

NAGY IMRE

## A rejtekajtó

A *Bánk bán* első felvonásának egy vitatott helyéről\**Bánk a rejtekajtó előtt*

A kérdéses szöveghely, amelyet most görcső alá veszünk, a *Bánk bán* első felvonásának két sora (489–490), valamint a hozzá csatlakozó szerzői instrukció. A főhős e két mondata akkor hangzik el, amikor a rejtekajtón, a szöveg szavaival: a „szugolyban lévő ajtócskán” (ott, ahol korábban, első fellépésekor is bejött – titokban – a színpadra) Bánk ismét belép a szcenikai térbe, és megpillantja együtt Ottót és Melindát, akik között ebben a pillanatban – a korabeli színházi gesztusrendszerben erőteljes effektusnak számító – testi érintkezés van. A hős belépését megelőző szerzői utasítás szerint Ottó „*sohajtvá, Melindának lecsüggő keze után hajol, 's azt hosszassan homlokához nyomja*”. Az elemzők által vitatott, különböző módon magyarázott, időben alig félpercnyi színpadi eseményt tartalmazó szöveghely értelmezése azért is fontos, mert az utána következő Melinda–Ottó dialógus (az első felvonás 12. jelenetének a 491. sorától az 524. sorig terjedő szakasza) megértésének kulcsát is magában rejti, s magyarázata az egész mű értelmezésére kihat. A két sor az instrukciókkal együtt a következő:

BÁNK

*(az ajtócskán ismét visszajön)*

Vad Indulat, m'ért kergetsz vissza ismét?

*(meglátván őket, tenyerét szeméire csapja)*

Oh véghetetlen szent Könyörületesség!

*(erős muzsika; Bánk megijedve szédeleg ki, vissza az ajtón)<sup>1</sup>*

Ez a villanásnyi jelenet alapvetően két kérdést vet fel. 1) Miért jön Bánk vissza, hiszen korábban (a 8. jelenet végén<sup>2</sup>) már elindult a békétlenekhez? 2) A belépésekor látottakat

\* A tanulmány az OTKA K 81.791. sz. pályázat munkálatai során készült.

1 Idézeteinket a dráma első kiadásából vesszük: *Bánk-Bán: Dráma 5. szakaszban*, szerzette KATONA JÓ'sef, Pest, Trattner János Tamás, 1821, 34.

2 A jelenetek számozásakor az editio princeps dramaturgiai tagolásához alkalmazkodtunk: itt a jelenetek nincsenek megszámozva (eltérően a Katona-drámakéziratok jelölési hagyományától), rövid vízszintes vonal választja el őket, ily módon sorszámuk megállapítható. Az első kiadás a negyedik jelenet végén az Udvarnok belépésével új jelenetet jelöl, ezt a kiadások általában nem tekintik új jelenetnek, így a kritikai kiadás sem, mi viszont az első kiadás alapján igen. Ily módon az első felvonás szerintünk 16 jelenetből áll. A különböző kiadásokban a jelenetek számozása eltérő, ezért a legfontosabb esetekben a sorszámot is megadjuk.

követően pedig miért megy, pontosabban: *szédeleg* vissza, ahelyett, hogy, mint a dologban érdekelt férj, tisztázná a helyzetet?

Az első kérdésre legutóbb Bíró Ferenc adott igen meggyőzőnek tűnő magyarázatot. Petur korábban azt mondta Bánknak: „jőjj még ez’ éjjel – itt ha eloszlanak – / Házamhoz. A’ Jelszónk léssen, Melinda!” Vagyis Petur nemcsak a jelszót („Melinda”) és a találkozás helyét („Házamhoz”) mondta meg Bánknak, hanem az időpontot is megjelölte: „itt ha eloszlanak”. S ez utóbbira Bánk nem figyelt. „A felzaklatott és türelmetlen férfi tehát korán érkezett Petur házához” – állítja Bíró (ezért kellett visszajönnie), amit azzal is igazol, hogy a kiszédelgés utáni első megnyilatkozás Melinda mondata: „Ah, oszlanak!” Bíró arra is felhívta a figyelmet, hogy a szerző itt átírta a maglódi kézirat szövegét, ahol Petur hívó szavai még így hangzottak: „Jőjj még ez’ Éjjel, Egy után, ha tettzik / Meg látod. A’ mi jelszónk: Ádelájd”. A végleges változatban a szóismétlés előidézése („itt ha eloszlanak” – „Ah, oszlanak!”) valóban erősíti ezt a kronológiai magyarázatot.<sup>3</sup> Három ellenérvet mégis megfogalmazhatunk ezzel kapcsolatosan. Az egyik inkább hangulati természetű: a túlzott heveségében kapkodó, korán vagy túl későn érkező szereplő inkább vígjátékba lenne való (igaz, a szerző a véletlenül betoppanó, alkalmatlan pillanatban megjelenő, rossz időben, rossz helyen felbukkanó szereplők jeleneteivel már-már átlépi – többször is! – ezt a műfaji határt), a tragikus főhős esetében itt, ezen a helyen mégis nehezen képzelhető el efféle szerzői intenció. A másik ellenérv erősebb, mert Bíró magyarázatához hasonlóan szintén kronológiai jellegű: Petur két jelenettel korábban (a 6. végén) eltávozott, mint Bánk, hogyan előzhette volna meg őt ez utóbbi. De perdöntőnek mégis inkább a harmadik érv látszik, ami magának Bánknak a szájából hangzik el, mert hiszen ő megmondja, hogy a lelkében háborgó *vad indulat* kergeti vissza. Minden bizonnyal félútról. No de mi táplálja ezt a vad indulatot? E téren segítségünkre vannak a klasszikus interpretációk, amelyek erre a kérdésre gondosan kitérnek. Gyulai Pál azt írja, a korai elindulás (de nem a korán érkezés) lehetőségét is felvetve: „Fölindulásában alig tudja, mit cselekszik, Petúrhoz indult, pedig a találkozás órája még távol, a bálnak nincs vége és neje ott van. Ez utóbbi körülmény visszatéríti.”<sup>4</sup> Eszerint a hős eltávozása és váratlan visszatérése közti idő nem a térbeli haladás, hanem a lelki háborgás közegeként jöhet számításba. Arany János hasonlóképpen vélekedik, ám a pszichológiai szempontot nem a cselekmény kronológiájával, hanem a színpadi effektussal összefüggésben mérlegeli: „Melinda az udvarnál, a vigadók közt: s ő hogyan távozzék? Mi történhetik azalatt, míg ő távol lesz. Visszatérése tehát nem léha színpadi fogás, hanem a szenvedélyből, a hányt-vetett lélek állapotjából folyó szükségesség.”<sup>5</sup> E hellyel kapcsolatosan különösen fontosnak tűnik számunkra a színházi rendezők tapasztalata. A fiatal Hevesi Sándor érzékeny rendezőként és figyelmes olvasóként, beleélve magát a hős helyzetébe, elődeihez hasonló eredményre jut: „Bánkot a szerelemföltés az összeesküvőkhoz

3 BÍRÓ Ferenc, *Katona József: Monográfia*, Bp., Balassi, 2002, 122–123.

4 GYULAI Pál, *Katona József és Bánk Bánja*, Bp., 1882 [1883], 220.

5 ARANY János, Bánk bán *tanulmányok* = A. J. *Válogatott prózai munkái*, Bp., Magyar Helikon, 1968, 205–264, itt: 216.

hajtotta. [...] Tőlük akarta megtudni, ki a vetélytársa. De útközben eszébe jutott, hogy Melindát az udvari mulatságon veszély fenyegeti s a szerelemfáltás, mely az imént az összeesküvőkhöz vezette, most visszahozza a palotába.”<sup>6</sup>

A fentiek alapján megállapíthatjuk: lehet, hogy Bánk csakugyan korán indult a tanácskozássra, de ez csupán a történet logikája szerint van így, amit a szövegben leginkább a Bíró Ferenc által megfigyelt szóismétlés támaszthat alá. A színpadi cselekmény logikája (Petur két jelenettel korábban elment) és a fiktív idő rugalmasabb természete azonban a visszatérés lelki mozgatórugójára irányítja a figyelmet: Bánk feldúlt lelkiállapotban cselekszik, vad indulat kergeti vissza, amelyben szerelemfáltás izzik: a *sze-relem* és a *féltés*.

A főhős váratlan megjelenésével kapcsolatos másik kérdés még fogósabb. A látottak után miért szédeleg vissza a rejtekajtó (a „szugolyban lévő ajtócska”) mögé, ahelyett, hogy odamenne a találka résztvevőihöz a helyzet tisztázása céljából, vagy, lelkiállapotát tekintve, rátámadna Ottóra? Ez a dráma egyik legvitatottabb helye. Arany szerint – aki színpadi képzelettel olvassa a szöveget (úgy, ahogy kell), s egy pszichológus érzékenységgel – a látott jelenet (Bánk belépésekor: némajelenet) villámcsapásként hat a hősre, s lelkében „benső levertség”-et vált ki. „S éppen ez magyarázza meg, miért nem rohan Bánk e percben a csábítóra, miért »szédeleg ki, vissza az ajtón«: – nincsen annyira magánál, hogy azt tehesse; előbb össze kell szednie magát.”<sup>7</sup> Arany szerint az instrukció kulcsszava a *visszaszédeleg*. Gyulai szintén lélekbúvárként okoskodik, s megpróbál belelátni a Melindát Ottóval (a kor fogalmai szerint) intim helyzetben együtt látó férfi tudatába: „egyedül látván Ottóval Melindát, hűtlennek hiszi nejét” – írja. Majd hozzáteszi: „Ottót látván vetélytársának, ő, a király híve, a királyi udvarral látja magát engesztelhetetlen ellenkezésben”. Ez a tapasztalat „váratlanságánál fogva lesújtó villámként hat rá”.<sup>8</sup> A lélektani magyarázatot Gyulai az érzéki effektus bénító hatásának motívumával társítja: „Már az erős fény és a zene kábítóan hat Bánk fölizgatott idegeire.” Arany szerint ez „csak *kábító külhatás*, mely társul szegődik benső levertségéhez.” A Bánk által látott jelenet sokkhatására Horváth János is utal, de ő a kihátrálást végső soron a váratlanul megfigyelői pozícióba került főhős személyiségéből vezeti le: „Ezt is a jelleme épségét féltő embernek a bizonyosság előtt való elkábulása magyarázza.”<sup>9</sup> De nemcsak a dráma különleges értékeit felismerő s előkelő történeti helyét kijelölő elemzők, a *Bánk bán*-olvasás kanonizáló paradigmájának képviselői vélik megmagyarázhatónak s ily módon elfogadhatónak Bánk magatartását. 1901-ben, mint láttuk, még Hevesi Sándor is erre az álláspontra helyezkedett: „Az volna a lélektani hiba, ha Bánk megrohanná Ottót” – írta a jelenethez fűzött magyarázatában. A hős lelkiállapotának, benső motívumainak mérlegetése, egyszerre indulatos és fontolgató természetének figyelembevétele mellett a dramaturgiai helyzet tényezőivel érvel: Bánk „titkon, lopva jött haza hivatalos küldetéséből”, nem leplezheti

6 Katona József Bánk bánja, magyarázta HEVESI Sándor, Bp., Athenaeum, 1901, 48.

7 ARANY, i. m., 217.

8 GYULAI, i. m., 221.

9 HORVÁTH János, Katona József: Játékszíni és drámairolalmi előzmények: Katona drámáiról kortársai, Bp., Kókai Lajos, 1936, 68.

le magát, visszahívóit is kellemetlen helyzetbe hozná, arról nem is beszélve, hogy „kínos botrány támad s talán ok nélkül.”<sup>10</sup>

Hevesi Sándor harmadik nemzeti színházbeli *Bánk bán*-rendezése (1930), s ennek háttérszövegeként a Nyugatban publikált tanulmánya,<sup>11</sup> illetve a Pesti Hírlap 1928. október 21-i számában idézett nyilatkozata már más felfogást tükröz – nem csupán a mű egészéről, de ezzel összefüggésben a vizsgált jelenetről is. Hevesi saját kezével írt rendezőpéldányának tanúsága szerint erősen meghúzta a szöveget, többek között kihagyta a felvonásvégi monológot; a porok átadásának jelenete után nem is új felvonás következik, hanem *Változás* után jutnak a nézők Petur házába (a dráma három felvonásba van sűrítve); a rejtekajtós jelenet is kimarad. Nála Bánk belépésének intermezzója nélkül pereg a Melinda–Ottó jelenet, Ottó gesztusa („Sohajtva Melinda keze után hajol s azt hosszan homlokához nyomja”) után máris Melinda szólal meg: „Ah, oszlanak!” Bánk belépésének mellőzése nem csupán a dráma dinamikája erősítésének szándékáról tanúskodik, hanem arról is, hogy a rendező most már nem tartja elfogadhatónak és a színpadon hitelesen megvalósíthatónak a kérdéses jelenetet.<sup>12</sup> Az említett nyilatkozat és Hevesinek a dráma átdolgozásával kapcsolatos terve éles hangú vitát eredményezett,<sup>13</sup> mert az, a vita egyes résztvevői szerint, problematikussá tette a kultikusnak tekintett szöveg hagyományban rögzült használatát, jöllehet Hevesinek nem állt szándékában megváltoztatni a dráma helyét a nemzeti kánonban.<sup>14</sup> Mint várható volt, az előadást is komoly kritikai fenntartások fogadták. Rédey Tivadar a Napkeletben a kihagyások (így Bánk belépése mellőzésének) negatív következményeit veszi számba: „A felvonásvég e radikális lefaragása érzékeny sebet ejt az egész mű szervezésében s éppen ott, hol rajta Hevesi orvosolni kívánna” – állapítja meg. „Hevesi Bánkja a pártütők közt nem a maga keservét lenyelve áll a »förtelmes asszony« mellé, kinek [...] kétszínűségéről autopsziából voltakép mit sem tud. S még a királynő megölésekor is csak Melinda s Isidora néhány izgatott állapotban elejtett mondata fedezi tettét, mely így indítékában veszedelmesen a politikai merénylet felé tolódik el.”<sup>15</sup> A Nyugatban Kárpáti Aurél is helyteleníti a főhős tudathorizontjának beszűkítését. „Mit sem tud Ottó csábításairól [hiszen nem látta együtt Ottót és Melindát], sem a királyné kétszínű játékáról. A gyanút benne pusztán Melinda neve táplálja, amelyet az összeesküvők jelszavukul választanak” – írja (a „kétszínű játék” kifejezéssel Gertrúdról kialakított felfogását sejtve). Ő is a magánéleti és a politikai szál kényes egyensúlyának megbillenését érzékeli: „Bánk lojalitása elveszti drámaiságát, mikor nem önmaga sérelmét

10 HEVESI, i. m., 49.

11 HEVESI Sándor, Bánk bán *problémák*, Nyugat, 23(1930), 567–570. E kritikus olvasat előzményei már Hevesi 1896-ban publikált tanulmányában megtalálhatók: HEVESI Sándor, *Bánk bán = Uó, Dráma és színpad: Tanulmányok*, Bp., Singer és Wolfner, 1896, 35–50.

12 A rendezőpéldány az OSZK Színház-történeti Tárában található, jelzete: N. SZ. B. 127. A mellőzött jelenet nélküli szöveg a rendezőpéldány 12–14. (számozatlan) lapján olvasható.

13 A Bánk bán-*vita*, It, 17(1928), 330–341.

14 Hevesi koncepciójának és a vitának újabb elemzése: IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai: A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Bp., Ráció, 2013, 91–110.

15 RÉDEY Tivadar, Bánk bán *új színrealkalmazása*, Napkelet, 8(1930)/6, 556–562, itt: 559–560.

legyűrve lép fel az összeesküvők ellen, hanem mint teljesen gyanútlan, hűségében meg nem ingott alattvaló.” Úgy ítéli meg a látottakat, hogy „mikor Gertrudis meggyilkolására kerül a sor, tettének igazi indító oka – meggyalázott férji becsülete – háttérbe szorul, jelentéktelenné törpül.”<sup>16</sup> Persze, a színházi szakemberek közül nemcsak Hevesinek okozott súlyos gondot a rejtekajtós jelenet. Később Czímer József is elfogadhatatlan „magyarázatásnak” nevezi a jelenet lélektani hitelessége mellett érvelők próbálkozásait,<sup>17</sup> s egyebek mellett a főhóst alakító Bessenyei Ferenc is erre gondol, amikor úgy véli, hogy a darab dramaturgiája állandóan méltatlan helyzetben felejtí hősét.<sup>18</sup> (Be kell látnunk, egy heroikus alkatú színész szubjektív nézőpontjából férjként belépni egy ilyen jelenetbe valóban méltatlan, s még inkább az kihátrálni abból.) A kritikus hely színpadi sorsához hozzátartozik, hogy Horváth Árpád 1934-ből származó rendezői példánya<sup>19</sup> a Hevesi által kihagyott jelenet visszahelyezéséről tanúskodik, amelyhez a rendező tüzetes helyzetelemzést fűzött. „Bánk kardjához kap, rájuk akar rontani (O[ttó] és M[elinda] nem veszik észre!) ebben a pillanatban b–2-n [a bal oldali második kijárat felől] rendkívül erős (túlzottá fokozott!!!) harsonák, amelyek a mulatság végét jelentik. – Egy fákyás hajdú jön u[gyan]onnan, a vendégek egy távozó csoportja előtt, akik mind j–2-n [a jobb oldali második kijáraton át] elmennek. – A vendégek s a bekövetkező botrány tartják vissza Bánkot a berohanástól, aki emberfölötti erővel legyűrve indulatát visszalép b–1-en [itt ez a rejtekajtó]; a harsona: megállítja, a belépő vendégek eltűnésre kényszerítik.”<sup>20</sup> Horváth Árpád a Gyulai és Arany által korábban említett hangeffektusok mellett tehát azzal igyekezett hitelesebbé tenni a visszaállított jelenetet, hogy a színpadot statisztákkal népesítette be. Ő is úgy vélte, hogy ez a hely intenzív szcenikai beavatkozás nélkül problematikus, de mellőzhetetlen. Németh Antal 1936-os rendezésében a rejtekajtót drapériával takart fülke képviselte, s mivel a rendező forgószínpadot alkalmazott, amely a felvonást záró Bánk-monológ előtt nyolcad fordulatot tett, miáltal a rejtekhely a színpad középpontjába került, így a vitatott térelem és a főhős szcenikai helyzete különös színpadi nyomatékot kapott.<sup>21</sup>

A rejtekajtónál megjelenő, majd visszaszedelő Bánk jelenetével kapcsolatos kifogások ősforrása Vörösmarty. Az Athenaeum 1839. március 31-i számában megjelent – a március 23-i előadásról szóló – kritikájában a két legfőbb, az egész mű koncepcióját érintő polemikus megállapítása (Bánk passzív, Gertrúd nehezen érthető) mellett egy harmadik bíráló megjegyzést is tesz, amely az általunk vizsgált jelenetre vonatkozik. Legjobban szeretné „kihagyatni azt, midőn Bánk bán együtt találja Melindával Ottót (ha egyébiránt ezen megjelenés nem a’ színész tévedése volt), ’s a’ helyett, hogy (mint valószínű) meg-

16 KÁRPÁTI Aurél, A Bánk bán új szcenáriuma, Nyugat, 23(1930), 732–734.

17 CZÍMER József, A Bánk bán színszerűsége, Új Írás, 15(1975)/11, 69–93, itt: 75.

18 BESSENYEI Ferenc, Bánkról gondolkodom, Színház, 1(1968), 25–35. Lásd még: *Indulatos interjú Bessenyei Ferencsel*, Esti Hírlap, 1968. aug. 18.

19 OSZK Színháztörténeti Tár, N. SZ. B. 130.

20 N. SZ. B. 130, 19.

21 KOVÁCS Gábor, Németh Antal „Bánk-bán rendezése” (Nemzeti Színház 1936.), Színháztudományi Szemle, 27(1990), 48–75, itt: 55.

rohanja, visszamegyen”.<sup>22</sup> Hangsúlyozni kell, hogy Vörösmarty szövege nem irodalmi, hanem színházi kritika. Irodalmi művet is értékel ugyan, de egy előadás tükrében, mely tényt nyomatékosítja, hogy feltételezi: a színész tévedésből lépett ki a díszletek takarásából. Ez persze nemcsak arra utal, hogy a kritikus nem olvasta a szöveget, vagy ha mégis, az már elmosódott emlékezetében, de azt is jelzi, mennyire képtelennek tartja lélektani és dramaturgiai szempontból ezt a jelenetet. Vörösmarty, mint minden színi bíráló, saját látószögéből, saját előfeltevéseinek szemüvegén keresztül pillant a színpadra. A helyzettel – és az abban megnyilvánuló férfigagatartással – kapcsolatos elképzeléseit pontosan ismerjük. Drámaíróként ugyanis Vörösmarty maga is felépített egy nagyon hasonló jelenetet: a férj belép felesége és csábítója szituációjába. A *bujdosók* című, 1830-ban megjelent drámájában Zsigmond király Kont, a főhős várába érkezik, s annak távollétében ostromolni kezdi Kont szép feleségét, Rózsát. A király magatartását nem csupán léha, könnyelmű természete magyarázza, hanem bosszúvágya is. Egy intrikus szereplő azt állította, hogy Kont és a már ekkor halott királyné, Mária között egykor gyengéd érzelmi szálak szövődtek. (Rágalomról van szó: az ármányos udvaronc Kont makulátlan lovagi hódolatát magyarázza félre.) A király tehát, kihasználván a kínáló alkalmat, sértett férjként akar törleszteni. Egyre hevesebben kezd udvarolni a meglepett s helyzetét mind inkább kínosnak érző, hűséges asszonynak. Az ostrom tetőpontján az instrukció szerint *karon fogja* Rózsát, akinek szeméből *könnyek* hullnak. És ekkor érkezik a férj. Nézzük meg, hogyan pereg le Vörösmarty színpadán egy ilyen hármass jelenet:

VAJDAFI (*kívül*)

Király' tilalma, állj meg, bé ne menj.

KONT (*belép*)

Nincs itt tilalma másnak, mint nekem.

Itt én vagyok király. (*Rózsát meglátva.*)

Ég és villám! Ki bántja hölgyemet?

VAJDAFI (*bejő*)

Nem ösmerek meg a' királyt, vitéz?

KONT

Nem ösmerek most mást, mint e' vasat.

(*Rózsához.*)

Oh Rózsa, mért kell látnom könnyedet?

ZSIGMOND

'S Kont nem hajol tisztelni a' királyt,

Vagy oly felejtő, hogy királya sincs?

22 Athenaeum, 1839, I. félév, 26. sz., 415. hasáb; *ua.*: VÖRÖSMÁRTY Mihály, *Dramaturgiai lapok (Elméleti töredékek – Színbírálólatok)*, s. a. r. SOLT Andor, Bp., Akadémiai, 1969, 205–206.

## KONT

De hát, ha Kont még semmit sem felejt?  
Ha nem felejt, hogy király vagy, és  
Még is megkérdez így, mért bántod őt?

## RÓZSA

Oh Kont, Kont, mit beszélsz?

## KONT

Ha jól tudom, hogy méltóságodat  
Törvények őrzik, 's vérontó kezek,  
'S még is, mikor szivemben öldökölsz,  
Elődbe vágom a' hideg vasat,  
'S megkérdelék, mért bántod hölgyemet?<sup>23</sup>

Vörösmarty szerint így viselkedik egy férfi, egy drámai hős. Bánk és Kont helyzetének hasonló kerete (a testi érintés és a könnyek rokon motívumával) még inkább kiélezi az emocionális és pszichológiai tartalom éles különbségét, illetve a dramaturgiai megoldás sarkos ellentétét. A felháborodott, nejét védelmező Kontot még a királyi tekintély („Itt én vagyok király” – mondja büszkén) és a hűbéri kötelmekre történő figyelmeztetés sem képes meghátrálásra (vagy akár csak habozásra) bírni; határozottan és keményen („Elődbe vágom a' hideg vasat”) számon kéri a felesége méltóságát és az ő férji becsületét sértő uralkodót. Aki így képzel el s old meg egy ilyen jelenetet, nem tud, nem tudhat mit kezdeni a Katona-féle verzióval.

A jelenetképzés radikálisan ellentétes módja azért is tanulságos, mert a Vörösmarty-szakirodalomban igen erőteljesen felvetődött a *Bánk bán* és *A bujdosók* szerkezeti, motívumkezelésbeli hasonlóságának – a fenti összevetés tükrében eléggé meglepő – kérdése. Vértesy Jenőnek Laczfi szózata, annak paroxizmusa juttatja eszébe Bánk kétségbeesését az ötödik felvonásban.<sup>24</sup> Császár Elemér szerint Kont és a király összeütközésének kettős motivációja Bánk és Gertrúd szembenállására hajaz<sup>25</sup> (ez a szempont Waldapfel Józsefnél<sup>26</sup> és Elek Oszkárnál<sup>27</sup> is hangot kap), Tóth Dezső pedig Kont aggodalmait Bánkéihoz hasonlítja, Rózsa, a kis Imre és a szolga, Csóka hármasa pedig Melinda, Soma és Tiborc viszonylatára emlékezteti. Úgy véli továbbá, hogy Korpádi a vélt királygyilkosság után Bánk negyedik felvonás végi viselkedéséhez hasonlóan

23 VÖRÖSMARTY Mihály, *A' bujdosók: Színmű öt felvonásban (1830)* = Uő, *Drámák*, III, s. a. r. FEHÉR Géza, Bp., Akadémiai, 1962 (Vörösmarty Mihály Összes Művei, 8), 169–170.

24 VÉRTESY Jenő, *A magyar romantikus dráma (1837–1850)*, Bp., MTA, 1913, 110–119.

25 CSÁSZÁR Elemér, *A magyar dráma története Kisfaludy Károlytól a szabadságharcig: Egyetemi előadás jegyzete, 1928–1929*, 66–67.

26 WALDAPFEL József, *Vörösmarty és kora*, MTA I. Oszt. Közl., 1951/1, 2. sz.; Uő, *Gondolatok Vörösmarty halálának centenáriumán*, Csillag, 9(1955), 2496–2503.

27 ELEK Oszkár, *Kont István a magyar irodalomban: Kont és a költők*, It, 17(1928), 120–124.

retten meg.<sup>28</sup> A kérdésnek tüzetes összefoglalását adja Fehér Géza.<sup>29</sup> Megemlíthetjük még, hogy Kont szintén egyéb dolgainak intézése előtt megy az összeesküvőkhöz, s ezek Peturékéhoz hasonló okokból akarják pártjukra állítani őt. Vörösmarty azonban (aki kritikája alapján gyaníthatóan nem olvasta Katona művét) *A bujdosók* megjelenése előtt színpadon sem láthatta azt. Bayer József hitelt érdemlően cáfolta Vahot Imre állítását, miszerint Katona művét 1826-ban Pécsen bemutatta volna a székesfehérvári társulat.<sup>30</sup> A felvetett párhuzamok egyébként sem tekinthetők forráskritikai szempontból közvetlen hatástényezőnek. A kor drámairodalmának sokrétű terepén ezek a motívumok szerteágazva szétbomlanak és ismételten egymásba szövődnek. Kettős motivációra tucatnyi példát hozhatnánk, a tettétől megrettenő hős lelki tusájára úgyszintén. A veszélyeztetett nő, a megóvandó gyermek és a segítőkész, jóra való szolga hármását pedig megtaláljuk például Kisfaludy Károly *Zách Klára* című drámájában is, amely sokkal meghökkentőbb hasonlóságokat mutat Katona művével, mint *A bujdosók*.<sup>31</sup>

A *Bánk bán* tehát – jelen tudásunk szerint – nem hatott, nem hathatott *A bujdosók*-ra. A két mű közti hatásviszony mégis feltételezhető, csakhogy megfordítva. A visszafelé hatás különleges esetével állunk szemben. Ez már a forráskutatás szintjén is megmutatkozik. A tíz évvel később keletkezett Vörösmarty-drámát az említett elemzők a *Bánk bán* ismeretében olvasták, s tapasztalatukat rávetítették *A bujdosók*-ra, ami visszatükrözte számukra az attól származó sugárzást, s a szöveg felületén megcsillanó fényt átírányították a feltételezett forrásra, amely maga is megváltoztatta arculatának tónusait. Egyfelől tehát a Katona-mű élménye felől olvasták Vörösmartyt, másfelől ennek tapasztalata jegyében szemlélték (és értették félre) Katona szövegét. A visszafelé hatás Vörösmarty esetében még nyilvánvalóbb. Ő *A bujdosók* szövegvilágán keresztül nézte az 1839. évi előadást, s annak tapasztalata befolyásolta az akkor elhangzó, de az ő művénel nyomtatásban tíz évvel korábban megjelent szöveg, s különösen az elemzett (számára megmagyarázhatatlan) jelenet értelmezését. Az irodalom alakulástörténete, mint tudjuk, nem egyirányú utcában valósul meg. Vörösmarty esete jól példázza, hogy egy később született mű is hathat (jelen esetben, az utóélet egészét tekintve, nagyon is meghatározóan) egy korábban keletkezetre, annak értelmezésére, minthogy az irodalmi műalkotáshoz az értelmezései is hozzátartoznak, mint üstököshöz a csóvája.<sup>32</sup>

Kétségkívül Vörösmarty gondolkodik a kor, nevezetesen az első és második országos színházi műsorréteg színjátéktípusainak kiszorítására törekvő, romantikus történeti tragédia nyelvén. Katona viszont, amikor egyfelől igyekezett eltávolítani művét az első két műsorréteg játéktípusaitól, kivált a vitézi játékoktól, nem a Vörösmarty és Szigligeti által majd képviselt irány felé haladt művével. *A Bánk bán* köztes helyzetbe,

28 TÓTH Dezső, *Vörösmarty Mihály*, Bp., Akadémiai, 1974<sup>2</sup>, 45–51.

29 VÖRÖSMARTY, *Drámák*, i. m., 359, 379–380, 635, 637–641.

30 BAYER József, *Egy „Bánk bán” tárgyú német dráma és magyar színlapjai*, EphK, 18(1904), 142–143.

31 NAGY Imre, *Nemzet és egyéniség: Drámairodalmunk az 1810-es években*, Bp., Argumentum, 1993, 94–101.

32 NAGY Imre, *Palástra varrt szavak (Vörösmarty A bujdosók című drámája mint palimpszeszt) = Vörösmarty és a romantika*, szerk. TAKÁTS József, Pécs–Bp., Művészetek Háza–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2000, 195–211; Uő, *Ágától Bánkig: A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája*, Pécs, Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, 2001, 282–302.



szinte légüres térbe kerülve elkülönült mind megírása idejének, mind első színpadi megjelenéseinek, az 1830-as éveknek dramaturgiai közbeszédétől. Bánk *onnan*, főként a lovagdrámák felől nézve valóban meglepően, vitézi hőshöz méltatlanul, érthetetlenül passzívan viselkedik, de *innen*, a romantikus tragédia felől is feltűnően tétovának, sőt férfiatlannak mutatkozik. (Ez a vákuum csak lassan telik meg éltető levegővel. A *Bánk bánt* hat év szünet után, 1845. november 1-jén fogják ismét bemutatni a Nemzeti Színházban, s ez lesz majd az első sikeresnek mondható előadás. Negyedszázaddal a dráma megjelenése után. Katona műve, amelyről az irodalmi világ oly sokáig nem vett tudomást, a színházi intézményrendszerben vált ismert, s immár elismert alkotássá, egy megváltozott politikai légkörben, átalakult ízlésvilágban. Ez a szemléleti horizont – mint Gyurmán Adolfnak az Életképekben közölt tanulmánya mutatja<sup>33</sup> – a dráma új értelmezését tette lehetővé, a kanonizálódás esélyével és a félreértés kockázatával.) A mű dramaturgiai kontextusában azonban Bánk nagyon is hitelesen és logikusan cselekszik. Arany gondolatát idézve Katona ezúttal is számítással költött, egy mérlegelő, töprengő, hivatalának elvárásait szem előtt tartó, indulatait leküzdeni képes férfit látva hősében. Azt mondhatjuk, hogy a rejtekejto, amelyen a hős belép, majd fél perc után kimegy, két dramaturgiai elképzelés, két ízlés metszéspontjában áll, a dramaturgiai közbeszéd által keltett várakozás és e várakozást kielégítetlenül hagyó, arra provokatív módon rációzó szerzői gesztus ütközőpontjába kerülve. A rövid, mindössze kétsornyi szóbeli megnyilatkozást tartalmazó jelenet a szerző első, igen erőteljes színházi effektusa a műben arra nézve, hogy kora (és nem kis mértékben a jövő) dramaturgiai gondolkodását meghaladva, a színpadi szokásrendet félrelökve figyelmeztesse nézőit, olvasóit, hogy más irányban kíván haladni. (Hogy lényegét tekintve mi ez a más irány, most csak jelezhetjük: a magyar polgári dráma megteremtése.)

Az igényesebb rendezők<sup>34</sup> érzékelték a scenikai effektus üzenetének fontosságát, s nagyon is tisztában voltak a jelenet dramaturgiai súlyával, ám úgy vélték, hogy éppen az elgondolkodtató hatás érdekében célszerűbb megelőzni a nézők lélektani fenntartásait. Hevesi, mint láttuk, a húzás radikális eszközével élt, s ehhez a döntéshez egy átgondolt, koherens, csak éppen egyoldalú koncepció összefüggésében jutott. Má-

33 SEBESHELYI Gábor [GYURMÁN Adolf], *Bánk bán, eredeti történeti dráma 5 felvonásban, írta Katona József, Életképek, 1845, IV, 638–641, 671–673, 700–705; újabb kiadása: Katona emlékkönyv, a költő halálának százados fordulóján kiadja a kecskeméti Katona József Kör, szerk. HAJNÓCZY Iván, Kecskemét, 1930, 23–37.*

34 Elemzésünk e pontján rövid megjegyzést kell megfogalmaznunk a dráma és az előadás viszonyáról. A színházi önálló műalkotás, olyan összetett jelrendszer, amelynek az előadott dráma szövege csupán része. A színháznak nem is kizárólagos feladata az írott szöveg reprodukálása. Ennek belátása mellett a színházi előadás többé-kevésbé mégis felfogható a dráma sajátos értelmezésének. Ezért úgy véljük, hogy egy dráma befogadástörténetéhez, különösen egy olyan színpadra, színházi ismeretekkel írt dráma esetében, mint a *Bánk bán*, a színházi utóélet tapasztalatai is hozzátartoznak. A rendező szövegértelmező szerepet is betölt. Megoldásai, megfigyelései az irodalmi elemzés számára is tanulságosak, különösen olyan dramaturgiai és pszichológiai szempontból egyaránt problematikus hely esetében, mint a vizsgáldásunk tárgyát képező jelenet. Annál inkább, mert a rendezőnek jelen lévő közönség előtt kell hitelessé tennie a színpadi eseményt, ami a színpadra állító részéről előzetes mérlegelést igényel. Irodalomáron kívül ezért hivatkozunk a színházi szakemberek véleményére, gondolataira is.

sok, miként Horváth Árpád, s őt követően többen, a rejtekajtós jelenet provokációját az emocionális mederből igyekeztek intellektuális-logikai síkra terelni. Both Béla, a Nemzeti Színház igazgatója, aki az 1970. évi felújítását rendezte, *Az új Bánk-koncepció* című tanulmányában a jelenetről tömören így nyilatkozott: „Elhagyhatatlan.”<sup>35</sup> Ám igen érdekes szcenikai megoldással igyekezett megkönnyíteni a nézők dolgát. A legtöbb esetben ugyanis a rejtekajtót a szín háttérébe helyezték, aminek következtében az inkognitóban megjelenő hőst a nézők annak ellenére látják és hallják, hogy a hozzá közelebb álló, a színpadi térben Bánk és a nézők között elhelyezkedő Melinda és Ottó viszont nem vesznek (nem vehetnek) tudomást megjelenéséről. Persze létezik az efféle helyzetre nézve egy színházi közmegegyezés, hasonlóan a *félre* instrukcióval bevezetett megnyilatkozások eltérő hallhatóságához a színpadi tér és a nézőtér vonatkozásában. Both Béla azonban e konvenció plusz terhét le kívánta venni a nézők válláról, de legalább is csökkenteni szerette volna. Ennek érdekében az Ottó–Melinda párost a szintérben hátrébb vitte, a rejtekajtót pedig előbbre hozta. Így a néző mind Bánkot, mind Ottót és Melindát jól látja és hallja, mivel azonban a címszereplő a páros és a nézők közé kerül, a nézők többé-kevésbé Bánk szemével szemlélik az udvarlási jelenetet, s e nézőpontváltással könnyebben átélhetik magatartásának lelki tényezőit, s megérthetik viselkedésének feltételeit, vagy legalább eltöprenghetnek lelki mozgatórugóinak működéséről. „Tervező és rendező közös találatja ez a rejtekajtó vagy inkább rejtekjárás a színpad bal oldalán, *elől* és úgy elhelyezve, hogy mi jól lássuk Bánk megjelenését, de a szereplők ne vegyék észre” – írta Koltai Tamás Csányi Árpád dízletét elemezve az előadásról írt tanulmányában.<sup>36</sup> Both Bélának a jelenettel kapcsolatos elképzelése az 1948-ban, az Országos Magyar Színművészeti Főiskola Rendezőképző Tanszaka III. éves hallgatóinak közreműködésével publikált, szövegmagyarázatokkal és rendezői utasításokkal ellátott *Bánk bán*-kiadására vezethető vissza.<sup>37</sup> Jegyzeteihez nem minden esetben maradt hű 1970-ben, ám a legfontosabb helyeken, így a rejtekajtó esetében megmaradt eredeti elképzelésénél. Az első felvonás szcenikai terve szerint már 1948-ban úgy képzelte el, hogy a rejtekajtó közvetlenül az összeesküvők előtérben elhelyezett asztala és ülőhelyei mögött legyen, míg a tágasabb, mélyebb jobb oldali szintér hátsó oszlopai előtt nyílnak járások a multság termébe, s ezen oszlopok előtt jelenik meg Ottó és Melinda.<sup>38</sup> Az 1970-i felújításról érdemes megjegyezni, hogy a történelmi miliőt a dráma általános emberi tartalma felől kívánta megközelíteni. D. Fehér Zsuzsa értékelése szerint: „Az 1936-os romantikus, az 1941-es magyaros, az 1945-ös tárgyias színpad, a szegedi korona-szimbólum dízlet után most a gondolati tartalom, s jelzésekre redukált történelem játéktere született meg.”<sup>39</sup>

Csányi Árpád és az 1975-i felújítás rendezője, Marton Endre – a jelenet helyszínének felemelésével – még radikálisabb megoldást választott a helyzet nézői elfogadha-

35 BOTH Béla, *Az új Bánk-koncepció*, Színház, 2(1970)/5, 1–3.

36 KOLTAI Tamás, *A Bánk bán megvívott csatája: Egy előadás és két tanulmány vallatása*, Színház, 2(1970)/6, 1–7, itt: 3.

37 KATONA József, *Bánk bán*, szövegmagy. BOTH Béla, Bp., Magyar Művészeti Tanács, 1948.

38 *Uo.*, 19.

39 D. FEHÉR Zsuzsa, *Játéktér az új Bánk bánhoz*, Színház, 2(1970)/6, 12.

tósága érdekében. Színpadi terület Bécsy Tamás „az eddigi legjobb Bánk bán-díszletnek” nevezte a falakon sebekre, sérülésekre emlékeztető foltokkal, a központi teret körülfogó kerengővel, amely kiváló lehetőséget biztosít a gyakori hallgatóságok, elrejtőzések számára. „Hátul fent – írja a kritikus – egy emeletnyi magasságban folyosórész húzódik, amit a játék csak egyetlen személlyel használtat: Bánk bánnal. Ez az emeleti folyosó nemcsak elhíhetővé teszi, hogy hallgatósága során nem lepleződik le a »nem-szelíd Germanicus«, de jelentést is kap azáltal, hogy Bánk ott jön be, onnan néz le, és onnan száll alá saját poklaiba.”<sup>40</sup> A vertikálisan tagolt színtér szemantikai telítettsége Bánk helyzetének elkülönülésére, jellemének morális emelkedettségére, s a hallgatóság lelki erőfeszítésére irányítja a befogadó figyelmét.<sup>41</sup> Az idézett kritikusok a rendezői és díszlettervezői megoldást a szerzői elképzelés hitelesítő értelmezéseként, továbbgondolásaként fogták fel. Eltérő álláspontot képviselt Czímer József, a megírt drámát többé-kevésbé elhibázottnak tartó bírálók, a *Bánk bán*-olvasás kritikai paradigmájának – Vörösmartyt és Hevesit követő – nagy hatású, mert Illyés Gyula átdolgozását ösztönző képviselője. Ő úgy ítélte meg a rejtekajtós jelenet fentebb elemzett (szerinte is helyes) megoldását, hogy egy rosszul megírt jelenet okoskodó magyarázgatása helyett a színpad nyelvén megoldotta azt, ami megírva képtelenség. „Bánk egy emeleti folyosó oszlopai közt jelenik meg. Világos, hogy valahol fent lopakodik, és nem jön le a nagyterembe, hiszen titokban jött haza. Lentről a nagyteremből nem láthatják. Mikor aztán megpillantja a lenti kézcsókot, ha akarna sem léphetne közbe, mert ki tudja, mennyit kellene keringenie a folyosón, míg egy lépcsőhöz jut, amely levezet valahová, ahonnan bejut ebbe a terembe. A Nemzeti Színház ezzel többet segített Vörösmarty kérdésének kiküszöbölésére, mint Aranytól kezdve a mű minden verejtékező magyarázója.”<sup>42</sup> Illyés átigazításában egyébként nincs arra nézve instrukció, hogy Bánk az Ottó–Melinda jelenet megpillantása után távozna a színről, s így arra sincs, hogy később vissza kellene jönnie a színtérbe. Erre még visszatérünk.<sup>43</sup> Megítélésünk szerint a mű jeleneteit színházi szemmel tüzetesen elemző Czímer a legfontosabb körülményt nem veszi figyelembe: a mű színháztörténeti értelemben vett polgári jellegét

40 Bécsy Tamás, *Egyéni és társadalmi tartalmak az új Bánk bánban*, Színház, 7(1975)/6, 3–8, itt: 3.

41 Emeletes díszletéptímmel többen próbálkoztak, pl. Kazimir Károly a Thália Színház 1976-os előadásában. Díszletét Rajkai György tervezte. Ez a függőleges színtér Bécsy Tamás kritikája szerint csak az első felvonásban működik, utána funkcióját veszti. (Bánk bán a *Tháliában*, Színház, 10[1977]/4, 9–13.) Szerintünk a díszlet még a második felvonásban is elfogadható, mert a békétlen tanácskozást – az emeleti nyílásokban megjelenő szereplőkkel – felemeli, beforgatja a nézőtér felé 90 fokkal, így a nézőknek mintegy rálátást biztosít a tanácskozásra. Tudomásunk szerint az első vertikális megoldással Németh Antal kísérletezett 1936-os *Bánk bán*-rendezésében Varga Mátyás díszlettervezői közreműködésével. Ez a megoldás forgószínpad alkalmazásával szimultán játékmegoldásokat tett lehetővé. A Bánk bán új rendezése = *Bánk bán: Műsorfüzet*, [Bp., 1936] (A Nemzeti Színház műsorkísérő füzetei). „Németh Antal a kontraszt-hatásra építi fel az előadást. A színpadon és az emeleti síkon gyakran egyidejűleg, párhuzamosan peregnak a cselekmények. Kiegészítik, magyarázzák, vagy éppen ellenpontoszzák egymást, kihasználva a szimultán játék lehetőségét.” Kovács, i. m., 51.

42 CZÍMER, i. m., 75.

43 KATONA József, *Bánk bán (Dráma öt szakaszban, Illyés Gyula átigazításában és bevezetőjével)*, Új Írás, 16(1976)/4, 3–66, itt: 15, 18.

– történeti milióbe helyezett töprengő, vívódó, intellektuális hőssel. Amit ha sejtett is, mint elődei a kritikai paradigma olvasási diskurzusának közegében, negatívan értékelt. Gondolatmenetét így folytatja: „De el van-e ezzel intézve a probléma drámailag? Vajon segítünk-e a főhősnek azzal, ha kikapcsoljuk a drámai küzdelemből?” Vagyis a kritikai paradigma egyik legfőbb, már Vörösmartynál megfogalmazódott (és a vita horizontjában interpretációs hozadékát tekintve legtermékenyebb) problémájához jutottunk: Bánk passzivitásának, hamleti természetének kérdéséhez.

### *Bánk a rejtekajtó mögött*

A vizsgált jelenet rendkívüli súlyát, mint láttuk, még azok a rendezők is felismerték, akik valamilyen szcenikai megoldást, beavatkozást láttak szükségesnek, hogy elfogadhatóvá tegyék azt a nézők szempontjából. Törekvésük érthető, hiszen az, aki a nézőtérben ül, az olvasóval ellentétben nem tud sem megállni a befogadási folyamatban, sem visszalapozni a szerzői szándék alaposabb megértése érdekében. Bánk megjelenésének és visszalépésének van azonban egy eddig nem érintett üzenete is, amelynek feltételezését majd a felvonásvégi monológ fogja igazolni. Bánk ugyanis az ajtó mögött marad, s fültnúja lesz az Ottó–Melinda, a Gertrudis–Melinda és a Gertrudis–Ottó jelenetnek. (Az Ottó–Biberách jelenetnek viszont nem!) Mindennek majd – máskor – Bánk tudathorizontjának elemzése során lesz jelentősége számunkra. Most azt kell hangsúlyoznunk, hogy az említett jelenetsor – színházelméleti szempontból – erősen teatrális jellegű. Ez abból fakad, hogy sajátos tüköreffektus képződik a színtér és a nézőtér között. A színházművészet alaptermélete ugyanis azzal a viszonytal kapcsolatos, hogy a *szerepet* játszó *színészt*, *színészeket* valaki (valakik), a *néző* (*nézők*) szemlélik. A néző (aki nélkül nincs előadás) ez által a megfigyelő státusába helyeződik. Erika Fischer-Lichte a színház identitásképző szerepét éppen a néző megfigyelői perspektívájával hozza összefüggésbe, azzal, hogy másvalakin keresztül, mintegy kerülő úton viszonyul önmagához, vagyis a befogadó excentrikus, önmagától távolságot tartó, önmagára reflektálni képes pozícióba kerül. A performatív cselekvéseket végrehajtó színész az identitás alakulására nézve a határátlépés állapotába juttatja a nézőt. Így válik a színházi előadás az identitás színrevitelévé – a határátlépés terében, miként az átmenet rítusaiban –, s vezet el a nézői identitás módosulásához, megváltozásához.<sup>44</sup> Katona József drámájának említett jeleneteiben Bánk kettős pozícióba kerül. A színpadi cselekményben megfigyelő, a néző szempontjából viszont megfigyelt. Nem látjuk, mert az ajtó mögött áll, de tudjuk, hogy ott van,<sup>45</sup> tehát része a színpadon folyó jeleneteknek. A néző a dramaturgia logikája következtében oly módon szemléli a

44 Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 7–18.

45 Elemzésünk szempontjából mellékes, mégis megjegyzendő, hogy itt különbséget kell tenni a szöveget már ismerő befogadó, és a művel először találkozó néző, olvasó helyzetismerete között. Előbbi tudja, utóbbi pedig hamarosan megtudja, hol tartózkodik (hol tartózkodott) Bánk. Erre nézve a főhős felvonást záró monológja ad tájékoztatást, amit az előző jelenetben Biberách viselkedése (arcjátéka és színpadi mozgása) készít elő. A szereplők közül egyedül Biberách gyanítja, hogy Bánk hallótávolságon belül tartózkodik. Ez a körülmény egyedül az ő viselkedését befolyásolja.

cselekményt, hogy azzal is tisztában van: a jeleneteket Bánk is megfigyeli, s majd neki is értelmeznie kell a hallottakat, ahogy a nézőnek is ezt kell tennie az általa hallottakkal és látottakkal, s majd a maga értelmezését össze kell vetnie a hős értelmezésével. A drámában valami hasonló történik, mint általában a színházban, miáltal a színtér és a nézőtér fürkészően egymásra pillant, mintegy tükörben szemlélve a másikat. (Azzal a különbséggel persze, hogy a néző előadást lát, szerepeiket előadó színészeket, míg Bánk a fikció belső terében valóságos személyeket hallgat ki, még akkor is, ha Ottó álságos viselkedése színjátékos mozzanatokkal kölcsönöz viselkedésének. Ez utóbbi aspektusra reflektál a szöveg Ottó *magába* történő kiszólásával: „Helyesen mondad ravasz Kölyök!”) A drámai műben, amelynek szövege – felfogásunk szerint – már az olvasás során is virtuális szcenikai teret képez a befogadó élményében, olvasói képzeletében (a színházi előadásban tehát úgy jön létre a szcenikai tér, hogy valójában realizálódik az, ami virtuálisan már előzetesen megvolt, ha nem is éppen úgy), valószínűsíthetően azért gyakoriak a „kukucskáló” (kihallgatási, meglesési) jelenetek, mert ezek alapvetően teátrális természetűek. A dráma ilyenkor mintegy önmagára figyel, a színház pedig önmagát viszi színre.

E ponton azonban – a későbbiek szempontjából – fontos figyelmeztetést kell megfogalmaznunk. Bánk ugyanis csak *hallja* azt, ami a színpadon történik, tehát megfigyelői pozíciója korlátozott, ellentétben a nézőével, aki *hall és lát* is, tehát szélesebb horizonton szemléli az eseményeket. Az a drámaolvasással kapcsolatos gyakori hiba, hogy egy szereplő szólamának szemantikai világát kiterjesztik az egész szövegre (amely pedig, ezúttal is hangsúlyozzuk, dialogikus természetéből adódóan többnyelvű), sőt a szerző véleményével is azonosítják, ez a *Bánk bán* esetében azt jelenti, hogy Bánk szólama felől értelmezik az egész művet. A vizsgált jeleneteket is általában úgy interpretálják, hogy amit Bánk megfigyel, az tényként kezelendő. Ez már a mű többnyelvűsége<sup>46</sup> alapján is vitatható, ám ez esetben fokozottan téves, hiszen Bánk nem látja az arckifejezéseket, gesztusokat és mozgásokat, a szövegben az instrukciók által közölt információkról nincs tudomása. Pedig egy színdarab esetében a metakommunikáció fontosabb lehet, mint a verbális közlemény. Minderre majd Bánk tudathorizontjának elemzése során fogunk részleteiben kitérni. Most csak azt nyomatékosítjuk, hogy a jelenetek két megfigyelőjének, Bánknak és a nézőnek, megfigyelői pozíciójuk különbsége, szűkebb, illetve tágabb volta következtében eltérő következtetéseket kell levonniuk a rejtekajtón való visszaszedelés után következő jelenetekről. Bánk megfigyelői pozíciójának korlátozott volta, mint látni fogjuk, magában rejti a félreértés kockázatát. Alapvetően – és a dráma dramaturgiai koncepciója ellenére – megváltoztatta a helyzetet az Illyés-féle átigazítás, amely a fültnú helyzetéből a szemtanú pozíciójába helyezte a főhóst. Ennek a tragikumra nézve is messzemenő következményei támadtak, ami az általunk vizsgált jelenet rendkívüli jelentőségére figyelmeztet.

Bánk tehát a rejtekajtó mögött áll. E fontos díszletelemet továbbra is rejtekajtónak nevezzük – a kifejezés már Both Bélánál felbukkant –, bár nem álcázott vagy valamely bútordarabban eltakart kijárat, de „egy szugolyban” van ez a kisebb méretű „ajtócska”,

46 Általában a dráma és konkrétan a *Bánk bán* többnyelvűségéről: NAGY Imre, *Gertrudis színre lép (A Bánk bán többnyelvűsége)*, Jelenkor, 55(2012), 630–647.

amely a többi szereplőnek nem szúr szemet. Az efféle díszletelemeket éppen azért találták ki, hogy mint az életben is, észrevétlen érkezést-távozást tegyenek lehetővé, funkciójukat tekintve az elrejtőzés mellett a váratlan megjelenésből fakadó effektust is létrehozva. Ilyen szerepet tölt be például Victor Hugo *Hernani*jában a sírbolt ajtaja, melyen át váratlanul belép az összeesküvőkhöz Don Carlos, amely ajtó mögött állva kihallgatta a titkos tanácskozást.<sup>47</sup> Katona is – ebben a kor dramaturgiai közbeszédét követve – leleményesen kiaknázza ezt a színpadi lehetőséget. *A Mombelli grófok* című fordításában a rejtékajtó szerepét tölti be az a torony, amely mögé húzódva a Gróf kihallgatja a Báróné és Rolland várnagy gyermekei elpusztítását célzó tanácskozását.<sup>48</sup> *A Rózsa, vagyis a tapasztalatlan légy a pókok között* című vígjátékban a cselszövő hős, Finolányi az almárium tetejéről, a ruhák háta mögül hallgatja ki más szereplők beszélgetéseit.<sup>49</sup>

A *Bánk bán* cselekményének további alakulása szempontjából sorsdöntő, hogy tisztázzuk: mit hall Bánk, mikortól és meddig hallgatja ki a párbeszédet. Ha figyelembe vesszük a Gyulai és Arany által fontosnak tartott fény- és hanghatásokat (a korabeli színpadon a dramaturgiai súllyal bíró jeleneteket zenei effektusokkal emelték ki), valamint a hős felzaklatott lelkiállapotát, aminek következtében időre volt szüksége, hogy magához térve érzékei megbízhatóan működjenek – a szakirodalomban megfogalmazott megállapításokkal összhangban<sup>50</sup> – valószínűsíthetőnek tartjuk, hogy a dráma 509. (az első felvonás 434.) sorától lesz fültanúja az eseményeknek.

MELINDA

(megretten)

Térdepelsz?!

OTTÓ

Előtted, a' kit  
imádok. Oh engedd-meg gyermeki-  
báb-módra minden gondolattjaim'  
enyészni, és csak a' *Melinda*' édes  
nevével agyvelőm' betölteni.

MELINDA

'S ő térdepel! – Bánk, Bánk, emlékezek  
szavadra –

47 Victor HUGO, *Hernani*, ford. KARDOS László = V. H. *Válogatott drámái*, Bp., Európa, 1962, 145–266; IV. felvonás, 3. jelenet, 229–243.

48 KATONA József, *A Mombelli grófok, vagy az Atya és az ő gyermekei* = K. J. *Összes művei*, s. a. r. SOLT Andor, I–II, Bp., Szépirodalmi, 1959, 289–356; II. felvonás, 6. jelenés, II, 322–327.

49 A vígjáték elemzése: NAGY Imre, *Arachne szőttese (Katona József Rózsá-járól)* = Uő, *Ágától Bánkig, i. m.*, 237–249.

50 PÁNDI Pál, *Bánk bán kommentárok, I–II*, Bp., Akadémiai, 1980, I, 128–150.

OTTÓ

*(felemelkedik)*

Bánknak a' szavára?

MELINDA

Arra.

Midőn kezem' megkérte, nem rogyott

ő térdre – ! szép se volt igen; de egyj

Alphonsus, egyj Caesar állott előttem!

„Szabad tekintet, szabad szív, szabad

„Szó, kézbe kéz, és szembe szem, – mi nállunk

„igy szokta a' Szerelmes: a' ki itt

„letérdel, az vagy imádkozik, vagy ámit.”

Ő mondta ezt, Ámító! És bizon

Bánk nem hazud: 's ezért, megvet **Melinda**.*(egész bosszúval el akar sietni; de szemközt jön Gertrudis)*<sup>51</sup>

A jelenetet olvasva megállapíthatjuk, hogy Ottó a nyugat-európai, lovagi kultúra viselkedési kódjának megfelelő gesztusnyelvet működtet, amikor *letérdel* Melinda előtt. A hódolatot kifejező jellegzetes férfigesztust hajt végre, amelynek célja éppen a nő ellenállásának leküzdése. A látszat szerint a férfi hódol meg, a nővel szemben erőtlennek, fegyvertelennek, csak áhítatra képesnek mutatván magát, miközben a vár végső bevételére készül. A lovagi kódex szerint ezt mindkét fél érti, de úgy kell tenniük, mintha nem tudnák. A gesztusban tehát eleve benne rejlik valami álságos, ám művelt formává nemesítve. Akkor, ha mindkét fél ugyanazt a nyelvet beszéli.

Melinda, a bojóti spanyol lány azonban a Bánktól tanult magyar szokásrend szerint értelmezi Ottónak a letérdelésben tetőző szerepmagatartását. Más nyelvet beszél, mint csábítója, más kulturális kód mentén értelmezi a férfi viselkedését. Itt a térdepelés egy nő előtt a hazugság jele. Ezért is véljük jogosultnak azt a fentebbi megállapításunkat, hogy a rejtekajtó, s ami annál (és az mögött) történik, különböző kultúrák, nyelvek találkozásának metszéspontjában áll. A bojóti lány tehát magyarul értelmezi a férfi–nő viszony jelrendszerét, miközben őrzi a család s leánykora spanyol emlékeit, amire Katona finoman emlékeztet, hiszen a Melinda által említett Alphonsus, akihez férjét hasonlítja, Aragónia és Navarra uralkodója volt (II. Alfonz), aki nem sokkal a dráma cselekményének ideje előtt, 1196-ban halt meg, leánya, Konstancia magyar királyné lett, Endre elődjének, Imrének felesége.<sup>52</sup> Fontos körülmény, hogy Ottó gesztusáról nem csupán az instrukcióból értesülünk, hanem az erre reflektáló Melinda megnyilatkozásából is, ám ez nagyon is fontos ismétlődés, mert ezáltal az ajtó mögött álló Bánk is mintegy látja ezt a jelenetet, ezzel kapcsolatos helyzetértékelése tehát megbízhatóbb alapokon áll, mint a csak hallott Gertrudis–Ottó jelenet esetében. Horváth János

51 KATONA, *i. m.* (1821), 35.52 KATONA, *i. m.* (1983), 453.

szerint „véletlenül kihallgatva Ottó és Melinda társalgását, félig-meddig megnyugtató tapasztalathoz jut: a kísértés megtörtént, de eddig eredménytelen”.<sup>53</sup> Pándi Pál úgy látta, hogy a Bánk iránt „érett szerelem ad Melindának erőt Ottó elutasításához, bátran rajzolja a senki herceg elé Bánk ragyogóan erős jellemét, a nem szép, ám belülről hatalmas és vonzó férfi képét, akinek karakterét a tőle hallott szavakkal – tehát Bánkot idézve – állítja szembe az *ámító* Ottóval.”<sup>54</sup> Gyanakvóbban szemlélte Melinda magatartását Péterfy Jenő, aki a nő szavaiból a gyengeség rejtett sugallatát is kihallani vélte, éppen akkor, amikor a nő férjét idézte. „A gyöngye szívű, érzékeny, szelíd Melinda most sem a maga erélyével utasítja vissza Ottót. Szellemében maga mellé idézi Bánk bánt s csak az ő szavaiból merít erőt a csábító megbélyegzésére.”<sup>55</sup> Ezen a ponton vissza kell térnünk Bánk váratlan színpadra lépésének pillanatához. Bánk szempontjából már a látvány intim természetete is sokkoló lehetett: Melinda és Ottó kettesben vannak, testi érintkezés van köztük. De visszapillantva a némajelenet egy eddig mellőzött eleme az igazán lesújtó számára. Az instrukció szerint Ottó Melinda kezét *hosszszassan* nyomja homlokához. Megrendítő lehet az ő szemében, hogy a nő ezt hagyja. „Melinda engedi?” – kérdezi Arany János, majd az asszony előző megnyilatkozása alapján elgondolkodva hozzáteszi: „Igazán megsajnálja [Ottó] nagy szenvedését, talán ezért nem vonja vissza kezét.”<sup>56</sup> A maglódi kézirat még félreérthetőbben, vagy töprengésre készítetőbben fogalmazott: Ottó és Adelajd „*szerelmes állásban mint egy elandalodnak*”.<sup>57</sup> A férfi homlokához szorított női kéz a *Jeruzsálem pusztulása* című drámában is kölcsönös érzelmek jele. Előbb, az első felvonásban, Titus teszi homlokához Berenice „*csillogó szemmel*” odanyújtott kezét, majd a dráma utolsó jelenetében Berenice az, aki „*mohón megkapja [Titus] kezét, és homlokához nyomja*”.<sup>58</sup> Fontos különbség viszont, hogy a kézzel kapcsolatos gesztus itt a nő tevékeny közreműködésével jön létre, míg Melinda passzívan engedi át kezét. De a kéz mégis Ottó zsákmánya lesz. Miért jut hát Bánk a rejtekejtő mögött állva mégis arra a következtetésre, hogy (mint Horváth János írta) a kísértés eredménytelen? Itt ismét a főhős tudathorizontjának kérdésköréhez jutottunk, ám erre nézve most csupán annyit mondhatunk, hogy Bánk a párbeszédet, főként az Ottó leterdelésével kapcsolatos szópárbajt valóban úgy értelmezte, hogy felesége hűsége szilárd, arról pedig nem értesülhetett, hogy Melindát közvetlen veszély fenyegeti. Az asszony Ottót elutasítva ugyanis a férjével közös nyelvi világban határozta meg saját pozícióját, a megnyilatkozásába illesztett idézet – a szövegben idézőjelbe tett betét – a teljes, megbonthatatlan lelki egység kifejezésének minősült. Bánk lelki útja a látványtól a szavakhoz vezet. Mérlegelő, töprengő hős, akinek lényge szavakhoz van láncolva, aki számára a látványnál fontosabb a beszéd, a dolognál az értelmezés. Nem csupán a közvetlenül megfigyelt beszéd perdöntő számára, hanem a csupán hallott, metakommunikáció nélkül befogadott közlemények is annak számítanak. Nyelvi vi-

53 HORVÁTH, i. m., 67.

54 PÁNDI, i. m., I, 119.

55 KATONA József *Bánk bánja*, magyarázta PÉTERFY Jenő, Bp., Franklin-Társulat, 1908<sup>3</sup>, 35.

56 KATONA József *Bánk bánja* ARANY János jegyzeteivel és tanulmányával, Bp., Ráth Mór, 1898, 31.

57 KATONA, i. m. (1983), 45.

58 KATONA József, *Jeruzsálem pusztulása* = K. J. *Összes művei*, i. m., I, 289–366, itt: 298, 364.



lága gazdag, határozott és – a harmadik felvonásig – homogén. Beszélő pozíciója erős (ezt tapasztalhatjuk a második felvonásban), és többnyire kompetens címzettje mások üzeneteinek. De, látni fogjuk, Gertrúd szólamának (valóban zavarba ejtő) osztottsága megtéveszti, és gyanakvó természete miatt nem képes az álságos beszédet különválasztani az őszinte szótól. Bánk a szavak embere. Szenvedélyes értelmező. Tragédiájának is ez az egyik forrása. Saját keservének beszéde kommunikációs zörejjé válhat számára a kívülről jövő üzenetek értelmezése során. A szemantikai homály állapotában, a rendelkezésére álló információk korlátozott készletével küzd a megértésért. Már most is, a rejtekajtó mögött állva.

Melinda viszonyulása Ottó beszédéhez és gesztusaihoz a szöveg fontos üzenete a drámabeli két idegen csoport, a merániak és a bojótiak felfogásbeli különbségére, a magyar kultúrához (és alkotmányos rendhez) való kapcsolatukra nézve. Ez összefügg a *Bánk bán* drámai szituációjának egyik legfontosabb, ám gyakran figyelmen kívül hagyott tényezőjével: az idegenek körének szerző általi nyomatékos differenciálásával. Azzal, hogy a drámai alaphelyzet nem a magyarok és idegenek szembeállítására épül, mert ennél sokkal fontosabb, hogy itt – az idegen származású szereplők sorában – két ellentétes minőségű és szerepű csoportról van szó, ahogy a magyarok esetében is. A szerző, toleráns szelleme alapján, másként – sokkal differenciáltabban – tekint az idegenekre, mint például Kisfaludy Sándor. (Elég itt *Az emberszívnek örvényei* című drámára utalni.<sup>59</sup>) Nem az a fő kérdés, mint más szerzőknél, hogy mi a helyzet a lényegében homogén csoportként kezelt idegenekkel, sokkal inkább az, hogy a szereplők hogyan, milyen módon, mennyire tagoltan és árnyaltan viszonyulnak a kétféle idegen csoporthoz. Úgy is mondhatnánk, hogy Katona felfogása nem kirekesztő, hanem befogadásra kész, nem nationális, hanem morális.

Amikor Melinda a maga módján értelmezi a csábítás gesztusait, Ottó szempontjából félreérti az általa alkalmazott jelbeszédet, valójában (a maga szempontjából) nagyon is megérti csábítóját, aki az adott helyen alkalmatlan viselkedési kódjával éppen most lepleződik le az asszony előtt. De nemcsak a gesztusok kódja mutat két irányba, a szavak jelentése is elkülönül: mást jelent az *imád* és az *imádkozik* ige Ottó és Melinda nyelvén. És más szemantikája van a nem véletlenül megismételt (és az első kiadásban ritkítással kiemelt)<sup>60</sup> névnek, Melinda nevének. Ez az Ottó szerint *édes* név radikálisan más nyelvi világba kerül a *megvet* igéhez kapcsolódva, miáltal a nő hasonló nyomatékkal, de eltérő előjellel veszi vissza a férfitől saját nevét. Mint ahogy az előző jelenetben már az Ottó által félreértett női könnyeitől is megfosztotta csábítóját, egyszerre megtagadva és megcáfolva elérzékenyülésének általa értelmezett jelét.

Ottó ebben a pillanatban elveszti maszkját, Melinda pillantása a csábító férfi igazi arcára vetül. A nő határozott és végleges döntését – és nyelvének különbözőségét – azzal fejezi ki, hogy férjét idézi, s ezáltal azonosul vele. Ezúttal is hangsúlyozzuk, hogy

59 Elemzését lásd NAGY (1993), *i. m.*, 45–51.

60 Az instrukcióktól való elkülönítés céljából mi – a kritikai kiadástól eltérően – félkövér szedéssel közzöljük e Katona által kiemelt szavakat. A Trattner-féle editio princeps e szöveghelyeket vastagított betűkkel és ritkított szedéssel különbözteti meg, a Katona-drámák kézírataiban ezek a szavak eltérő írásmóddal, nagyobb betűkkel és vastagabb tollvonással vannak megkülönböztetve.

a *Bánk bán* szövegében igen nagy szerepük van a belső idézeteknek, amikor az egyik szereplő a színen nem lévő másik szereplő korábban elhangzott szavait citálja. Melinda ezzel az idézettel mintegy behozza férjét a színtérbe, anélkül, hogy tudná: az ajtó mögött áll s hallja felesége szavait, azaz a szcenikai tér kitérítésének dramaturgiai megoldása működik itt igen hatásosan és kifejezően. (Ehhez képest felesleges túlmagyarázás, hogy a Thália 1976-os előadásán Melinda megnyilatkozásának ez a részlete nem a nő hangján, hanem a férjét játszó Kozák András magnetofonnal megszólaltatott hangján volt hallható.)

A rejtekajtónál tehát, ennél a nagyon fontos díszletelemnél kultúrák találkozása zajlott le, kultúrák közti kommunikáció történt, a félreértés kockázatával, a megtévesztés szándékával és a megértés esélyével. Már tudjuk, hogy Bánkot lelkének, karakterének sajátossága kötötte meg a szcenikai tér peremén. Innen nézve már az is joggal feltételezhető: a szöveg szelleme azért tartotta vissza a rejtekajtónál, majd mögötte, azért nem engedte a sokat vitatott jelenetben a Vörösmarty által elvárt módon találkozni feleségével és csábítójával, hogy a befogadó erre a sokkal jelentősebb találkozásra figyelhessen. A dráma ezzel a nagyon erőteljes effektussal meglepi, majd gondolkodásra készíti a befogadót. Megfigyelési pozícióba helyezi a nézőt (valamint a színházi fantáziával rendelkező olvasót), biztosítva számára a művel való párbeszéd, a mérlegelő megértés lehetőségét. És kinyilvánítva, hogy a drámai többnyelvűség hatványozottan többszólamú közegében, kultúrák és nyelvek találkozásának terepén, a gesztusok és a szavak elkülönülő szemantikájú világában kell a megértés kísérletével próbálkoznunk. Miként a dráma hőseinek is.

Bánk szituációja jelképes érvényű. Jelleme, sorsa a rejtekajtó mögé helyezte. A tragikus lét sötétlő peremén kell tájékozódnia, s onnan elindulni drámai útjára.