ottó tetteivel kapcsolatosan, ezt követően pedig Mikhál – ismét Mikhál, lám, Udvarhelyi Miklós milyen élesen látó színészi szemmel választotta magának ezt a szerepet! – a legsúlyosabb vádat fogalmazza meg Gertrudisszal szemben:

Késő Vénség fehérlik
 fejemen – mocsok nem volt rajtam soha
 más, mint kiontott vére a' Haza',
 és szent Igazság' Ellenséginek:
 most mint közönséges Tolvaj vitettem
 tömlőczbe, és a' külső nemzetet
 a' nélkül is megútáltt Nép szeméttel
 dobála. Ezt Gertrudisod tevé,
 mert nem akarám Testvéremet megölni.⁷⁹

A dramaturgiai egyensúly ezzel helyreáll. Éppen az imént tisztázódott a királyné ártatlansága a Melinda-ügyben, s most valódi bűnére irányul az ábrázolás reflektorfénye: meráni híveinek kedvező hatalmi törekvéseivel a nép idegengyűlöletét váltotta ki, amely már nem tesz különbséget merániak és bojóthiak között. A Király Mikhál vádját ekkor még a feleségéért ejtett könnyek elrablásának szándékaként próbálja meg értelmezni – *magába, küszködve* –, és távozásra szólítja fel a két fivért. Ezt Mikhál családja balsorsának beteljesüléseként fogja fel: „Átok fekszik a' / Bojóthi Mortundorf fajon!” Melinda holtteste mellett pedig az egykori spanyol éjszaka folytatásáról beszél. Számára az nem ért véget.

És még is e' még hátra volt! Ezért
 kellett kifutni a' Hazánkból? ezt
 még hátra hagyták a' **Mohádik!**? –
 Miért hogy egyj menydörgés nem csapott
 belé Fiam' gödrébe [...] ⁸⁰

A végzetdrámai folyamat, immár átlényegülve, a szomorújáték tragikus összhangzatának szölamaként hullámszik tovább. Gertrudis holtan fekszik ravatalán, mert agresszív hatalmi diskurzusa révén inkoherens szereplőként definiálta ma-

⁷⁷ SÁNDOR, *i. m.*, 64.

⁷⁸ *Uo.*, 37.

⁷⁹ *Bánk-bán* 1821, *i. m.*, 124–125.

⁸⁰ *Uo.*, 138.

gát a dráma világában, és zárt nyelvi beszédalakzatába épített személyisége révén nem lehetett a jelek üzenetének kompetens befogadója. Bánkhoz viszont számára fontos üzenetek nem is juthattak el torzulás nélkül, vagyis végzetesnek bizonyuló információhiány kényszerítette sorsának tragikus útjára. Csak utalhatunk arra: az első felvonás színpadi terének elrendezése adhatja kezünkbe a kulcsot. Bánk a színpad mögött állva, tehát korlátozott megfigyelői pozícióból, csak fültanúként vált az események részesévé, sőt, Biberách számítóan tudatos színpadi mozgása következtében a legfontosabb körülményről, a feleségét közvetlenül fenyegető merénylet tervéről, egyáltalán nem is szerezhette tudomást. Szcenikai pozíciója tragikus magányának színpadi metaforája. Tudathorizontján belül logikus feltételezésekhez jutott, és személyiségével, helyzetével összhangban álló döntéseket hozott. Koherens nyelvi világa azonban, amely a második felvonásban Petúrral vitázva konstruktív beszédpozíciót biztosított számára, a Melindával történtek után megtörik, s a negyedik felvonásban a személyes bosszú és a nemzeti sérelmek kettős szolamát egyben tartani Gertrudisszal tusázva nem képes, mert szövege meghasadt kódként artikulálódik. Éppen ez által teljesedett be tragédiája, amit elhárítani kívánt: „nem ezt akartam én – / nem ezt!” – kiáltja összeroskadva felesége holtteste mellett, fejét *a' földhöz nyomva*. De ez már távolról sem a végzetdráma sugallata, hanem a *vég-semmiséget* saját ítéleteként értelmező tragikus személyiség hangja.

Összefoglaló

A tanulmány azt vizsgálja, hogy Katona József a Bánk bánban miként használja fel – s alakítja át egyszersmind saját eredeti elképzelésének megfelelően – a korszak két jellegzetes színjátéktípusának, az érzékenyjátéknak és a végzetdrámának a dramaturgiai eszközeit. A vizsgálat a Bánk bán két szövegrészletének, Bánk szerelmi monológjának (I. felvonás) és Mikhál elbeszélésének (IV. felvonás) elemzésére épül. Bánk monológjában a szerelem individuális felfogása formálja át az erény próbatételének érzékenyjátékos témáját. A dráma sötét horizontjára jellemző, hogy a cselekményben három nő szerepel, s mindhárom valamely erőszak elszenvédőjévé válik. Ezek az események a mű lélektani dimenzióját erősítik fel. Mikhál elbeszélése, amelyet sokan epikus betétnek tekintenek, s az előadások rendszerint mellőzik, a dráma szerves része. Egy múltbeli tragikus éjszaka következményei a cselekmény jelenében alakítják tovább, s viszik majd a végkifejlethez a spanyol szereplők, a bojóthi Mortundorfok (Mikhál, Simon és Melinda) végzetét. A dráma szerves kompozíciójára jellemző, hogy ez a folyamat, éppen Mikhál elbeszélése által, összefügg Gertrudis (és természetesen Bánk) tragikumával. A végzetdrámai folyamat, immár átlényegülve, a Bánk bán tragikus összhangzatának egyik meghatározóan fontos szolamává válik.

Dramaturgical patterns in *Bánk Bán*

The essay examines how in *Bánk bán* József Katona uses the dramaturgical tools of the two characteristic drama types of the era, the sentimental comedy, and the fate drama. The study is based on the analysis of two passages of *Bánk bán*, Bánk's love monologue (Act I) and Mikhál's narrative (Act IV). In Bánk's monologue, the individual conception of love reshapes sentimental comedies' conventional theme, the trial of virtue. It is characteristic of the dark horizon of the drama that the plot features three women, and all three become victims of some kind of violence. These events reinforce the psychological dimensions of the work. Mikhál's narrative, which many see as an epic interlude and is thus often omitted in performances, is an integral part of the drama. The consequences of a tragic night of the past will further shape the fate of the Spanish characters, the Mortundorfs of Bojóth (Mikhál, Simon and Melinda). It is characteristic of the organic composition of the drama that this process, precisely through Mikhál's narrative, is related to the tragedy of Gertrudis (and of course, Bánk). The process of the fate drama thus transcended becomes one of the decisively important voices of the tragic harmony of *Bánk bán*.