

NAGY IMRE

KATONA JÓZSEF *ZISKA* CÍMŰ DRÁMÁJÁNAK BEFOGADÁSTÖRTÉNETE*

A drámai művek – így a *Ziska* – utóéletének három aspektusával kell számolnunk. A szövegkritikai pályáiv követése a szöveg hagyomány folyamatának textológiai, kiadás-történeti tényeit rögzíti, a színházművészeti szempontoktól el nem választható irodalom-történeti utóélet a forráskritikai és keletkezés-történeti adatok feltárása után a hatásvizsgálati szempontokat érvényesíti, valamint az írott dráma interpretációjának folyamatát végigkísérve a befogadás-történeti mozzanatokkal vet számot. A színházi utóélet szám-bavétele pedig az előadások sajátos mediális eszközeinek rögzíthető s ily módon a vizsgálgatás számára elérhető elemei alapján tárgyalja – az írott dráma és az előadásszövegek viszonylatában – a mű megmutatkozását a színjátszás alakulási folyamatában, s e megmutatkozás értelmezési, befogadás-történeti hozadékát a drámaszövegre nézve. Az utóélet alakulásközegének e három vetülete – változó erővel – olyan kapcsolódásokat (vagy adott esetben elszakadásokat) tükröz, amit, a fenti szempontok kezeléséhez hasonlóan, szintén figyelembe kell venni. Ez a tanulmány az utóélet hullámterének befogadás-történeti folyamatát fogja követni az értelmezések horizontjában.

A *Ziska a Calice, a' Táboriták Vezére* – a *Jerúsálem' Pusztulása* mellett – drámapoétikai minőségét tekintve kétségtávolul kiemelkedik Katona József korai (*Bánk bán* előtti) drámái közül. Ám mindkét mű megértését korlátozta az életműben elfoglalt helyük, amely a főműhöz képest prelúdium szerepbe helyezte őket, többnyire tehát előtanulmányt láttak bennük, vagyis a *Bánk bán* felől visszapillantva olvasták e színdarabokat, mintegy annak pretextusaként. Ezek a szövegek tehát nem tudtak kilépni a főmű árnyékából. Ez az olvasási mód egyébként fontos hozadékkal is járt: feltárultak az életmű belső intertextusai. Az előtanulmány szerep mellett a *Ziska* önálló műként történő megértését további két körülmény is nehezítette: a szöveg több elemből összetett heterogén természete, erősen többnyelvű jellege és a drámáról való 19. századi gondolkodástól eltérő dramaturgiai felépítése. A *Ziska* olyan szövegkorpusz, amelyet főcíme (*Ziska a Calice, a' Táboriták Vezére*) hét szövegegységből pántol együvé. Ezek közül öt (különböző módon) szerzői közleményként felfogható függelékszöveg. Ilyen az *Olvasó!*-hoz címzett, az ajánlás szerepét is betöltő előszó és *A' Huszsziták* című, Leopold Friedrich

* E tanulmány a *Katona József korai (Bánk bán előtti) drámáinak kritikai kiadása* című OTKA pályázat (K 81.791) munkálatai során készült.

Schulz 1808-ban megjelent történeti művéből fordított értekezés, amelyet Katona a dramatizált szövegek háttér tanulmányából, peremszövegéből avatott a teljes mű organikus részévé. Korábban azt gondolták, hogy előbbi „csak a Huszról szóló értekezés közlésének megokolása”,¹ mi inkább úgy véljük, hogy e közvetlen kötődésen túl az előszó az egész műnek is szerves összetevője. Ilyen függelékszöveg továbbá az olvasó tájékoztatását szolgáló – a drámaszöveg neveiről és az író anyanyelvet pallérozó szándékáról szóló – *Elöl Járó Beszéd* és a korpuszt záró, *Toldalékotska* című utószó. Az utóbbi két függelékszöveg közé van beillesztve a dilógiát alkotó két dráma (mindkettő „Eredeti Néző Játék”): a *Ziska vagy is A Huszsziták’ Első Pártütések Cseh Országban* (mint „I⁵⁰ Darab”) és „mint Folytatása az Elöbbeninek” a *Ziska a’ Táboriták’ Vezére*. A dialogizált szöveget huszonhárom, három esetben szokatlanul terjedelmes, latin, illetve német és magyar nyelvű szerzői lábjegyzet kíséri, gyarapítva a (dialogizált szövegekhez történeti és dramaturgiai szempontból is kötődő) függelékszövegek mennyiségét. (A kéziratot az OSZK Színház-történeti Tárában őrzik, jelzete N. Sz. Z. 10.) Ez a több elemű szöveg-építmény a szerzői hangok elkülönülése, a történetírói és drámaszerzői beszédmód kettős természete miatt, illetve a függelékszövegek dramaturgiai státusának kérdésessége, ennek egymástól eltérő későbbi megítélései következtében okozott gondot. Mindehhez hozzájárult az a nehézség, hogy a dilógia (akárcsak a *Jerúsálem’ Pusztulása*) nem a drámaolvasást a 19. században, sőt, nálunk jórészt egészen a legutóbbi időkig meghatározó konfliktus-elv alapján íródott, így ennek alkalmazása az elemzésekben jelentős mértékben befolyásolta (és torzította) a drámapoétikai értékelést.

A korai drámák megértésének alapkérdését Nagy Miklós fogalmazta meg: „kisebb testvérek vagy inkább csak előzmények a főműhöz képest” ezek a drámák?² A *Ziska* utóéletében e kérdés két pólusa mentén mozog a mű befogadása a kisebb testvéreként történő megértés irányában.

A *Ziska* irodalomtörténeti utóélete Gyulai Pál *Katona József és Bánk bánja* című monográfiájának e drámával foglalkozó szakaszával kezdődik.³ Azért ilyen későn, hetven évvel a keletkezés után, mert a dráma csak 1880-ban jelent meg először nyomtatásban.⁴ (E kiadás csak a kettős drámát tartalmazza a lábjegyzetekkel és a *Toldalékotskát*.) A Gyulai által kijelölt kérdésirányok hosszú ideig, mintegy fél évszázadig meghatározták a mű iránti érdeklődés szempontjait. Ezek: a minták és források kérdése, a szerző összetett írói pozíciójából adódóan a szöveg státusának problémája, és a lehetséges válaszal által meghatározott nézőpontból következően a dramaturgiai fogyatkozások magyarázata, illetve a mű előtanulmány szerepének hangsúlyozása. A lehetséges drámatörténeti minták közül Gyulai Shakespeare krónikás drámáit és Schiller *Wallenstein* trilógiáját említi. A szöveg státusával kapcsolatosan úgy véli: „Katona inkább olvasmányának szán-

¹ WALDAPFEL József, *Katona drámái és kézírataik*, ItK, 1930, 341–353, 344.

² NAGY Miklós, *Ne csak a Bánk bánra figyeljünk! Katona József válogatott drámái Orosz László kiadásában*, Forrás, 1999. június, 82–84.

³ GYULAI Pál, *Katona József és Bánk bánja*, Bp., Franklin Társulat, 1883, 69–73.

⁴ KATONA József *Összes művei*, kiadja ABAFI Lajos, Bp., Aigner Lajos, 1880, II, 1–154.

ta”.⁵ Az általa tanulmányozott függelékszövegeknek – mint a színházi világtól az irodalmi nyilvánosság felé való közeledés dokumentumainak – elhelyezését a mű egészében a szerző epikus szándékából magyarázza. Az elemző szigorú bírálója a dráma általa észlelt, illetve feltételezett fogyatkozásainak. „Egészében véve mindkét dráma épen oly kevésbé színpadi, mint költői mű, de vannak bennök oly jelenetek, melyek mindkét tekintetben fölülmúlják eddigi műveit. [...] Egységes és érdekes cselekvénye egyiknek sincs, hajlanak az eposz felé s Ziskának, a főhősnek egysége tartja össze az epizodikus cselekvény szárait.”⁶ Szerinte a dilógia második darabjában még „kevesebb a drámaiság”, mert a főhős ekkor már teljesen passzív, s az akcióhiányból vezeti le a Jaromir-szálnak, a hős álruhában fellépő leányával kapcsolatos eseménysornak előtérbe kerülését, de ezek a jelenetek „inkább dalmúszerűek, mint valóban drámai hatásúak”, jóllehet „néhol valódi költői hangulat ömlik el a művön, bizonyos melancholia, mely többet sejtet, mint a mennyit kifejez”.⁷ Gyulai elemzésének e pontján előremutatóan felfigyelt a szöveg teatrális effektusainak fontosságára. Ziska jellemrajzának gyengéit az epikus szándék és a drámai forma feszültségéből eredezteti. „Katona a Ziska jellemzésére helyezte a fősúlyt s a hála és a nagyravagyás, a szeretet és boszú összeütközéseit akarta rajzolni, azonban a különböző elemek, melyek Ziska tetteiből folynak nincsenek kellő arányban vegyítve és összeolvasztva. Néha alig értjük meg lelki állapotát” – írja.⁸ Ehhez viszonyítva állítja, hogy Vencel jellemrajza jobban sikerült.

Gyulai szerint Ziska hűség és lázadás közti vívódása rokonságot mutat Bánk szituációjával. A két mű kapcsolatával foglalkozva megjegyzi, hogy olyan „megható kép”, mint a második rész második felvonásának harmadik jelenete (Jaromir lanttal s énekkel mulattatja a méléző Ziskát, a hallgatag Prokopot és az iddogáló Vodát) a *Bánk bán*ban is található. (Feltehetően a második felvonás kezdő és záró jelenetére gondol.) „Voda jellemzésében is van egy pár oly vonás, melyből Mikhál bán alakul” – mondja a dráma előtanulmány szerepével kapcsolatosan. Ez utóbbi, szerintünk kérdéses (később Mikhál szerepének félreértéseként rögzülő) összevetés arra figyelmeztet, hogy ez az életmű kronológiai rendjében előrettekintő, ám az értékviszonyokra nézve retrospektív pillantás akkor válhat majd termékennyé, ha az elemző szándék a dramaturgia felszíni rétegeiben megfigyelhető hasonlóságok mögött a jelenetszövést működtető szemantikai gesztusra s az ezzel összefüggő drámapoétikai elvre irányul. Ilyen lehet például a lázadó hősnek a műfaji logikával társuló krízishelyzete. Ezáltal az egymással kapcsolatba hozott szövegek belső viszonyainak, ismétlődő struktúráinak felismerésétől eljuthatunk rejtett üzenetük megértéséig.⁹

⁵ GYULAI (1883), *i. m.*, 69.

⁶ GYULAI (1883), *i. m.*, 70.

⁷ GYULAI (1883), *i. m.*, 72–73.

⁸ GYULAI (1883), *i. m.*, 71.

⁹ Paul RICOEUR, *Mi a szöveg?* = P. R., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, ford. ANGYALOSI Ger-gely stb., Bp., Osiris Kiadó, 1999, 9–33.

A Gyulai-monográfia kritikai fogadtatásának fontosabb szövegei közül¹⁰ Heinrich Gusztáv elemző bírálata emelhető ki, amely bővíti a főművel kapcsolatos filológiai ismereteket. A korai drámákról szólva feltételezi *A' Lutz Széke* népjeleneteinek eredetiségét, számba veszi az elveszett vagy lappangó műveket, s részletesen elemzi az *István* és a forrásául szolgáló Girzik-dráma viszonyát. A *Ziskáról* azonban nem szól.¹¹

Bayer József Gyulai könyvének ismeretében írta meg drámatörténetének Katona József korai színműveiről szóló fejezetét. (A *Bánk bánt* külön fejezetben elemzi.) Az elődje (és a pozitivisták iskolája) által kijelölt szempontokat alkalmazza, s lényegében megmarad a már ismert tényanyag jegyében kialakult határokon belül.¹² Az irodalmi mintákra nézve Shakespeare királydrámáinál fontosabbnak véli Schiller, jelesen (mint már Gyulai is) a *Wallenstein* inspirációját, s megismétli a dráma epikus természetére vonatkozó megállapítást. A *Ziska*, mondja, „csak dramatizált történetet” ad, így az egész mű „inkább történelmi hitelű, mint drámai érdekű”. Különösen a második résszel foglalkozva fogalmazza meg dramaturgiai kifogásait, mert ez szerinte „jobbára elbeszélés”, „nem történik benne semmi drámai”, ezért „hatása inkább melodramatikus”.¹³ A Gyulai által költői szempontból, viszonylagosan elismert Jaromir-szárlól elődjénél szigorúbban ítélkezik. „Teljességgel nem értjük, hogy mire való ez az álorcáskodás”.¹⁴ (Majd’ száz évet kell még várni, hogy ez a motívum értelmezhető legyen.) Részleges dramaturgiai értéket csak néhány jelenetben vél felfedezni (*Ziska* I. III. 9, IV. 1. és 9, *Ziska* II. II. 8–9). Dube monológját „[a] darab legpoétikusabb jeleneté”-nek tartja. Némi elmozdulást Gyulai szemléletmódjától legfeljebb abban láthatunk, hogy Bayer dráma- és színháztörténészként nem a *Bánk bán* felől pillant vissza a *Ziska* motívumaira, hanem a korabeli színpadokon népszerű Kotzebue-darabok és leventedrámák hatását figyeli meg a szerzői instrukciók által jelölt színpadi mozgásokban és heves gesztusokban, Voda alakját pedig Katona korábban írt drámája, a *Monostori Veron'ka* nagyívó figurájával, Alpári Farkassal hozza összefüggésbe. Szerinte „bajos” Ziskában „Bánk bán erőteljes jellemvonásai-
ból egyet is fölismerni”.¹⁵

Van azonban Bayernek egy olyan kifogása, amelyet a *Bánk bánra* nézve akár sejtésnek is vélhetünk. A huszita vezér hűgának megerősökölésével kapcsolatosan ezt írja: „Ki becstelenítette meg – ez drámailag fontosabb, mint maga a tény. Már pedig K[atona]-nál csak a tényt tudjuk meg és ezt is csupán azért, hogy a habozó Ziskát valami külső ok hajtsa a husziták karjai közé, kik a társadalom decomponáló elemét látszanak képviselni.”¹⁶ Az elemző itt felfigyel az erőszakkal kapcsolatosan egy olyan elhallgatásra,

¹⁰ –ő [RÁKOSI Jenő], *Katona József és Bánk bánja*, írta Gyulai Pál, Budapesti Hírlap, 1882. nov. 26., 1–3; F. J. [FERENCZY József], *Gyulai Pál: Katona József és Bánk bánja*, Száz, 1883, 388–390; ua. = F. J., *Irodalmi dolgozatok*, Bp., Hornyánszky Viktor, 1899, 118–121.

¹¹ HEINRICH Gusztáv, *Katona József és Bánk bánja*. Írta Gyulai Pál, EPhK, 1883, 936–945.

¹² BAYER József, *A magyar drámai irodalom története: A legrégebb nyomokon 1867-ig*, I–II, Bp., MTA, 1897.

¹³ BAYER (1897), *i. m.*, 251–252.

¹⁴ BAYER (1897), *i. m.*, 253.

¹⁵ BAYER (1897), *i. m.*, 252.

¹⁶ BAYER (1897), *i. m.*, 251.

befogadói értelmezésre váró üres hely (*Leerstelle*) termékeny ösztönzésére,¹⁷ ami, más módon, a Melinda-történetben is szerepet játszik. Ott ismerjük a tettest, azt is, hogy valószínűleg megesett a dolog, de valójában mindmáig nem tisztázódott, hogy lényegében mi is történt Melindával, mi volt az a „pokolbeli tűz”, amiről a szerencsétlen asszony beszélt. (A huszita drámában a gaztettből fakadó tettek Bayer által megfigyelt motiválatlanságát Bíró Ferenc fogja majd értelmezni.)

Itt említjük meg, hogy Galamb Sándor később azt állítja, hogy a hűg meggyalázását mint bosszúra serkentő motívumot Fessler említi, s ezt Katona innen is vehette.¹⁸ Ám a drámaíró, aki gondosan felsorolja forrásait, nem említi Fessler nevét és művét.¹⁹ A Fessler művének negyedik kötetében szereplő korrajzot pedig azért sem használhatta fel, mert drámája e kötet megjelenésénél (1816) három évvel korábban készült el (1813-ban).²⁰ (Hozzátesszük, hogy mivel Fessler első két kötete 1815-ben, a *Bánk bán* első kidolgozásának befejezése után látott napvilágot, így hatását csak a végleges szövegre nézve tehetjük vizsgálat tárgyává.²¹)

Ami a Gyulai és Bayer által is szóba hozott *Wallensteint* illeti, megjegyezzük, hogy e dráma hazai színházi előadására a *Ziska* megírásáig nincs adatunk.²² E színdarabnak a pesti és budai német társulat 1815–1816-os műsorán való felbukkanására vonatkozó bizonytalan híradáson kívül csupán annyit tudunk, hogy e mű 1816-tól tűnik fel a Schillerrel kapcsolatos diskurzusban, fordítása 1828-ban készült el, de nem jelent meg.²³ A hatáscsatorna természetesen német szöveg is lehet, s ez azért említendő, mert a trilógia középső részének szövegében (*Die Piccolomini*) beépített elbeszélésként szerepel a huszita háborúk története (*4. Aufzug, 5. Auftritt*). Ennek során Kellermeister így szól Neumannhoz: „Drum waren meine Ahnherrn Taboriten / Und dienten unter dem Prokop und Ziska. / Fried’ sei mit ihrem Staube! Kämpften sie / Für eine gute Sache doch...”²⁴ Áprily Lajos fordításában: „Mert taboriták voltak őseim, / Prokop és Ziska jó vitézei. / Nyugodjanak békében! Jó ügyért / Vívták harcukat.”²⁵

A *Ziska* befogadástörténetének rendkívül fontos állomása Horváth János Katona Józsefről szóló egyetemi előadásainak könyv formájában történő publikálása, s benne a

¹⁷ Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994, 284–314.

¹⁸ GALAMB Sándor, *Grillparzer és Magyarország = Philologiai dolgozatok a magyar–német érintkezésekről (Heinrich Gusztáv emlékkönyv)*, szerk. GRAGGER Róbert, Bp., Hornyánszky Viktor, 1912.

¹⁹ *Die Geschichte der Ungern und ihrer Landsassen*, erzählt von Dr. I. A. FESSLER, I–X, Leipzig, Johann Friedrich Gleditsch, 1815–1825.

²⁰ PAPP Zoltán, *Fessler Ignác Aurél és a magyar romantikusok*, kiadja az Eötvös-Kollégium volt tagjainak szövetsége, Pécs, Dunántúli Egyetemi Nyomda, é. n. (Eötvös-füzetek, 10).

²¹ TOLNAI Vilmos, *Katona József és Fessler: Forrástanulmány*, ItK, 1918, 1–13, 2.

²² KÁDÁR Jolán, *A budai és pesti német színház története 1812-ig: Játékszíni és drámairodalmi szempontból*, Bp., Pfeifer Ferdinánd, 1914.

²³ BAYER József, *Schiller drámái a régi magyar színpadon és irodalmunkban*, Bp., MTA, 1912, 122, 211.

²⁴ SCHILLERS *Sämtliche Werke*, Hrsg. Paul MERKER, Leipzig, Philipp Reclam jun., é. n., Zweiter Band, Vierter Teil, 102.

²⁵ Friedrich SCHILLER *Összes drámái*, I–II, Bp., Magyar Helikon, 1970, I, 658.

huszitákról szóló színmű elemzése.²⁶ Katona írói pozícióját Horváth a „lélektani érdeklődésű történetíró”-éval azonosítja, s ebből vezeti le a darab epikus természetét, amely a dilógia második részében (ez szerinte „elégikus történeti kép”) lírai jelleggel társul. „A történelmet szemlélő költő vetíti ki benne saját lírai hangulatát” – írja.²⁷ (A történetfilozófiai megközelítés később előtérbe fog kerülni.) Horváth Gyulai szemléleti horizontján belül marad a *Ziska* előtanulmány szerepének hangsúlyozásával. (Ez azzal magyarázható, hogy mindketten monográfiát írnak, amelynek centrumában a főmű áll.) Zsófia szerinte „félíg-meddig” Gertrúd elődje uralkodási vágyával, a korona káprázataért való rajongásával. E szempont adatbázisát Horváth rendkívül fontos megfigyeléssel bővíti. A Vencel és Ziska nagy nyelvi tusájában előforduló „alattomos gyilkos” kifejezés, amit az elemző kiemel, és annak jelenetbeli kontextusa segíthet bennünket a *Bánk bán* ötödik felvonásában (Petur szavainak Solom általi közvetítésében) elhangzó – és ott a Myska bán által használt „orozva gyilkoló” kifejezéssel súlyosbított – jelzős szerkezet (a főhős számára sorsdöntő erkölcsi ítélet) értelmezésében. A *Ziskában* ez a szó szerkezet a csoporttól elszakadó magányos gyilkos, az egyéni zsarnokölő lehetséges tetteire vonatkozik, amit a huszita vezér éppen úgy elvet és elítél, mint Petur.

Horváth János elemzése dramaturgiai szempontból jelentős előrelépés a korábbiakhoz képest. Felfigyel ugyanis a *Ziska* dramaturgiájának kulcsfontosságú jegyeire. Az első rész Ziskájáról így ír: „Oly drámai hős ő, aki [...] alig egyéb az intrikus-típusnak egy új változatánál, egy első szerepre törő intrikusnál, [...] s úgynevezett »fejlődés« is ezért tudatosabb, mintsem egy igazi hőse lehetne. [...] Egy jellem érvényesülésének fluktuálása ez egy bizonyos időpontig, de nem fejlődése és drámai vagy éppen tragikus lezárása.”²⁸ A második részről ezt írja: „Hőse már nincs is, a beteg Ziska már csak árnya önmagának. Helyette Prokop a husziták igazi cselekvő vezére. [...] Ziska passzív alakja körül operettszerű történet játszódik. Leánya ismeretlenül tartózkodik körülötte, »Jaromir, a kisdobos« álarcában; kémlel, mindent tud, kellő pillanatban minden bajon segít; apja halálos ágyánál felfedi kilétét, s megvallja, hogy szerelmes az ellentábor egyik vitézébe, Ziska megáldja frigyüket, pedig ez az a vitéz, aki egy ütközetben Ziskának Jaromirral együtt amazonkodó hűgát leszúrta volt. Hajdan tán ellenezte volna, most ebbe is beletörődik.”²⁹ A drámapoétika későbbi fejleményei – és a legújabb *Ziska*-elemzések – alapján úgy látjuk, hogy a drámai mű nem feltétlenül igényel fejlődő hőst (elegendő feltétel lehet a jellem különféle tartalmainak feltárulása, amit Horváth „fluktuálás”-nak nevez), és passzív hős köré is szerveződhet értékes dráma. Amikor Horváth kimutatta, hogy a *Ziska* figurája köré épített drámai viszonyrendszer előbb (az első részben) egy nagyravágyásától és bosszúvágyától sarkallt aktív, nagyformátumú intrikusként tevékenykedő főszereplőre épül, majd ez később (a második részben) egy áldozati helyzetbe került vak, halálosan beteg figurává változik, lényegében felismerte az epikusnak vélt

²⁶ HORVÁTH János, *Katona József: Játékszíni és drámairolalmi előzmények. Katona drámáiról kortársai*, Bp., Kókai Lajos, 1936, 32–35.

²⁷ HORVÁTH (1936), *i. m.*, 34.

²⁸ HORVÁTH (1936), *i. m.*, 33.

²⁹ HORVÁTH (1936), *i. m.*, 34.

jegyek mögött rejlő, s a drámai folyamatot szervező műfaji jelleget, és annak módosulását, megváltozását is. Ez utóbbival kiélezett egy olyan problémát, ami elméleti szempontból bírálatra vagy magyarázatra vár. Elemzésével új fejezetet nyitott a dráma befogadástörténetében. A forráskritikai szempontok mellett erőteljesen megjelent a drámapoétikai probléma. Ennek további tisztázásához, úgy véljük, szakítani kell a konfliktusnak mint dramaturgiai kulcsfogalomnak 19. században kialakult felfogásával. (Ami eléggé megrögződött a szakirodalomban: még Nagy Miklós is a „felekezeti ellentétek konfliktusteremtő erejét” hangsúlyozza a huszita drámáról szólva.³⁰) Horváth János elemzésének ez a legfőbb tanulsága.

Waldapfel József Katona korai, történelmi tárgyú drámáival foglalkozó tanulmánya³¹ előbb látott napvilágot, mint Horváth János kötete, mivel azonban Waldapfel értekezésének a *Ziskával* kapcsolatos gondolatai 1942-ben megjelent Katona-monográfiájának e drámával foglalkozó fejezetével szoros egységet alkotnak, ezért a *Ziska* utóéletében is együtt tárgyalandók.³² Waldapfel legfőbb eredményeit a Katona-filológiában a forráskutatás terén érte el (e téren a Horváth előtti befogadás-történeti modellt folytatja), ezek forráskritikai összefüggésben tárgyalandók. Itt csak annyit jegyzünk meg, hogy Waldapfel összevetései szerint Katona a dilógia első részének csaknem egész anyagát megtalálta Leopold Friedrich Schulz *Interessante Erzählungen und Anekdoten* című művében, sőt, a cselekmény tér- és időbeli viszonyain kívül eső körülményekre vonatkozóan is Schulzra támaszkodott.³³ A második dráma történelmi forrásaira nézve Schulz mellett fontos szerepet játszik Bohuslaus Balbinus *Epitome historica rerum Bohemicarum* című műve, s még a költött mellékcselekményre vonatkozóan is ebből merítette inspirációját.³⁴

Katona irodalmi mintái között – a már mások által is említett *Wallenstein* mellett – Waldapfel kiemeli a *Fiesco* szerepét, s szerinte feltételezhető, hogy Vencel halálának jelenetében Macbeth lakomájának emléke is belejátszhatott. A császári vitéz, Katzow Erneszt vereségük utáni megnyilatkozását („A Vakság ellen hasztalan hartzolnak magok a Romai Istenek” – *Ziska a’ Táboriták’ Vezére*, III. 1)³⁵ a *Jungfrau von Orleans* legyőzött Talbotjának szövegével azonosítja („Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens.” III. 6). Fontos fejlemény, hogy Waldapfel eszmetörténeti összefüggésben Katona egyháztörténeti érdeklődését is kiemeli, s a felvilágosodás néhány szövegének említése után ezt írja: „Még érdekesebb bizonyítéka K[atona] alapos érdeklődésének az, hogy Zsófia királyné ajkára ad egy idézetet (első rész, II. 2) Pázmány *Kalauzának* az iszlám fanatizmusról szóló függelékéből. (Ez az idézet és a hozzá kapcsolódó szerzői jegyzet, mint majd látni fogjuk, összefügg a mű történelem-szemléletével.) A Biblia

³⁰ NAGY Miklós (1999), *i. m.*, 84.

³¹ WALDAPFEL József, *Katona első történelmi drámái*, ItK, 1933, 75–92, 243–263; 1934, 32–50.

³² WALDAPFEL József, *Katona József*, Bp., Franklin Társulat, [1942], 47–58.

³³ *Interessante Erzählungen und Anekdoten aus der Geschichte des Oesterreichischen Kaiserstaates*, gesammelt von Leop. Friedr. SCHULZ, Wien, Anton Doll, 1808.

³⁴ *Epitome historica rerum Bohemicarum...*, authore Bohuslao BALBINO e Societate Jesu, Pragae, Typis Universitatis Carolo-Ferdinandae in Collegio Societatis Jesu, 1677.

³⁵ Katona drámájának szövegét a kéziratból idézzük: OSZK, N. Sz. Z. 10, 54v. Modernizált szövegű kiadásban: KATONA József *Összes művei*, I–II, sajtó alá rend. SOLT Andor, Bp., Szépirodalmi, 1959, I, 206.

tanulmányozásának is a *Ziskában* van a legtöbb nyoma; a huszita kor történelmi levegőjébe is beleillik, de K[atona] érdeklődésére is jellemző, hogy szereplői egyre másra bibliai alakok sorsával példálózhatnak.³⁶ A második részt Waldapfel színháztörténeti összefüggésbe helyezi (tündérajátékok, rablódrámák). Az ugyanitt szereplő három betétdal közül (Voda bordala, Jaromir csatadala és a színpalak mögött felhangzó halotti ének) az elsőt és az utolsót Karl Friedrich Hensler *Petermännchen* című művének hasonló részleteivel hozza összefüggésbe. Monográfiájában a bordalt Hölty nyomán keletkezettnek véli.

A mű dramaturgiai koncepcióját Waldapfel a történeti érdeklődés, a pszichológiai szempont és az ösztönös drámai látásmód hármas inspirációjából vezeti le. „Az ő Ziskája nem közönséges gonosztevő, hanem nagyon bonyolult jellem: a nagyravágyás ugyan a legfőbb hajtóerő benne, de sokféle érzelmi fék és gát is korlátozza érvényesülését, míg a legerősebb érzelmi gát leomlása után azzá a vad pusztítóvá nem lesz, aminek Schulz mondja.”³⁷ Ehhez a szemponthoz monográfiájában hozzáteszi: „kétségtelen lélektani tanulmányként való nagy jelentősége. Katona, aki a legkülsőlegesebb izgalomra számító műfajból indult, olyan drámával kísérletezik, amely csak lélekrajzra épül, egy elhatározásig vivő belső küzdelmet mutat be, történelmi fordulatot egy ember lelki fejlődésével akar megokolni.”³⁸ A második rész világának sötét tónusait az elemző a drámaíró pesszimista történelemszemlélete felől értelmezi. „Az emberiség történetének pesszimista látása maga is, egyéni kedélyvilágán kívül, részben a jogbölcselet tanulmányából érthető, melynek kiindulása Hobbeséval rokon, s amely a jogrendszer szükséges voltát épen az ember ősi vadságából vezette le és ugyanabból a fennálló rend ellen való minden erőszakos támadás bűnös voltának elméletét is.”³⁹ Ziska lázadásának négy motívumát emeli ki: nagyravágyását, hűgának meggyalázását, valamint Huszinec szerepét és Vencel halálát. A mű komor hangulatát ellenpontoszza „Jaromir tündéres, pajkosságból, férfias bátorságból és leányos érzékenységből szőtt alakja s a vele kapcsolatos cselekményszál.”⁴⁰ Mindazonáltal a második részben szinte „nincs semmi, ami az első drámában megindult küzdelem tragikus folyamánya volna”.⁴¹ Horváth János dramaturgiai megfigyelésére emlékezve úgy véljük, hogy a Ziska középponti dramaturgiai helyzetében bekövetkezett fordulat (viszonylag aktív hősből szenvedő szereplővé válása) alapján születhetett meg a dilógia kettészakadásának, tehát a kompozíció szétesésének gondolata. Mint látjuk, Waldapfel csupán az általa kiemelt lélektani szempont alapján lát kapcsolatot a két színmű között. Ott a lelkiismeretével, itt kiszolgáltatott helyzetével, ügyének hanyatlásával viaskodik. Vagyis a dramaturgia helyett a pszichológia felől értékeli Katona vállalkozását. A dráma jelenetszövezi technikájával kapcsolatosan azonban az értekező fontos megfigyelése, hogy a nyílt színi változásokat – mint az *Aubigny Cemetiában* – Katona úgy oldja meg, hogy a szűkebb térről a közvetlenül előtte lévő tágasabbra törté-

³⁶ WALDAPFEL (1934), *i. m.*, 46.

³⁷ WALDAPFEL (1934), *i. m.*, 36.

³⁸ WALDAPFEL (1942), *i. m.*, 51.

³⁹ WALDAPFEL (1934), *i. m.*, 45.

⁴⁰ WALDAPFEL (1934), *i. m.*, 48.

⁴¹ WALDAPFEL (1942), *i. m.*, 53.

nik az átvonulás. Így az első rész II. felvonásának 8. és 9. jelenete között a kabinéból az audienciás palotába, a III. felvonás 11. és 12. jelenete esetében a főhős szobájából a piacra, amelyre az ablak nyílik, a IV. felvonásban pedig a kunradiczi vár ebédlő szálájából a szabad vidékre, baloldalt a várfallal.

Monográfiájában a szerző a *Ziska*-elemzés élére helyezi a Kotzebue *Die Hussiten vor Naumburg* című, huszita tárgyú drámájával kapcsolatos összefüggést.⁴² A népszerű drámairó sikeres melodramája, amelyet a pesti német színház négyévi szünet után, 1813. augusztus 14-én újított fel, Katonának a drámához kapcsolt egyik jegyzete szerint „felségesen le irta” a huszita harcok Ziska halála utáni, Prokophoz köthető szakaszát, s ez a mű valóban ösztönözhetette az „eredeti néző játék”-ot író Katonát, hogy ő viszont magára Ziskára koncentráljon. A *Ziska a' Táboriták' Vezére* című drámában Rokytzana János, „Prágának Szószóllója” meg is jövendöli Prokopnak az esetet: „Valamint most Ő [Ziska] Prága előtt – úgy fogsz te is egykor Naumburnál állani! Tégedet nem annyira egyetlen egy öreg, mint a Gyermekek fognak megindítani, mert már akkor a Szeretet szabadabb nyelvet, szabadabb szívet – Feleséget és Gyermekeket ad a Szeretet – meg könyörölsz, mert Atya lészesz.”⁴³ Ez a dialógusba foglalt utalás, valamint a hozzá fűzött szerzői jegyzet – Katona művének előadása, megjelenése esetén – a nézők és olvasók számára kreatív intertextuális kapcsolatot hozhatott volna létre. Ezáltal egy látens drámatrilógia képződhetett. (Abafi kiadása, 1880 óta ez a lehetőség adott.) Genette az efféle célzást a transztextualitás egyik típusának tekinti, Riffaterre-t követve pedig az intertextus nyomaként értelmezhetjük a Katona-dráma jelzett helyét.⁴⁴

Az előtanulmány szerep Waldapfelnél visszafogottan jut szóhoz, de mivel az ő munkájának középpontjában is a főmű áll, ennek a vonzása igen erős, így ő is felveti, hogy Zsófia nagyravágyása Gertrúd hatalmi megszállottságára emlékeztet, s a huszita vezér idegenellenes kifakadása Vencel előtt (az „idegen molyok”-ról) olyan „magyar keserűség”-et szólaltat meg, amely majd Bánk és Mikhál vádjaiiban fog visszhangzani. A függeléksszövegekről úgy véli, hogy a mű kiadására gondolva szerelte fel ezekkel drámáját.

A monográfia kritikai fogadtatása elsősorban a *Bánk bán*-elemzés szempontjából fontos. Kenyeres Imre például a lélektani probléma („a nagy ember súlyos tévedésének tragédiája”) további megfontolásra sarkalló következményeire utal.⁴⁵ A korai drámákra vonatkozóan érdemes Császár Elemér megállapítását idézni: „Történeti drámáiban még határozottabban jelentkezik [Katoná] tehetsége: a külső történés leegyszerűsítésével a belső nyer jelentőségben; személyei alaptermészetének lényege a szenvedély, s ha ez megnyilatkozásaiban szertelen és nem is közvetlen forrása a katasztrófának, mégis valósággal drámai, s a nyelv is iparkodik az igazi drámai beszélgetés magaslatára emelkedni.

⁴² August KOTZEBUE, *Die Hussiten vor Naumburg im Jahr 1432: Ein vaterländisches Schauspiel mit Chören in fünf Acten*, Leipzig, Paul Gotthelf Kummer, 1803.

⁴³ OSZK, N. Sz. Z. 10, 58v. Modernizált szöveggel: KATONA 1959, I, 214.

⁴⁴ Gérard GENETTE, *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen von Wolfram BAYER, Dieter HONIG, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, 9–78; Michael RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*, ford. SEPSI Enikő, Helikon, 1996, 67–81.

⁴⁵ KENYERES Imre, *Waldapfel József: Katona József*, It, 1946, 41–43.

A *Bánk bán* majdani szerzőjére jellemző, hogy mennyire foglalkoztatja képzeletét a pártütés motívuma, amelyet a korabeli jogbölcselet szellemében fog fel. Első kísérleteihez képest alakító készsége is nagy fejlődésen megy át: anyagát egyre tökéletesebben, a maga sajátos látásmódjának természete szerint jeleníti meg, lerázva magáról az idegen szemlélet- és ábrázolásmód nyűgét. Katonának ezek a korai drámái minden fogyatkozásaikkal mellett is jelentős helyet foglalnak el drámairodalmunk történetében s rászolgálnak arra a tiszteletre, amellyel Waldapfel szól róluk.⁴⁶

Molnár Miklós következő évtizedben publikált kismonográfiájának a huszita drámával foglalkozó szakaszát leegyszerűsítetten marxizáló szemléletével összefüggő feloldatlan ellentmondás jellemzi.⁴⁷ Egyrészt „jelentős és érdekes” műnek nevezi a drámát, kiemelve (de elemzéssel nem igazolva) szerzőjének „jellemábrázoló képességét”, beérve azzal a közléssel, hogy, mint írja, „a kezdetben becsvágyó lovagok igazi népi hősöké magasodnak”. Másrészt viszont elhibázottnak tartja az ábrázolás nézőpontját, mivel a szerző nem a huszita mozgalom felől, hanem Ziska krízise felől szemléli tárgyát. Ezzel Molnár lényegében visszavonná a darab lélektani értékeire és dramaturgiai jellemzőinek sajátosságára vonatkozó korábbi megállapításokat. Hibaként könyveli el a főhős nagyra-vágyásának előterbe helyezését, s bár „a nagy népmozgalom kohója kiolvasztja belőle a salakot”, a hős bemutatása során „lélektani és politikai törés” következik be. A könyv kritikai fogadtatásában nem szerepel a korai drámák kérdése, az egyik kritikus csak a *Jerúsálem’ Pusztulásáról* jegyzi meg, hogy abban, szerinte, a szerző a nemesi osztályokat jelképező zsidó vezéreket bírálja.⁴⁸

Ezután több mint két évtizedet kellett várni egy újabb Katona-monográfiára, amelyben a korai drámákról, így a *Ziskáról* is érdemben esik szó. Orosz László könyve két szempontból is igen jelentős: visszaveszi a pozitivista és a szellemtörténeti iskola képviselőinek eredményeit, azaz helyreállítja a befogadástörténet folyamatszerűségét, és fontos új szempontokkal gazdagítja a dráma interpretációját.⁴⁹ Hangsúlyozza, hogy ez szerzőjének első olyan drámája, amely történeti források alapján készült, s miközben „egészen aggályosan ragaszkodott forrásaihoz”, a drámai cselekmény fókuszába Ziska öt évét (1419–1424) helyezte oly módon, hogy dramaturgiai leleménnyel e fél évtizedes történeti ív kezdő és záró szakaszából alkotta meg dilógiáját, a megjelenített cselekményből kimetszve a középső szakaszt. Ezzel Orosz magyarázatot ad a több elemből és szövegtípusból megépített korpusz belső rendjére, a függelékszövegek és a dialogizált részek viszonyára, illetve a két dráma kompozíciós kapcsolatára. Vagyis a függelékszövegek jelenlétét a műben nem epikus szándékkal, hanem a dramaturgiai gondolkodás tudatosságával indokolja. Katona a drámai fókusz szempontjából nem releváns, de a történeti kontextus szempontjából mégis fontos ismereteket (így az előzményeket Husszal és a következményeket Prokoppal) a függelékszövegekbe helyezte. Alkalmasint a huszita hitújítás magvát alkotó „négy prágai pont” sem csupán a cenzúra miatt, hanem

⁴⁶ CSÁSZÁR Elemér, *Waldapfel József: Katona József*, ItK, 1942, 311–313.

⁴⁷ MOLNÁR Miklós, *Katona József*, Bp., Művelt Nép Könyvkiadó, 1952, 21–23.

⁴⁸ MIHÁLYI Gábor, *Molnár Miklós: Katona József*, ItK, 1952, 311–313.

⁴⁹ OROSZ László, *Katona József*, Bp., Gondolat Kiadó, 1974, 62–76.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2034. CZXK évfolyam 40. szám

dramaturgiai okokból került a jegyzetekbe. Amihez mai elgondolásunk alapján hozzátehetjük, hogy Katona cseh tárgyú műve elkülönülő, mégis egymáshoz kapcsolódó nyelvváltozatok szövegépítménye, amelyben nyelvi ellenpontok és beszédbeli találkozások szerveződnek polifon hangzásrendd. A függelékszövegek monologikus prózája átöleli a drámaszövegek dialogizált jeleneteit, amelyeket a történetíró jegyzetei kísérnek mellékszólamként, a függelékszövegek a beszédpozíció és a kommunikációs stratégia különféle változatait képezik, a Schulzból átültetett tanulmányban egyszerre halljuk az eredeti textus szerzőjének és a fordítónak a hangját. A két drámaszöveg pedig a küzdő, lázadó, illetve a szenvedő, halálra készülő hőssel, a drámai középpont jellegének megváltoztatásával kétféle játéktípus, kétféle dramaturgiai beszédmód termékeny konfrontációjára tett írói kísérlet eredménye. Az izgalmas nyelvi diszperzitást fokozza a vallási felekezetek és irányzatok jellegzetes szókincsének, retorikájának különbsége. Hatalmas, merész koncepció ez, s bár megoldása nem hibátlan, a beszédmód polifóniájához disszonáns elemek kapcsolódnak, de a vállalkozás nagysága így is figyelemre méltóvá teszi a *Ziskát*. Különösen akkor, ha meggondoljuk, hogy ez a vállalt heterogeneitás a hagyománytörténetben kétarcú, két irányba tekintő jelenség. Egyfelől a 18. század szerzői (akiket Katona feltehetően csak részben ismert) gondolkodtak efféle polifonikus rendben, tragédiák, komikus közjátékok, valamint latin és magyar függelékszövegek színjátékos találkozásában. Mint a protestáns iskoladráma-szerző, a marosvásárhelyi Nagy György a *Konok pereskedőkben* (1780), és Kertso Cyrják minorita szerző a *Leoninus és Leonina* című tragédiából s a *Borka asszony és György deák* című bohózatból összerakott kompozíciójában. Vagy Csokonai a *Karnyóné* rekonstruált csurgói ősbemutatójának megkomponálásakor.⁵⁰ De a többször szóba hozott *Wallenstein* is összetett drámai építmény. Katona évtizedében nálunk Ungvárnémeti Tóth László *Verseinek* kötetében (1816, benne a kompozíció szerves részeként a *Nárcisz vagy a' gyilkos önn-szeretet* című drámával) és Bolyai Farkas drámakönyvében (*Öt szomorú játék*, írta egy Hazafi, Szebenben, 1817) tapasztalhatunk a Katonához hasonló többtényezős szerkezeti rendet. És ha előre pillantunk, azt látjuk, hogy a romantikus korszakban is gyakoriak az efféle poliglott szövegek. (Később is: például Ibsen *A császár és Galileusa* [1873] kettős dráma, még később Wedekind *Lulu*-darabjai, az ős-Lulu és a belőle kibontott páros szindarab is együtt olvasva komplex alkotást képeznek, Németh László *Nagy családja* szintén dilógia, s Némethnek a két Bolyaival foglalkozó, *Változatok egy témára* című, 1962-ben publikált kötetkompozíciója pedig olyan összetett szövegépítmény, amely két drámát és hat különböző műfajú más szöveget tartalmaz.) Katona tudatos dramaturgiai gondolkodását érzékeljük abban is, hogy, mint Orosz László is megfigyelte, Ziska megítélése sokkal negatívabb a függelékszövegekben, mint a dialogizált részekben. A kétféle nézőpont feszültségének háttérében Katona drámapoétikai gondolkodása egyik alaptézisét sejtjük: „a drámának célja pedig

⁵⁰ NAGY Imre, *Iskola és színház: Csokonai vígjátékai és a magyar iskolai komédia*, Bp., Balassi Kiadó, 2007, 297–330.

– mint a költő Kisfaludy Károly *Ilkájáról* szóló dramaturgiai tanulmányában írta – *embert tenni a világ elébe, nem oktalan öldöklőt, nem fenevadat.*⁵¹

Orosz nem ért egyet Ziska intrikus szerepének Horváth János általi megfigyelésével (szerinte „hiányzik belőle az a biztonságérzés, az a fölény és gátlástalanság, amely a lovagdrámák intrikusait jellemzi”),⁵² aminek alapján feltételezhető, hogy drámapoétikai szempontból másként ítéli meg a művet. Ő alapvetően passzívnak tekinti a figurát, akit „dönteni képtelen vívódás” jellemez, s már az első részben is „külső erő bírja elhatározásra. [...] Huszinec kihallgatja, s mintegy megszarolja a titkát: Ziskának most már Huszinec, illetve a husziták mellé kell állnia.”⁵³ Megjegyezzük, hogy a kihallgatás mint megoldás nem okvetlenül drámai eszköz, sőt a színpadra képzelt dráma sajátos teátrális hatáselemeként funkcionálhat, mint Katonánál. Mivel a színházi előadás elmaradhatatlan eleme a néző megfigyelői jelenléte, a kilesés-kihallgatás helyzete rávetíti az előadásra (az olvasás közben elképzelt előadásra is) e színházi jelleget, annak megkettőzésével. E megduplázódás („színház” a színházban) olykor termékeny feszültséget képez az interpretáció számára, mint például a *Bánk bán* első felvonásában, ahol a néző és a Gertrudis–Ottó jelenetet kihallgató Bánk megfigyelői pozíciója között nyilvánvaló különbség tapasztalható, minthogy Bánk csak hallja a dialógust, de nem látja a jelenetet. Orosz is hangsúlyozza, hogy a második részben kiteljesedik a főhős passzivitása. Ezzel magyarázza, hogy a szerző bizonyos lelki tartalmakat nem dialogizált jelenetekben, hanem „csak önfeltáró monológban képes napvilágra hozni”.⁵⁴ Szerintünk a dialógus és a monológ ilyen szembeállítását vitatható, mert, ahogy Émile Benveniste megállapította: „A monológot, a látszat ellenére, a dialógus mint alapvető struktúra egy változataként kell értelmeznünk. A monológ interiorizált dialógus, »belső nyelven« van megfogalmazva, a közlő én és a befogadó én között.”⁵⁵ A dramaturgia nyelvére átfordítva a változó mértékben ugyan, de mindvégig passzív főhős feltételezése Orosznál nem csupán a drámaiatlanság vádjaként értelmezhető, hanem a dráma műfaji jellegének megsejtéseként is elkönnyelhető a középpontos drámatípus jegyében.⁵⁶

Könyvének monografikus jellegéből adódóan Orosz László sem kerülheti el a mű előtanulmány szerepének felvetését. E téren két fontos megfigyelése van. Zsófia ragaszkodását a hatalmi pozícióhoz már Horváth János összekapcsolta Gertrudis uralkodói ambícióival, de ehhez Orosz hozzáteszi: Zsófia „terhét is érzi az uralkodásnak”.⁵⁷ Erről eszünkbe juthat, hogy Gertrudis is „álmatlan sok éjtszakáit” említi az uralkodásról szóló monológjában. Szcenikai szempontból tanulságos Orosz következő megfigyelése: „A *Ziska* második része utolsó színében ugyanaz a díszlet, ugyanaz a komor kép fogad,

⁵¹ KATONA József, [*Kisfaludy Károly: Ilka*] = K. J., *Versek, tanulmányok, egyéb írások*, kritikai kiadás, sajtó alá rend. OROSZ László, Bp., Balassi Kiadó, 2001, 51–65, 58.

⁵² OROSZ (1974), i. m., 64.

⁵³ OROSZ (1974), i. m., 64–65.

⁵⁴ OROSZ (1974), i. m., 68.

⁵⁵ Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, I–II, Paris, 1963–1967, II, 85. Idézi MAÁR Judit, *A drámai és elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1995, 90.

⁵⁶ BÉCSY Tamás, *A dráma modellek és a mai dráma*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1974, 117–177.

⁵⁷ OROSZ (1974), i. m., 65.

mint majd a *Bánk bán* utolsó felvonásában: bolthajtás, félrevont sötét kárpit, nyitott koporsó, egy asszony fekszik benne: itt Ziska húga, ott majd Gertrudis.”⁵⁸ A színi képzetet egymáshoz hasonló működése a két drámában szerintünk részben a pesti társulat számára játékhelyül szolgáló Rondella színterének adottságára, mélységi tagolásának lehetőségére vezethető vissza. Ami arra figyelmeztet, hogy Katona szcenikai fantáziája és a Rondella mint játékhely között tanulságos összefüggés található.

Az 1810-es évek különös jelentőségét a magyar irodalom alakulástörténete szempontjából többen kiemelték. Horváth János fejlődéstörténeti munkájában ízléstörténeti, Tolnai Vilmos pedig a neológiát tárgyalva nyelvtörténeti nézőpontból mutatott rá az évtized korszakküszöb jellegére. Szauder József a szociológiai és eszmetörténeti háttér feltárásával (különös tekintettel a kanti eszmék recepciójával kapcsolatos „filozófiai zsbongás”-ra) a magyar romantika forrásvidékeként tárgyalta az időszakot. Ezt a megállapítást Fenyő István kritikátörténeti adalékokkal és érvekkel támasztotta alá.⁵⁹ Rohonyi Zoltán, akinek a korszakkal foglalkozó munkája egy évvel Orosz László könyve után látott napvilágot,⁶⁰ az évtized műfaj történeti struktúráját vizsgálva kiemelte a drámai szövegek górcső alá vételének rendkívüli fontosságát: „A romantikus irodalom kialakulása szempontjából kritikus 1810-es évek feltárásában különleges jelentőségű a drámai irodalom helyének, jellegének és funkciójának tisztázása.”⁶¹ A kutatási feladat szükségességét azzal indokolta, hogy míg a költészet területén „a klasszikán belül kezdődik egyfajta erjedés az új élmények, új létfelfogás hatására, ezzel szemben a színiműsor, a [...] drámai irodalom már korábban elszakadt Bessenyei vonalától, s a közönségtől kedvelt kaland- és rémtörténeteket vitte a nézők elé.” A műfajra irányuló vizsgálódás nézőpontját így definiálta: „a történelem-koncepció, az esztétikai-filozófiai felfogás tisztázása mellett a dráma-struktúrák olyan körültekintő elemzésére van szükség, melyben a romantika felé mutató elemek kontextuális szemlélete uralkodjék.”⁶² Ennek jegyében elemzi a műfaj általa reprezentatívnak tekintett alkotásait, a *Bánk bán* mellett a *Hunyady Jánost* Kisfaludy Sándortól, Gombos Imre *Az esküvés* és Kisfaludy Károly *Irene* című színműveit. Katona József pályáján az 1813-as évet tekinti fordulatlaknak, amikor a drámaíró tragikumközpontú szemléletének vonzaskörében – a kataklizmáktól való irtózás szemléleti hangoltságával – a történelem felé fordult oly módon, hogy a történelmi folyamatban határhelyzetbe került és „tragikumba merülő egyén” sorsa, lelki krízise érdekelte.

A *Ziskát* elemezve bizonyítja, hogy a szerzőt „[a] kivételes élethelyzetekben kibontakozó emberi különösség magánál az egységes mű megalkotása eszményénél is jobban érdekli”, amiből a mű romantikus tendenciájára következett. Rohonyi drámapoétikai szempontból megmarad a konfliktus elméleti kulcsfogalomként történő alkalmazásánál, de, alkalmasint észlelve a fogalom és a szöveg közti feszültséget, a terminus jelentéskö-

⁵⁸ OROSZ (1974), i. m., 75.

⁵⁹ A kérdéskör összefoglalása: NAGY Imre, *Nemzet és egyéniség: Drámai irodalmunk az 1810-es években*, Bp., Argumentum Kiadó, 1993, 9–19.

⁶⁰ ROHONYI Zoltán, *A magyar romantika kezdetei*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1975.

⁶¹ ROHONYI (1975), i. m., 74.

⁶² ROHONYI (1975), i. m., 74, 75.

rét kitágítva a fogalom „többsíkúvá” képzését észleli, s megkülönbözteti az általa fő-konfliktusnak nevezett feszültségtől (a husziták és Vencel király szembenállásától) az ennek alárendelt kollíziókat. Katona dramaturgiájának következetesen alkalmazott eljárásaként veszi észre (amire már Waldapfel is felfigyelt) „az előtér és háttér ismételt változtatásá”-t, amely a jelenetszövének lüktetést, dinamikát kölcsönöz. Rohonyi a második rész elérikusságát (a korábbi jelzésektől eltérően) nem hangulati, hanem értékszemléleti alapon magyarázza: Ziska „szánalmas ronccsá vált, halálra szánt” figura, ám „tudata mindvégig régi énje értékmércéjét hajlamos alkalmazni.”⁶³ A mű előtanulmány szerepére is újszerűen, a drámai beszédmód alakítása, jellegzetes képzése szempontjából reflektál, amikor az érzékeny léleknek bölcselkedésre hajlamos megnyilatkozásaiban és a révületbe került lélek szaggatott mondataiban, hiányos szerkezeteiben lát rokonságot a huszita dráma és a *Bánk bán* között.

A legutóbbi negyedszázadban két olyan interpretáció látott napvilágot, amely a *Ziska* befogadástörténetének horizontját új szempontokkal tágitotta. A *Nemzet és egyéniség: Drámairódmunk az 1810-es években* című monográfia elemzése⁶⁴ drámapoétikai érvekkel igazolja, hogy a főhős többek által kárhoztatott passzivitása nem dramaturgiai hiba, hanem a műfaji jellegből következő sajátosság. A *Ziska*: középpontos dráma, amely világát a mű centrumába helyezett főhőshöz kapcsolódó változó viszonyokból szervezi.⁶⁵ E műfaji jelleggel függenek össze a felerősödő lírai szólamok és a második rész néhány jelenetének rituális tónusa. A dilógia két darabja nem csupán a történet kronológiai rendjéhez való viszonya alapján különbözik, hanem a főhős középponti pozíciójában bekövetkező módosulás szerint is: a bénító erőkkel hol nyíltan, hol színlelve viaskodó hős a körülményekhez szenvedőlegesen viszonyuló szereplővé alakul. Drámapoétikai szempontból azonban e változás is indokolható. Ziska a viszonyrendszer centrumában marad még akkor is, ha tervet kovácsoló, cselszövő hősből áldozati helyzetbe kerülő figurává válik. Itt jegyezzük meg, hogy a *Ziska vagy is A Huszriták’ első Pártütések Csehországban* cseldráma jellegét korábban Horváth Jánoson kívül Otrók Mihály is megsejtette, amikor a mű lovagdrámai dramaturgiájáról szólva (indulatos hős, vár-ostromok) megjegyzi: „Maga Ziska is sok tekintetben hasonlít a ritterekhez, elütő vonás benne, hogy alattomos, a mi rittereknél nem igen szokott előfordulni.”⁶⁶ A plánumot megtervező hős ugyanis céljai elérése érdekében szükségképpen színlel, ami azzal jár, hogy a műfaj feszegeti a játéktípus kereteit. Később Nagy Miklós is észrevette, hogy „[a] királyi kamarás elég sokáig ravaszkodik és taktikázik”.⁶⁷

⁶³ ROHONYI (1975), i. m., 89.

⁶⁴ NAGY Imre (1993), i. m., 112–132.

⁶⁵ A középpontos drámáról: BÉCSY Tamás, *A dráma lételméletéről: Ontológiai megközelítés*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1984, 146–147; UŐ, *A dráma esztétikája: A dráma műneme és műfajai*, Bp., Kossuth Könyvkiadó, 1988, 69–72.

⁶⁶ OTROK Mihály, *Töring mint lovagdrámairó és a német lovagdráma hatása irodalmunkra*, Eger, Egri Nyomda Rt., 1900, 29.

⁶⁷ NAGY Miklós (1999), i. m., 82.

Fontos fejlemény Rokytzana dramaturgiai jelentőségének felismerése. Míg a nagyravágó hős önmegvalósító lázadása az első részben Vencel király felől nézve problematikus erkölcsi szempontból, a második részben a prágai polgárokat képviselő Rokytzánával való találkozás jelenetében válik kérdésessé. A legitimitás elvének Vencellel kapcsolatos krízise felmenthetné Ziskát a hűség benső parancsának megszegéséért, de a rend helyreállításának és a béke megőrzésének vágya és követelménye, amelyet a prágai szószóló képvisel, felülírja a nagyravágó (de már testileg, lelkileg megfáradt) személyiség önelvű érveit. „Ziska útja Venceltől – önnön individualitásán keresztül – Rokytzánához vezet, a kamarásból katona lesz, majd elfáradva a nyugalmat választja.”⁶⁸

A műegység felszakadozása nem a főhős jellemrajzának s pszichológiájának vélt következetlenségeiből fakad. Az ellentétes motivációk által vezérelt zaklatott jellem, tépett lélek színrevitele összeegyeztethető mind a Sturm und Drang, mind a romantika dramaturgiai elvárásaival, illetve lehetőségeivel. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy Katona (főként a dilógia második részében) az emberismeret öt szenvedélyesen érdeklő problémájának a szövegre vetítésével olyan bölcséleti problémával terhelve meg a művet, amelyet a történelmi drámának az első részben megalapozott kompozíciója nem bír el a szerkezet átformálódása s néhány tartóoszlopának megroskadása nélkül. Mindez összefügg a létezésnek látszatként való megmutatkozásával, s a lélek mélységes kútként való felfogásával. „Ki láthattya meg mi vagyon a Kút fenekén, ki tekinthet be a Léleknek belső Rejtekébe...” – töpreng Ziska,⁶⁹ s az emberi személyiség megmutatkozásával összefüggésben így bukkannak fel a szöveg metaforikus szintjén az *átlátszatlan üveg*, a *kaméleon*, a *lárva* és a *napraforgó* képei, s az *álarc* mint színpadi kellék az emberi identitás rejtettségének jegyében szemantizálódik. „A drámában ugyanis nem csupán Ziska leánya, de Huszinec, sőt, mint láttuk, metaforikus értelemben maga Ziska is álarcot visel. A szereplők gyakran »béburkózva« jelennek meg, hogy aztán egy alkalmas pillanatban lerántsák álarcukat és jelmezüket. A beöltözés és vetkőzés néha talányos rítussá alakul. Ziska leánya felölti Jaromir álarcát, aztán erre »egy mesterséges olasz lárvát« tesz, majd újabb maszkot húzva »palástba burkolózott emberkévé« alakul, legközelebb amazonként jelenik meg, végül az álarcok alól ismét előtűnik a leány. Ő is körpályán halad tehát, ahol kezdet és vég egybeesik, miáltal a változás, sőt maga a személyiség is, látszattá válik. S a környező világ is! A második rész negyedik felvonásának ötödik jelenetében például »a kárpit hirtelen felvonattatik«, s kiderül, hogy a szereplők egészen máshol vannak, mint képzelték. Folyton át kell értékelnüök világukról, embertársukról s önmagukról alkotott véleményüket, s e próteuszi változások közepette rendszerint ugyanoda jutnak, ahonnet elindultak.”⁷⁰ Ha az arc, a külső megjelenés és a viselkedés (sőt a szó, a beszéd is) jel, akkor e jel jelöltjét a talány fátyola burkolja, mert az ember valójában nem az, aminek látszik, minthogy ez a látszat csak reprezentáció, amely félrevezeti a szemlélőt. Az emberismeret talánya (e kérdés valóban összeköti a korai drámákat a *Bánk bán*-nal) értelmezhető a Foucault által elemzett (a 18. század nyelvszemléletét is meghatáro-

⁶⁸ NAGY Imre (1993), *i. m.*, 82.

⁶⁹ OSZK, N. Sz. Z. 10, 14r (KATONA 1959, I, 101).

⁷⁰ NAGY Imre (1993), *i. m.*, 129–130.

zó) episztéméváltás jegyében, de a barokk udvari emberről szóló szövegek színleléssel kapcsolatos aggodalmait felől is megközelíthető.⁷¹ A létrejötté problémája és a látszat és való elkülönülésének krízise mögött alkalmasint posztkriticista gondolati szituáció is feltételezhető. A lovagdráma érzelmstruktúráira intenzív történeti-filozófiai érdeklődés tapasztalat-mintázatai vetülnek. A bibliai utalások pedig olyan mitológiai párhuzamot képeznek, amelynek előterében a cselekmény a történelemben periodikusan ismétlődő tragikus változások karneváli felvonulásaként értelmezhető.

Bíró Ferenc Katona József életművét tárgyaló monográfiájának eszmetörténeti alapú *Ziska*-elemzése⁷² szintén a fordulatot jelentő 1813-as évből indul ki, amikor az életműben „előtérbe kerülnek, sőt kizárólagos szerepet játszanak a történelmi témák”, aminek folyományaként „a színpad a történelem megidézésének autentikus színtere lett”.⁷³ Nem valószínű, írja Bíró, hogy Katona konzekvens történetfilozófia kidolgozására készült, „sok jel utal viszont egy igen erős történetfilozófiai érzékenységre kibontakozására”.⁷⁴ Bíró szerint ez az érzékenység a világgal szembenálló, sebzett hősök megformálásához s a nemzetek hanyatlásával és eltűnésével kapcsolatos tragikus tapasztalathoz vezet. Az elemző szerint a *Ziska* megértésének alapkérdése: milyen Isten tételeződik a szövegben? Miféle válasz adódhat erre a kérdésre abban a műben, amelynek világában véletlenszerűség, kontingencia tapasztalható? „Vencellel szembe fordulva ő [Ziska] forgatja fel a világ rendjét, de ezt csak azért tehette meg, mert az isteni akarat lehetővé teszi e rend időnként való s az emberi tekintet számára önkényes megváltozását. A *Ziska*-drámában jelenlévő világlátás ezért tragikus – a dráma fölötti égbolt nem üres ugyan, de lakója távoli, hallgatólag és rejtőzködő Isten, akinek világában az esetlegesség uralkodik, a rend itt törékeny, s nagyon is könnyen indulhatnak el végzetes következményekkel járó folyamatok.”⁷⁵ Ebben az elemzésben a drámapoétikai szempont a rejtőzködő Isten képzetével szoros összefüggésben vetődik fel. A drámai alaphelyzet az által jön létre, hogy a főhős döntése következtében a „tehetetlen Trocnová”-ból „új Phoenix” születik. Bíró úgy véli, Huszinec nem motiválja Ziska döntését, mert a dráma „valójában arról szól, amiről Zsófia királyné beszélt: most érkezett el a történelem egyik nagy »megváltozás«-ának ideje”. Az elemző szerint a harmadik felvonás közepétől módosul a mű jellege, a huszita történelem tragikus eseményei kerülnek előtérbe, és Ziska irányításával a husziták szörnyű tetteket hajtanak végre. Bíró szerint a főhős alakjával kapcsolatos nézőpont változásai motiválatlanok. A dilógia második részében szerinte is tovább erősödnek a disszonanciák: ellentmondás feszül Ziska alapjában sikeres pályafutása és utolsó időszakának elégiikus minősége között. (Itt azonban, szerintünk, figyelembe lehetne venni a tágabb históri-

⁷¹ Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok: A társadalomtudományok archeológiája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris Kiadó, 2000, különösen 65–98; Torquato ACCETTO, *A tisztes színleléstől*, ford. VÍGH Éva, Szeged, JATEPress, 1997; VÍGH Éva, *A barokk színlelés művészete és Torquato Accetto = ACCETTO* 1997, 5–32.

⁷² BÍRÓ Ferenc, *Katona József: Monográfia*, Bp., Balassi Kiadó, 2002, 50–56, 65–79.

⁷³ BÍRÓ (2002), i. m., 50–51.

⁷⁴ BÍRÓ (2002), i. m., 55.

⁷⁵ BÍRÓ (2002), i. m., 71.

ai cselekmény és a scenikai térben megjelenített drámai cselekmény Katona általi elkülönítését, ez utóbbi szférában, tehát magában a dialogizált szövegben, ez az ellentmondás kevésbé érzékelhető.) Bíró szerint a darab kezdete és vége között nincs szerves kapcsolat, s problematikusnak tartja, hogy a Ziskát érő csapások nem a tetteiből, döntéseiből következnek. (Ez a középpontos drámában nem kizárólagos követelmény, vagyis a megfigyelés drámapoétikai szempontból is jelentős.) Az elemző ennek alapján úgy látja, hogy „Ziska formátuma és sorsa inkább alkalom arra, hogy lássuk az emberi világnak azt az instabilitását, amelyet maga az Isten hagyott jóvá, s amelyet ő tett nyilvánvalóvá mindenki számára.”⁷⁶

Bíró Ferenc legújabb művében, amely a nemzethalál kérdésének korabeli változataival s alakulásával foglalkozik, más nézőpontból is megvilágítja az instabil világ e felkavaró tapasztalatát.⁷⁷ A *Ziskát* író Katona történelmi érdeklődésének fókuszát úgy határozza meg, hogy őt a kérlelhetetlen mulandóság veszélyének kiszolgáltatott népek sorsa érdekeltte. Ezért választott történelmi drámaiban a nemzetek számára sorsdöntő időszakokat. Ily módon a huszita háborút feldolgozó mű világa egészen más, mint a korábbi színművéké. A dráma szituációját egy nagy formátumú, immorális rendbontó fellépése hozza létre olyan pillanatban, amikor nincs hasonló formátumú erkölcsös uralkodó. Bíró, korábbi véleményét gazdagítva, úgy látja, hogy az első rész közepén bekövetkező – és többek által motivációs hibaként elkönyvelt – fordulat, mikor Ziska a hűgát ért gyaláztatara nem a gaztett elkövetőjének megbüntetésével, hanem véres népiertással válaszol, történetfilozófiai alapon értelmezhető. A szerző a motiváció és a tett aszimmetriájával valószínűleg arra figyelmeztet, hogy fanatikus tettek vallási elfogultság nélkül is elkövethetők. Ez utóbbinak Ziska magatartásában nincs nyoma. Őt az indulatai vezérlik, s ezek rejtik el előle az isteni értékek rendjét. Éppen ezért indulatainak vaksága összefügg a „megváltozás” világállapotával.

Elemzését Bíró egy problematikus textushely filológiai szövegmagyarázatával is alátámasztja. A Zsófia királynő által a címszereplő és a király nagy nyelvi tusája előtt (Ziska I. II. 2) megfogalmazott szentencia arról, hogy „[s]emmi állandót az Isten ebben az életben nem alkotott”, mint Katona ezt jegyzetében tisztázza, idézet Pázmány Péter *Kalauzából*, *A Mahomet vallásáról* című appendixből. De ez maga is idézet. Pázmány Grégoraszt citálja. Ám az idézett gondolat a kétszeres átültetés során, a kontextus megváltoztatásával, ismételten átalakul, míg Zsófia szájából Katona színpadán elhangzik. Grégorasz történeti művében alkalmi érv volt az egyik szereplő számára, a *Kalauz* ezt latinul idézi az evilági dolgok hívságos voltára vonatkozó általános bölcsességként, míg a *Ziska* szövegvilágában (s feltehetően Katona világszemléletében) a teremtett világ alapvető törvényszerűségének tételévé válik. A „megváltozások” sorának magyarázata már nem szorítkozik a vallás ügyére, a rejtőzködő Isten ismeretlen szándékával függ össze. (Az elemző nem zárja ki egy janzenista hatás lehetőségét.)

⁷⁶ BÍRÓ (2002), i. m., 79.

⁷⁷ BÍRÓ Ferenc, *A nemzethalál árnya a XVIII. század vég és a XIX. század elejé magyar irodalmában*, kézirat.

A drámai művek kettős létmódja következtében (írott, nyomtatott szöveggént olvasás, színházban előadott szöveggént nézik) egy dráma utóéletéhez és befogadástörténetéhez az előadások is hozzátartoznak. Színrevitel esetében a dráma belép egy másik művészet összetett jelrendszerébe, amelynek az írott (nyomtatott) szöveg (legtöbbször előadásszöveggé átformálva, amelyet a rendezői példány rögzít) csupán egyik eleme. Mindazonáltal az előadás többé-kevésbé felfogható az írott (nyomtatott) dráma sajátos interpretációjának is (a színház gyakorlatiasabb közegében transzparenssé válik a dramaturgia belső csontrendszere), aminek következtében egy dráma színházi utóélete kettős tanulsággal szolgál: hogyan működik a szöveg a színházi műalkotás részeként, s miként értelmeződik a teátrumban. A *Ziska* szerepe mindkét vonatkozásban igen szerény. Reformkori előadására nézve nem rendelkezünk dokumentálható tényekkel, az a hír, hogy 1826 tavaszán Kecskeméten előadta volna Kilényi Dávid társulata, a helyi hagyomány része.⁷⁸ „A Pozsonyba tartó direktor távozása után Kilényi Dávid vonult be társulatával” – írja erről Joós Ferenc a kecskeméti színjátszás történetét áttekintő művében. „Az ő működése idejéből is volt egy színlapunk 1826. jan. 14-éről. Kotzebue »Ubaldo«-jából Láng Ádám által magyarított »Botskai István«-t adták. Egyik szereplője a darabnak Széppataki Johanna volt, Déryné húga. Katonának darabjai közül a »Monostori Veronkák«-t, »Ziskák«-t és »Hédervári Czecciliák«-t játszották. A társulat működésével a kecskeméti közönség meg volt elégedve úgy, hogy mikor 1826. márc. 11-én távoztak, a tanácstól öszre visszatérési engedélyt kaptak.”⁷⁹ Joós szerint később, de még ugyanebben az évben az *Istvánt* is előadták. Joós *Ziskára* vonatkozó adalékának forrása feltehetően Liszka Béla ugyanezzel a témával foglalkozó korábbi dolgozata.⁸⁰ Ebben a szerző a városi tanácsi jegyzőkönyvek megjelölt lapjaira hivatkozva szól a Kilényi-társulat kecskeméti tevékenységéről, s tényként közli a Joós által később említett Katona-drámák előadását, de erre vonatkozóan nem ad jegyzőkönyvi hivatkozást. A *Ziska* ezen előadására vonatkozó közleményt tehát jelen ismereteink szerint nem támasztja alá színház-történeti dokumentum (műsorrend, színlap stb.), amitől, persze, megtörténhetett, csupán bizonyosnak nem tekinthető. A kecskeméti előadás valószínűsége ellen szól, hogy Déryné, amikor Katonára emlékezik, drámáiról szólva a *Bánk bán* mellett még két művet említ: „Írt ő még más darabokat is, úm. a *Karácsony éjszakáját* és a *Pestist*, de azt nem volt szabad előadni. Azt, miután elolvastuk, visszavette, s nem jött többé elé.”⁸¹ A Déryné által említett két darab közül az első bizonyosan *A' Lutza Széke Karátson Étszakáján*, az utóbbi pedig nagy valószínűséggel a *Ziska*, amelynek második részében a címszereplő pestisben szenved. Ezt tehát nem volt szabad előadni. György Eszter színlapkatalógusá-

⁷⁸ KERÉNYI Ferenc, *Katona József a magyar színpadok műsorán (1811–1837)*, ItK, 1992, 399–413, 409.

⁷⁹ JOÓS Ferenc, *A vándorszínészetől az állami színházig: Kecskemét színészetének krónikája*, Kecskemét, 1957 (Kiskunság Kiskönyvtára, 3), 19–20.

⁸⁰ LISZKA Béla, *A kecskeméti színház és színészet multja = Katona emlékkönyv*, a költő halálának százados fordulóján kiadja a kecskeméti Katona József Kör, szerk. HAJNÓCZY Iván, Kecskemét, 1930, 96–130.

⁸¹ DÉRYNÉ *Emlékezései*, I–II, sajtó alá rend. RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1955, I, 173.

ban sem szerepel erre vonatkozó adat.⁸² A kecskeméti irodalmi hagyományokat összefoglaló munkában Orosz László röviden érinti a Katona-drámák szóban forgó kecskeméti előadásának kérdését. „Az 1810-es és 20-as években több darabját játszották Kecskeméten, köztük az *István, a magyarok első királyát* is, volt hivatali főnöke, Csányi János azonban, akivel éveken át együtt dolgozott, s aki 1840-ben meleg hangú emlékeztést írt róla, mikor Erdélyi János e felől a darabja felől érdeklődött, mit sem tudott róla.”⁸³ Orosz László más munkájában is átveszi Liszka és Joós állítását, de gondosan hozzáteszi: „Ezekre az előadásokra azonban aligha figyeltek fel az immár főügyésszé előlépett szerző hivatalnoktársai. A város úri közönsége nem látogatta a vándortársulatok előadásait.”⁸⁴ A fentieket így foglalhatjuk össze: az (e vonatkozásban nem dokumentálható) helyi hagyomány szerint 1826-ban Kecskeméten Kilenyi Dávid társulata előadott négy Katona-darabot, köztük a *Ziskát*.

A *Ziska* (újabb vagy első) kecskeméti előadására 1980-ban, a drámaíró halálának másfél százados évfordulóján került sor egy ünnepi program részeként.⁸⁵ Az előadás kritikai visszhangja két szempontból tanulságos. Az egyik: az előadást a kritikusok is a *Bánk bán*hoz viszonyítva nézték, s vagy „lélektani előtanulmány”-ként értékelték,⁸⁶ vagy pedig afféle „tisztetlet ébresztő és zavarba ejtő” „protokoll jóvátételnek” tekintették.⁸⁷ A recenziók leíró részei (a mozgóképi rögzítés időszaka előtt az utókor számára ezek a kritikák leghasznosabbnak bizonyuló elemei) hozzásegítenek bennünket ahhoz, hogy felidézzük az előadás vizuális élményét. „Székely László [...] [s]zínpadképe egyszerű és monumentális, a zavaros kor zordon hangulatát s a végzet hatalmát egyszerre megérezkítő kiváló s a komor drámához beszédesen igazodó teljesítmény” – olvassuk egy helyen.⁸⁸ A másik, s az előbbinél fontosabb tanulság dramaturgiai természetű. Az előadás alkalmasint megvilágította a dráma egyik fontos jellemzőjét (s véleményünk szerint a Katona-életmű egyik legfőbb szemantikai gesztusát), hogy a drámaíró nézőpontja a történelmi kollíziót megtettesítő két szembenálló fél egyikével sem azonosul, aminek következtében a szerző felülírja a konfliktus drámaelméleti képzetét, s az egyre passzívabbá váló középponti hős köré épített viszonyokból alkotja meg dramaturgiai kapcsolatrendszerét. Ahogy, mint láttuk, az irodalmárok egy része ezt a megoldást drámaiatlannak vélte, úgy a színházi kritikákban is negatívként vetődik fel, hogy Katona „egyik fél mellé sem áll oda”, s „nem tudott egyetérteni a pártütéssel”, s ez – az egyébként legárnyaltabban elemző kritikában – „antidramatikus álobjektivitás”-nak minősül.⁸⁹

⁸² GYÖRGY Eszter, *Katona József művei a színpadon: Színlapkatalógus (1811–1836)*, Színháztudományi Szemle, 11(1983), 145–186.

⁸³ OROSZ László, FÜZI László, *Kecskemét irodalomtörténete*, Kecskemét, Kecskeméti Lapok, 2003, 30.

⁸⁴ OROSZ László, *Katona – Kecskemét*, Forrás, 2009/3, 78–85, 81.

⁸⁵ FÖLDES Anna, *Belated Premieres...*, The New Hungarian Quarterly, 80(1980), 212–217; HELTAI Nándor, *Bemutató 167 év múltán...*, Petőfi Népe, 1980. ápr. 16., 5; MÉSZÁROS Tamás, *Katona József Ziskája Kecskeméten: Tökéletlen kaméleon*, Magyar Hírlap, 1980. máj. 21., 6.

⁸⁶ PÁLMAI Kálmán, *Katona József: Ziska*, Kritika, 1980/6, 29.

⁸⁷ SZEKRÉNYESY Júlia, *Kuriózum, alkonyfényben*, Élet és Irodalom, 1980. ápr. 26., 12.

⁸⁸ PÁLMAI (1980), i. m., 29.

⁸⁹ SZÁNTÓ Judit, *Feltámasszuk? Ne támasszuk? A Ziska kecskeméti bemutatójáról*, Színház, 1980/7, 1–4.

Mindez összefügg a címszereplő jellemrajzával. Azzal, hogy – mint Orosz László írta az előadásról – Katona „hősét, Ziskát, nem a husziták ügyével teljes mértékben azonosuló vezérként ábrázolja”.⁹⁰ (Megjegyezzük, hogy e műsorfüzet is tényként említi a dráma 1826-os előadását.) A címszerepet alakító Nagy Attila is ebből a körülményből indult ki, megpróbálván a jellemfejlődés kulcsát az így kialakított lélektani szituációból kibontani. A lázadásoknak szerinte „súlyos gerjesztői vannak és ezek a tények nem hagyják érintetlenül a forradalom Ziska-szerű »karrieristáit« sem. A zsarnokság burjánzó bűnei előbbutóbb őket is megsebzik és a zendülés érzelmileg telített részeseivé teszik.”⁹¹ A bemutatóval (és a drámával) kapcsolatos fenntartások, kételyek az alakítás értékelését is befolyásolták. Elismerést váltott ki, hogy a színész dicséretesen azonosult Ziska robusztus jellemével, ám mivel társaival együtt úgy közelített a műhöz, mint klasszikus remekhez, „pórn és kiábrándítóan tűntek elő a dráma fogyatékosai”.⁹² Említést kell tenni Szántó Judit előadás-elemzésének két figyelemre méltó felvetéséről. Az egyik a prágaiak nevében megbékélést követelő Rokycána érsek (a színlapon így szerepel a neve) kulcsfontosságú szerepének s általa „a béke perspektívájának” az előadás záró jelenetében történő érvényesítése, ami a kritikus szerint a szerzői nézőponttal függ össze. A másik (a későbbiekben színházi szempontból különösen hasznosítható) gondolat a korai Katona-dramák előadásának avantgárd ügyként való értelmezése. Valóban, a klasszicizmus felbomlása és a romantikus dramaturgia kiépülése közötti, ellentétes nézőpontokat és konfrontálódó nyelvalakzatokat prezentáló szövegvilágra nézve ez megfontolandó rendezői hipotézisként foganhat meg. A kritikákból ítélve problematikusnak bizonyult viszont a művet színpadra alkalmazó Beke Sándor (ő rendezte az előadást) és Osztovíts Levente nagyon is realiztikus és túlmagyarázó megoldása, a három néma szereplőnek (a cenzornak és a szerző két alakmásának) felléptetése, s a velük kapcsolatos „néma előszínpadi hármastusa” hozzáillesztése a darabhoz. Ez a színpadi függelék egy külső körülmény, az egykori cenzori intézmény írói korlátozó szerepének hangsúlyozásával feleslegesen nyitotta meg a dramatizált szöveg világát.

A *Ziska* színházi utóéletéhez tartozik még a Józsefvárosi Színház 1988-ban színre vitt produkciója, a *Pártütés*, amelynek színpadi szövegét Giricz Mátyás állította össze (a rendezést is ő vállalta) Katona dilógiájának átdolgozásával. Olyan, az eredeti szöveg szellemisége nélkül is tanulságos krónikás dráma képződött, amely „filmszerű eszközökkel montírozta, szerkesztette az előadást”, „hirtelen sötétekkel, gyors metszésekkel vette elejét a romantikus sodortatásnak”. E játéktípus egyszerű, kifejező látványvilágot követel. Ahogy a kritikus hangsúlyozta, „Gyarmathy Ágnes díszlet- és jelmeztervei igencsak megfelelnek e kívánalomnak. A durván ácsolt, létrákon nyugvó, hídszerű építmény magasságban jól tagolja a kicsiny játékkeret, épp hogy el lehet férni alatta és rajta. A fa egyszerűsége, nyersesége, kortalansága a kulisszák durván sodort, amorf, tépett

⁹⁰ OROSZ László, *Katona József: Ziska, Nézőtér*: A Kecskeméti Katona József Színház Műsorfüzete, 1980. ápr., [3].

⁹¹ NAGY Attila, *Gondolatok készülődés közben, Nézőtér*, [11].

⁹² SZÁNTÓ (1980), i. m., 4.

textilborításával, kötelékeivel társul.”⁹³ A kritikus szerint azonban a rendező túl racionálisan viszonyult a szöveghez, mellőzte a szerző szertelenségeit (ami, szerintünk, a fentebb említett avantgárd ügy szempontjából éppen hogy kiaknázható lehetett volna), ám a jellemrajz következetlensége és vázlatossága, mint írja, nagyon kiütöközött (ha realisztikusan okoskodunk, bizonyára így is van). Érdekes viszont, hogy Tarján a dilógia második részét tartja kiérleltebb műnek, s ennek jegyében értékelt a főhőst alakító színész játékát: „a Szélyes Imre teremtette vak emberre rászáll az a benső világosság, amely gazdagabb lelki tartalmakkal, súlyosuló bölcsességgel ajándékozhatja meg a fényekre és formákra már érzéketleneket. [...] Ziskáról, akit egy helyben állni készlet a világtalanság, feküdni a betegség, ekkor derül ki: idegember volt, akinek minden rándulásába hazájának bújá-baja sajdukt bele. Belátja – mert belül látja – az ország fölemelkedéséért, szabadságáért vívott küzdelmének csődjét, tudja, mily arányban terheli felelősség őt magát az ígéretes történelmi pillanat elszalasztásáért.”⁹⁴

A *Ziska* befogadástörténetének bemutatásával Nagy Miklós felszólításának próbáltunk eleget tenni: „Ne csak a Bánk bánra figyeljünk!” A felidézett út három tanulással szolgált. Az egyik: az előtanulmány-szerep preferálása egy ideig akadályként működött a dráma önértékeinek (és hibáinak) felismerése tekintetében. A másik: a konfliktus fogalmának drámaelméleti követelményként való alkalmazása torzító tükörként szerepelt a mű dramaturgiai elemzése során, amely a jellemrajz értelmezésére is hatással volt, főként a hős passzivitásának kárhóztatásában. E téren előbb érzékeny elemzői szemre valló sejtések által (a főhős intrikus szerepének nem kis gondot okozó megfigyelésével kapcsolatosan), majd a műfaji sajátosság felismerése révén – a középpontos dráma két változatának azonosításával a szövegben – artikulálódott a művet hiteles válaszra készítő kérdésfelvetés. Ezzel lehetőség nyílt a szövegekpusz ellentmondásainak termékeny feszültségként történő értelmezésére, illetve, más esetben, a mű hibáiként való kezelésére. És végül: be kell látnunk, hogy a *Ziska* az irodalomtörténeti és (sajnos, ritkaságnak számító) színházi erőfeszítések ellenére kitörlődött a nemzeti emlékezetből. Ebben bizonyára szerepet játszott a nagyon fiatal, mindössze huszonkét éves szerző művének kiforratlansága, valamint a teljes mű szokatlan terjedelme és összetettsége. És, bizonyára, a nemzeti tematikától eltérő témaválasztás: „több Barátimtol hallottam azt kérdezeni: Huszszita? Huszszita? ugyan mitsodák azok a Huszszitai Vélemények?” – írta a költő *Elöl Járó Beszédében*. És a maga módján válaszolt is a kérdésben rejlő kifogásra. „Engedj meg hibámnak, Nemzetem! hogy ezt mondom: »Ziska, a kiért Pennámat kezembe vettem«; mert valójában a fő Tzél a mellyre igyekszek édes anyai nyelvünk előlmozdítása. Boldog vagyok, ha Tehetetlenségem ezen Munkámmal, tsak egy lépésnek század részével közelebb viszi is a Pallérozodás Templomához Magyar nyelvünket: bizonyára nem is szégyenitem azzal meg, mintha Hazai történetet nem találván, idegen Embereknek Tetteit írom, mert ezen pontban is a Tökélletesedés volt a tzéloom...”⁹⁵ A dráma befogadás-

⁹³ TARJÁN Tamás, *Hála-áldozat. Katona József: Pártütés*, Színház, 1988/5, 1–3.

⁹⁴ TARJÁN (1988), i. m., 3.

⁹⁵ OSZK, N. Sz. Z. 10, 9v (KATONA 1959, I, 86).

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények
2034. CZXK évfolyam 40'szám

történetének (jelenlegi) végére érve úgy véljük, hogy azok a tényezők, amelyek sokáig az emlékezetben tartás akadályai voltak, mára egy újfajta megértés termékeny kiinduló pontjává válhatnak. Ezért gondoljuk, hogy legalább az emlékezet peremén megőrzésre méltó Katona József huszita drámája.