

NAGY IMRE

Katona József *Jeruzsálem pusztulása* című drámájának befogadás-története*

Egy dráma utóéletéről beszélni aligha lehet semleges pozícióból. Beszédhelyzetünk szituáltsága többé-kevésbé meghatározza nézőpontunkat, s azt, hogy az általunk szemlélt szövegvilágot, jelen esetben a *Jeruzsálem pusztulása* című dráma szöveghagyományát, valamint a róla szóló írások együttesét miféle elvek alapján, milyen interpretációs feltételeket magukban rejtő dramaturgiai mintázatokon át szemléljük. A befogadás-történeti áttekintés előtt célszerű tehát saját látószögünkre reflektálni, nem rejtve el a személyes megközelítés jeleit és kockázatát, de egyszersmind lehetővé téve az olvasó számára a sajátos optikával összefüggő elemek leválasztását a szemle tárgyiasabbnak szánt interpretációs mozzanatairól.

A drámát színpadi képzelettel írt szövegnek tekintjük, amely a nevek, az instrukciók és a dialógusok hármasságából épül fel többnyelvű – különböző nyelv-változatokat, szekunder verbális kódokat szembesítő – beszédvilágként. A műben felidézett világot a szöveg által létrehozott színpadi térben sorra kerülő cselekvések és beszédaktusok, valamint nem-verbális jelzések által meghatározott nyelvi tusák, kommunikációs játszmák alkotják, amelyeket a jelen idejű színpadi cselekmény előtti és a színpad mögötti folyamatokra reflektáló narratív gesztusok egészítenek ki. A Katona-olvasásnak ezek a drámapoétikai feltételei, a szerző életművének dramaturgiai természetével összhangban, a színpadi látványvilág, játékhagyomány felől szemlélődve értelmezhetők. Katona József színházi világa a Rondella volt, ez a teátrumként működtetett Duna-parti bástya (Déryné szavával a „bagoly odú”), amelynek belső tere, illetve az ebben a térben eljátszott és befogadott színdarabok által létesített szövegbázisa képezte a „delectans actor” színházi tevékenységének közegét. Ebből a szemléleti pozícióból követjük a *Jeruzsálem pusztulása* utóéletének eseményeit.

Katona József szövegvilága jó ideig olyan heliocentrikus rendszerhez hasonlítható, ahol a központi égitest vonzereje tartja a rendszerben a többi, s ezek csupán visszaverik a centrum felől érkező sugarakat. A tekintet szinte kizárólag a Napra – a *Bánk bánra* – irányult. A Katona írói munkásságának bemutatására törekvő szövegekben a korai drámák leginkább a főmű, a színházi nyilvánosságban az első igazán sikeres előadás (1845) után, az irodalmi diskurzusban pedig 1883-tól, Gyulai Pál monográfiája után kanonizálódó *Bánk bán* előzményeként, az ahhoz vezető út különös fontossággal alig bíró állomásaiként jöttek szóba. Heinrich Gusztáv még Gyulai könyvének bírálatában is úgy

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

fogalmazott, hogy „Katona mind ezen darabokban német drámákat dolgozott át, több kevesebb önállósággal”, és ezt szerinte a szerző „maga is beismeri, midőn *Bánkbánt* első művének nevezi”.¹ És bár a korai drámákról szóló rész az egymást követő tanulmányokban valamelyest bővült, a nagy alkotást előkészítő szerepük hangsúlyozása egészen a 20. század közepéig többnyire megmaradt. Ennek következtében radikális értékkülönbséget láttak a korai munkák és a *Bánk bán* között, feltételezve a szerzői pálya alakulásában egy alig magyarázható minőségi ugrást, vagy pedig kialakítva a dolog lényegét tekintve „egyműves szerző” képzetét, mely szerint az ifjúkori színdarabok a főmű afféle gyakorlóterepéként, mintegy peremszövegekként érdemelnek figyelmet. Ezt a vélekedést a *Bánk bán* olvasásának kultikus paradigmája óhatatlanul tovább erősítette.

E rögzítő szándék ellenére Katona szövegvilágának utóélete mégiscsak mozgó rendszer, amelynek belső erővonalai a befogadás terében bizonyos változásokat is tükröznek. Ebből a szempontból az utóélet első és utolsó negyedszázada mutat tanulságos átrendeződéseket. Utóbbiban a *Ziska* és a *Jeruzsálem pusztulása* látszik a *Bánk bán* felé elmozdulni, előbbiben viszont – ezek nélkül – a többi korai színdarab került a befogadás előterébe. A *Bánk bán* 1820-ban ugyan megjelent nyomtatásban, de az irodalmi nyilvánosság jó ideig alig vett róla tudomást, és 1837 előtt két társulat jóvoltából színpadra is csak hétszer került, pedig, mint Mályuszné Császár Edit hitelt érdemlően megállapította, „Kisfaludy Károly kivételével egyetlen magyar szerzőt sem játszottak annyit, mint Katonát mind eredeti szerzői, mind fordítói minőségében”.² A színészek figyelme azonban – különböző okokból – a *Bánk bán* (valamint a *Ziska* és a *Jeruzsálem pusztulása*) helyett a *Mombelli Grófokra*, az *Istvánra*, a *Luca székére* és az *Aubigny Clementiára*, illetve ez utóbbinak átdolgozott változatára, a *Hédervári Ceciliára* irányult.³ Ez a helyzet az 1840-es évek közepétől változott meg. „Amikorra [...] az eredetiség diadalmaskodott, Katona fordításai és drámái kiavultak a műsorról, a romantikus recepció csak a *Bánk bánt* fedezte fel és éltette tovább” – állapította meg Kerényi Ferenc.⁴ A korai drámáknak 1880-ig, Abafi kiadásáig⁵ nem is volt nyomtatott szövegük, szemben a *Bánk bánnal*, amely addig már hét edícióval rendelkezett.

A *Jeruzsálem pusztulása* (a *Ziskához* hasonlóan) ebben a szövegtörzshez mintha külön mozogna. A rendelkezésünkre álló adatok szerint ugyanis, jóllehet az eddig kizárólagosan a dráma alapszövegének tekintett cenzori példányon⁶ előadást engedélyező cenzori bejegyzés is olvasható 1814-ből és 1833-ból, a mű egészen 1952-ig nem került színpadra. Bayer József megállapítása hosszabb távon is érvényesnek látszik: „készü-

1 HEINRICH Gusztáv, *Katona József és Bánkbánja*, EPHK, 7(1883), 936–945. Katona valóban mint *első szülöttemet* ajánlja a *Bánk bánt* szülővárosa „Nemes Fő-Bírája” és Tanácsához” fordulva, minden bizonnyal abból a megfontolásból, hogy ez az első nyomtatásban megjelent műve. Tehát a szerző szavai nem a korábbi művek megtagadásának gesztusaként értelmezendők.

2 MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, *Katona színházi világa*, It, 52(1970), 74–90.

3 KERÉNYI Ferenc, *Katona József a magyar színpadok műsorán (1811–1837)*, ItK, 96(1992), 339–413.

4 *Uo.*, 412–413.

5 *Katona József összes művei*, kiad. ABAFI Lajos, 1–3, Bp., Aigner, 1880–1881 (Nemzeti Könyvtár, 15, 16, 19).

6 *Jerú'sálem' Pusztulása*, OSZK Színháztörténeti Tár, N. SZ. I. 14.

letlenül találta a közönséget és irodalmat egyképen”⁷. De az első olyan tanulmány is, amely e műre fókuszált, csak 1929-ben látott napvilágot Waldapfel József tollából. Ez az elemzés határkövet képez a dráma utóéletében, főként forráskritikai szempontból, mégis csupán az elmúlt negyedszázad, kivált Bíró Ferenc monográfiája hozott olyan eszmetörténeti és drámapoétikai eredményeket, amelyek révén a *Jeruzsálem pusztulása* a maga önértékében vált szemlélhetővé. Ám az elemzések (Waldapfelé kivételével) és a legújabb tanulmányok is egy olyan szöveget vizsgáltak (a már említett cenzori példányt), amelyet a szerző nem tekintett véglegesnek. Hozzáfogott ugyanis a dráma verses átdolgozásához, amelynek azonban nem jutott a végére. Ennek két fragmentumát – tehát a töredék töredékeit – találta meg más kéziratokkal együtt Miletz János 1853-ban,⁸ s ebből a hagyatékból tette közzé 1926-ban Hajnóczy Iván.⁹ Ez a publikáció vált a verses változat későbbi kiadásának alapszövegévé, mivel a Miletz által megőrzött autográf kézirat 1944-ben Koháryszentlőrincen elpusztult.¹⁰ Megmaradt azonban a drámának szintén Miletz által megtalált autográf fogalmazványa,¹¹ ily módon e szövegtől a cenzori példányon át a verses fragmentumokig rendelkezésünkre áll egy olyan szövegfolymat, amely lehetővé teszi, hogy a drámát nyitott, keletkezőben lévő alkotásként olvassuk a szövegkritikai filológia újabb elméleti eredményeinek hasznosításával.¹² A művek, így a drámák nem csupán kész alakjukban, de íródsági folyamatuk felől is értelmezhetők, jelen esetben a kecskeméti fogalmazvány sem csupán becses autográf munkakézirat, de episztemológiai-hermeneutikai értéke is megmutatkozhat számunkra.¹³ Kialakult tehát egy olyan értelmezési szituáció, amely lehetővé teszi a korábbi utóéleti tapasztalatok beépítését a dráma szövegváltozatainak nyitott, dinamikus terébe.¹⁴

A *Jeruzsálem pusztulása* befogadás-történetének első szakaszát Gyulai Pál Katona-monográfiája nyitotta meg.¹⁵ Ezzel kezdődik e mű „előfutár” pozícióba helyezése. A szerző megfigyelése szerint a szerencsétlen, gyermekgyilkos Mária szerepében

7 BAYER József, *A magyar drámairodalom története: A legrégebb nyomokon 1867-ig*, 1–2, Bp., MTA, 1897, I, 255.

8 Katona József családja, élete és ismeretlen munkái, ismerteti MILETZ János, Bp., Hornyánszky Viktor, 1886, 39.

9 HAJNÓCZY Iván, *Katona József Kecskeméten*, Kecskemét, „Petőfi” Könyvnyomda és Könyvkötészet, 1926, 10–26.

10 Joós Ferenc, *Katona József hátrahagyott kézíratainak históriája*, Kiskunsg, 1958, okt.–nov., 29–36.

11 Bács-Kiskun Megyei Levéltár XIV. 15. Kiv. K. J. 2. sz.

12 Gunter MARTENS, *Mi az, hogy szöveg? (Szempontok a szövegfilológia kulcsfogalmának meghatározásához)*, *Literatura*, 16(1990), 239–260.

13 TÓTH Réka, *A szöveggenetika elmélete és gyakorlata*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012 (Csokonai Könyvtár, 52), 28–42.

14 Mivel a dráma elemzései – Waldapfel és (nyelvi, verstani szempontból) Jelenits kivételével – a kiadások által alapszövegnek tekintett cenzori példányt azonosították a művel, megállapításaik erre a zártnak, statikusnak ítélt szövegre vonatkoznak. Dolgozatunkban a mű keletkezési folyamatának állomásait kecskeméti fogalmazványnak, cenzori példánynak és verses töredéknek nevezzük. A drámáról szólva a mű címének a tanulmányok által használt alakját (*Jeruzsálem pusztulása*) követjük. A cenzori példányon egyébként a *Jerú'sálem' Pusztulása*, a kecskeméti fogalmazványon a *Jerusálem Pusztulása* címalak olvasható, a verses fragmentumot pedig Hajnóczy *Jeruzsálem pusztulása* címmel közölte.

15 GYULAI Pál, *Katona József és Bánk Bánja*, Bp., Franklin Társulat, 1883, 81–85.

(akinek festése „tragikai erőre mutat”) meg-megvillan Melinda alakja, Titus figurájának „elhibázott rajzában” pedig néhány vonás II. Endrére emlékeztet. Gyulainak ezek a megállapításai később többször visszatérnek a dráma *Bánk bán* felől történő olvasása jegyében. Az elemző ebben az összefüggésben hangsúlyozza a mű figyelemreméltó formátumát a honi színdarabok között, de kompozícióját elhibázottnak véli, s emiatt tragikai szempontból is elmarasztalja. Úgy látja, a párhuzamos dramaturgiai szerkezettel (az első és harmadik felvonás a római táborban, a második és negyedik az ostromlott városban játszódik) a szerző túl nagy kockázatot vállalt, mivel, mint írja, „a két színhely személyei nem igen hatnak egymásra”, s a Titus környezetében vívó szenvedélyeknek csak háttérül szolgál a pusztuló város. Ezeket a szerkezeti gondokat erősíti a három főszereplő általa feltételezett ellentmondásos motivációja. A Máriával kapcsolatos eseménysort („az ízlés e tévedései”-t) a maga eszményítő esztétikai elvárásai alapján úgy értékeli, hogy a szerző „a tragikai felé emelkedve a borzalmasba tévedt”. (Az idealizáló ízlésnorma 19. századi szívósságát jelzi, hogy Gyulai lényegében ugyanazokat a jeleneteket hibáztatja 1883-ban, amelyeket a cenzor is kihúzott 1814-ben.) Gyulai elemzésében azonban találunk egy olyan rendkívül fontos – a nézőponttal és a dramaturgiai struktúrával kapcsolatos – sejtést, amelynek továbbgondolása majd száz év múlva fogja tágítani a befogadói horizontot. Titus, Berenice és az intrikus Florus cselekménybeli funkcióján töprengve ugyanis erre a következtetésre jut: „Katona azonban, úgy látszik, sem egyik, sem másik tragédiáját nem célozta, hanem Jeruzsálem pusztulását.”¹⁶

Bayer József és Alexander Bernát új szempontokkal egészítette ki a drámáról Gyulai által felvázolt képet. Bayer drámatörténeti monográfiájában¹⁷ az első bibliai tárgyú tragédiának nevezi a *Jeruzsálem pusztulását* (mellőzve az általa jól ismert, de nem eredeti műnek számító iskoladrámai előzményeket), amely az életmű korai szakaszában „a legkiemelkedőbb pont” (Mária jeleneteiről szólva elfogadóbb, mint elődje), s ily módon valamelyest „áthidalja a nagy űrt” a korai színművek és a *Bánk bán* között. Bayer „kerek mesét, ügyes beosztást, drámai elevenséget” érzékel a színműben, s hibáit „fogycékos” tárgyára vezeti vissza, mert ez nem engedte, hogy Berenice legyen a dráma fókusz, pedig, mint írja, valójában „Berenice körül csoportosul a főérdek”, s általa „tragikus kihangzást is lel az egész mese”. Bayer szerint Katona abban követett el hibát – ez Gyulai termékeny sejtésének fonákja –, hogy „Jeruzsálemre fektette a fősúlyt”.¹⁸ Alexander szintén a Jeruzsálem-motívum centrális szerepére vezeti vissza, hogy a műnek „nincs középponti cselekvénye”. Ennek ellenére ő is úgy vélekedik, hogy a főmű előtt itt „legmagasabbra emelkedik Katona tehetsége”, s különösen az éhező városban játszódó jelenetek „grandiozitása” ragadja meg, tehát ezek az ő megítélése szerint nem pusztán a főcselekmény háttérül szolgálnak. A Gyulai által problematikusnak ítélt Mária-jelenetéről szólva feltételezi, hogy a cselekménynek ez a vonulata a kor rémdrámáiból került ide, de nyomban hozzáteszi, hogy Katonánál ez „mégis más”,

16 Uo., 85.

17 BAYER, i. m.

18 Uo., I, 255–258.

mert a szerző „művészi tudatossággal festi” a város lakóinak szenvedését.¹⁹ A Gyulai örökségéhez ragaszkodó Riedl Frigyes sokáig kiadatlan, s csak halála után két évtizeddel publikált drámatörténeti előadásaiiban történeti horizonton rögzíti a konzervatív szemléleti pozíciót.²⁰ Katona életművéről szólva a *Bánk bán*on kívül a *Jeruzsálem pusztulása* mellett a *Rózsa* című vígjátéknak és a *Luca széke* című színműnek szentel külön alfejezetet, tehát elődeitől eltérően szemléli ugyan az életmű belső erővonalait, de a zsidó tárgyú drámáról szólva Gyulai értékítéletéhez ragaszkodik. A cselekmény fordulatait „rikító színekkel festett”-nek és „hevült fantáziával” színpadra képzeltnek minősíti, a megölt gyermeke tetemét rejtő rézedénnyel fellépő Mária jelenetét pedig az egykori cenzor szigorú pillantására emlékeztetően ítéli meg, s „a színiköltészetnek egy kinövését” látja benne. Ellenben felfigyel a szövegbe rejtett mitológiai utalások jelentésgazdagító szerepére, Betuliai Judit felidézett története szerinte gazdagítja Berenice portréját. (Később Orosz László fogja majd újabb bibliai intertextusokkal bővíteni ezt a motívumsort.) Megjegyzendő, hogy Riedl, igen helyesen, az instrukciókkal együtt olvassa a dialógusokat, így felfigyel Berenice gesztusának a kifejtet szempontjából erős szemantikájú jelbeszédére: Titus kezét homlokához szorítja. (Ez a mozdulat a kor színházi világában, így a *Bánk bán*ban is különleges effektusnak minősül.)

Waldapfel József volt az első, aki 1929-ben – a Katona-drámák szövegbázisának feltárásával párhuzamosan – egy teljes dolgozatot szentelt a *Jeruzsálem pusztulásának*.²¹ Ez az értekezés, amely műhelytanulmányként is szolgált a szerző 1942-ben publikált monográfiájához, hármas jelentőséggel bír az utóélet alakulástörténetében. Megalapozta, a munka dandárját el is végezve, a dráma forráskritikai vizsgálatát, ennek alapján az elemző kísérletet tett a mű drámapoétikai értékelésére, és abban is úttörő volt, hogy, a Hajnóczy által publikált verses fragmentumokat is bevonva vizsgálódásának körébe, a dráma nyitott szöveggé váló megközelítésével próbálkozott. Kutatásai szerint a szerző Josephus *Bellum Judaicum*ának korai, többnyire Rufinusnak tulajdonított latin fordítása korai kiadását vette alapul, ezzel Waldapfel konkretizálta a dráma cenzori példányon olvasható alcímének közleményét: „Flavius Josephus, akkoriban volt Galilaeai Igazgató’ rég talált Irásaiabol”. Megállapítása szerint a pesti egyetemi könyvtárban meglévő kiadások közül egy 1524-ben, Kölnben publikált szöveg áll legközelebb ahhoz a szövegváltozathoz, amelyet az ifjú szerző használt. Ezen kívül – főként Berenice alakjának megrajzolásához – felhasználta Josephus másik főművét, az *Antiquitate*st is, továbbá Suetoniust és Tacitus *Historiájának* a témával kapcsolatos fejezeteit, de ezeket a forrásokat csak kiegészítő szerepük révén említi. Waldapfel hangsúlyozza és nagy filológiai apparátussal igazolja a *Bellum Judaicum* legfőbb forrásként játszott szerepét („mindenütt Josephus volt a forrása”),²² és csak lábjegyzetben említi, hogy a Mária-történetet „egyben-másban hasonlóan rajzolja” a szintén Josephus alapján dolgozó Vályi Nagy Ferenc 1799-ben, Pesten és Pozsonyban megjelent *A’ Pártos Jeruzsálem* című el-

19 ALEXANDER Bernát, *Shakespeare és Katona József*, Budapesti Szemle, 30(1902), 112–136.

20 RIEDL Frigyes, *A magyar dráma története*, 1–2, kiad. Szent István Gimnázium Arany János Önképzőköre, Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, [1940] (Magyar Irodalmi Ritkaságok, 43–44), 2, 41–75.

21 WALDAPFEL József, *Jeruzsálem pusztulása*, ItK, 39(1929), 301–327, 397–419.

22 *Uo.*, 302.

ItK

Irodalomtörténeti Közlemények

2014. CXVIII. évfolyam 1. szám

beszélő költeményének hetedik éneke. Ugyanitt megemlíti a Péczeli József fordította *Henriás* (1792) rokon témájú epizódját (ez a tizedik énekben található). (Szerintünk felvethető, hogy Katona Josephus művének nem csupán egy edíciójához fért hozzá, Vályi Nagy és Péczeli szövegének forráskritikai mérlegelése pedig tüzetesebb, a szövegek morfológiai összevetésére alapuló vizsgálatra szorul.)

Waldapfel szövegösszevetései alapján megállapítható, hogy a drámaíró Josephus históriájának hozzávetőlegesen fél évre terjedő anyagát mintegy két napba sűrítette, és a történetben az ostromnál a forrásszöveg szerint jelen nem lévő Florust és Berenicét bevonta a drámai cselekmény jelenébe, Eleázár alakjában pedig három különböző históriai figura vonásait egyesítette. Az előzményeket (József²³ galileai, illetve jotapatai cselekedeteit, valamint Titus és Berenice korábbi, alexandriai találkozását) a párbeszéd jelenében tette elevenen ható tényezővé. Az epikus anyag drámai koncentrációja és a jellemrajz plasztikája alapján az elemző úgy vélte: nincs meglepő ugrás a korai szövegek és a főmű között, vagyis a *Jeruzsálem pusztulása* az addig hiányzónak vélt láncszem. Ezt a láncszemet Waldapfel nem a kész, hanem egy keletkezõben lévõ szövegben találta meg:

Az a különös teremtõ tehetség, melyet Arany a *Bánk bán*-ban nem tudott eléggé csodálni – „hogya tudta a nagy szenvedélyeknek oly megragadó kifejezéseit olyan gondos beosztással elrendezni, hogy tudott annyi számítással – költeni!” – már a *Jeruzsálem pusztulásában* nemcsak erjed, csirázik, de érik is. Már is jellemző rá e tehetség minden sajátos jegye, ha nem tud is mindvégig érvényesülni, s így egy idő múlva visszatekintvén, maga is felismeri, hogy nem kész alkotás úgy, amint először cenzúrára bocsátotta.²⁴

Waldapfel gondosan elemzi és következetesnek ítéli Berenice (mások által ellentmondásosnak tartott) motivációját, Titus passzív alakját ellenben elhibázottnak látja. Mint írja: „a cselekmény fejlesztésének végzetes hibája lesz, hogy Titus első felháborodásában [Florusszal szemben] nem jut el a cselekvésig”.²⁵ Ennek következményeit így összegzi: „A tragikum más oldalon van, mint ahol a drámai küzdelem folyik, s e küzdelem maga a darab közepén céltalanná válik.” Mindennek végső okát a harmadik felvonás „sarkalatos hibájában” találja meg. A városfalnál lejátszódó jelenetben, József beszédének befejezése után Simon a falról egy nyíllal súlyosan megsebesíti Titust, aki leroskadva elveszti cselekvőképességét, s ezt kihasználva Florus adja ki a parancsot az ostrom megkezdésére. Ily módon Titus lényegében vétlen szemlélőként szembe-sül az ötödik felvonásban az elpusztult város és Templom megrendítő látványával. A Josephust követő drámaíró Titust mindvégig igyekszik megőrizni a jó szándékú, nemes lelkű hadvezér szerepkörében. Ezért vonja ki hőstét a tragikum örvényéből. Az elemző ezen a ponton – Bayerhez hasonlóan – a forrásszöveg tárgykezelésének és a

23 A dráma szereplőinek nevét az újabb kiadásokban és a szakirodalomban található, modernizált alakban használjuk.

24 WALDAPFEL, *i. m.*, 411.

25 *Uo.*, 318.

drámai forma követelményének feszültségét észleli. A sarkalatos hiba Waldapfel szerint abból származik, hogy Titus esetében Katona nem tért el Josephustól. Waldapfel a maga dramaturgiai felfogásának keretei között következetesen érvel, ám az újabb drámaelmélet látószögéből nézve két szempontból is problematikusnak látszó értékeléshez jut. Egyrészt a drámai tett fogalmát szűken, eseményszerűen, végrehajtott cselekedetként értelmezi, figyelmen kívül hagyva a beszéddel végrehajtott cselekedeteket, s azt, hogy adott esetben a tett mellőzése (az ostrom halogatása) maga is tettként funkcionál, amely beszédaktussal (Józsefnek a zsidókhoz intézett beszédével) társulva válaszcselekvést provokál – ez esetben Simon akcióját. A Titus passzivitásával kapcsolatos álláspont tehát aláaknázott talajra épül. Másrészt Waldapfel sem szakad el a konfliktus 19. századi, nálunk a romantikus korszakküszöb, vagyis Katona alkotói tevékenysége után érvényesülő fogalmától, ami téveszmeként korlátozza látóhatárát. Az alapvető műfaji kategóriának tekintett konfliktus fogalma az elemzés írásakor lényegében már elavult, a drámaíró számára pedig még nem játszott kizárólagos formaképző szerepet. Ezért tartja hibának a dolgozat szerzője, hogy nem Titus adja ki az ostromot elindító végzetes parancsot. Csakhogy ez a dráma másként működik. És az újabb drámapoétika szerint nem is foghatjuk át a drámai műfaj egész területét a konfliktus fogalmával, amely inadekvát a színművek bizonyos típusaira nézve.²⁶

Waldapfel okfejtésében azonban rejlik egy olyan mozzanat, amely a későbbiek felől visszanézve termékeny sejtésnek minősülhet.

A lélekrajz valóságosságára való törekvésben kiterjed Katona figyelme a beszéltetés aprólékos finomságaira is. A *Jeruzsálem pusztulása* személyei a kortól, helyzettől és egyéniségtől meghatározott módon beszélnek; Katona igyekszik nyelvben is átidomulni alaposan tanulmányozott hőseihez. Jellemző annak megfigyelése, mennyire különböző módon igyekszik árnyalni főbb alakjai beszédét. Florus cinizmusa állandó gúnyos jelleget ad szavának, sikamlós mitológiai példákkal is játszik; Berenice vad szenvedélyességére jellemzők lelki háborgását kifejező szaggatott kitörései, Józsefnek istenes jószágára csendes „elfojtódo” szavai. Mária kinját, majd csendes tébolyát is jellegzetesen külön nyelven szólaltatja meg Katona, s különbözőképpen igyekszik árnyalni a három tyrannus beszédét is. Ez a törekvés is mutatja, hogy Titusnak gyöngé szívére jellemző „érzékenysége” sem csupán korszerű sablónos stílus.²⁷

Ez a megfigyelés – a dráma utóéletének egyik leginspirálóbb mozzanata – a *Jeruzsálem pusztulása* (és közvetve a *Bánk bán*) termékeny nyelvi diszperzítésének, a szekunder nyelvváltozati kódok bonyodalomképző elkülönülésének felismerése, a „külön világok” jellemet és viszonyokat meghatározó szerepének meglátása felé mutat.

26 E drámaelméleti témakörrel kapcsolatosan a magyar nyelven is olvasható szakirodalomból most csupán az alábbiakra utalunk: John SEARLE, *Beszédaktusok*, Bp., AKTI-Gondolat, 2009; Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001; BÉCSY Tamás, *A dráma lételméletéről*, Bp., Akadémiai, 1984.

27 WALDAPFEL, *i. m.*, 416–417.

Miután Waldapfel az 1926-ban Hajnóczy által publikált verses töredéket bevonta vizsgálódási körébe, leszögezi, hogy a cenzori példányból ismert szöveget Katona nem tekintette véglegesnek, „e témájával újra meg újra foglalkozott a költő”,²⁸ s a két fragmentumban – a próza és a vers eltérő természetéből adódó különbségek mellett²⁹ – jelentős fejleményeket észlelt mind a jelenetszöveg, mind pedig a jellemrajz pszichológiája terén. Az expozíció két fázissal gazdagodott, Florus alakja, patríciusi gögijének hangsúlyozásával, új vonásokkal bővült, Berenice monológja pedig mind a lélekrajz, mind a dramaturgiai szituáció szempontjából különösen figyelemreméltó gazdagodása az eredeti textusnak. Főként azért, tehetjük hozzá, mert ez az új részlet a beszéltetés drámaiságát és az életszerű szükszavúság jelentéssűrítő erejét példázza, valamint a magánbeszéd rejtett dialógussá alakításának az érett Katonára jellemző, tettet képző, cselekedtető szerepét tükrözi. Összevetésének eredményét így summázza az elemző: „Ha nem látjuk is az egész dráma átalakulását, tökéletesedését tisztán az új átdolgozás töredékeiből, a meglevő részek tudatos továbbformálásából kétségtelen, hogy Katona a *Bánk bán* mellett egy másik remek alkotásra készült, époly gonddal és elmélyedéssel.”³⁰ Ebben a dolgozatában Waldapfel a cenzori példány szövegét az *első Jeruzsálem pusztulásának* nevezi, ám publikációját követő dolgozatának tanúsága szerint, a Katona életmű szövegbázisának feltárása során felismerte a Kecskeméten megőrzött autográf fogalmazvány filológiai jelentőségét, jelezve, hogy már ez is az átdolgozás szövegjeleit hordozza.³¹ Ezzel elvileg lehetővé vált a dráma genetikus szövegvizsgálata, keletkező szöveggként való felfogása, és az íródás dimenziójában történő interpretációja,³² amely azonban csak a befogadástörténet jelenében, a kritikai kiadás kontextusában realizálódhat.

1942-ben közzétett monográfiájának a *Jeruzsálem pusztulásával* foglalkozó fejezetében³³ Waldapfel korábbi tanulmányának gondolatait összegezte, nyomatékosítva Berenice jellemrajzának összetettségét és a figurában rejlő démoni vonást, valamint Florus sátáni erejének drámai szerepét. A mű fő értékének a pusztulásvízió rendkívüli erejét, a szerelmi történet összetett motivációját tekinti (bár ez, mint itt is hangsúlyozza, „nem egészen megnyugtató módon” zárul), valamint kiemeli az előzményekről szóló tudósításoknak az egyes szereplőkhöz alkalmazott, cselekvést mozgató dialógusok jelenébe történő beépítésének drámaiságát. Katona szituációképzését és a figurák viszonyokba helyezését dicsérve megfigyeli, hogy a Josephusnál csupán egyetlen epizódban szereplő Mária alakjának színpadi plasztikája a többi szereplőhöz való viszonyban válik gazdaggá.

Horváth János – Gyulainak a teljes pályaképet bemutató módszerét követve – a *Jeruzsálem pusztulásáról* megfogalmazott véleményét az életmű egészének keretei közé

28 Uo., 302.

29 Erre nézve: JELENITS István, *Próza és vers Katona drámai nyelvében (A „Jeruzsálem pusztulása” prózai és verses változatának összevetése alapján)*, It, 45(1957), 365–372.

30 WALDAPFEL, i. m., 410.

31 WALDAPFEL József, *Katona drámái és kézirataik*, ItK, 40(1930), 341–353, különösen 351–353.

32 Ennek elméletéből: LOUIS HAY, *Az irodalom harmadik dimenziója (Jegyzetek egy critique génétique-hez)*, It, 66(1984), 607–626; TÓTH Réka, *Az írás mint szöveg, a szöveg mint írás*, Helikon, 35(1989), 553–570.

33 WALDAPFEL József, *Katona József*, Bp., Franklin Társulat, [1942].

helyezi, és Bayerhez hasonlóan a költő portréját drámaíró kortársainak tablójával egészíti ki.³⁴ A dráma problematikájáról, könyve koncepciójából adódóan, ő is a *Bánk bán* felől visszapillantva szól, kiemelve az idegengyűlölet motívumát (ebből a nézőpontból a *Ziskában* a lázadóvá váló főember szerepköre válik számára meghatározóvá), és egyúttal felerősíti azt a Gyulai óta érlelődő, s a drámaíró „központosító technikájá”-val kapcsolatos dramaturgiai sejtést, hogy a mű tragikumja „a Jeruzsálem által jelképezett zsidóság” végzetes sorsával függ össze. Waldapfel forráskritikai elemzésének tanulságaival szemben Horváth Josephus–József kettős pozícióját, azt, hogy forrásszövegének szerzőjét Katona drámája egyik főhőssévé formálta, poétikai szempontból gátló tényezőnek tekinti. Szerinte ugyanis a drámaírónak, ebből adódóan, „[a] történethez való ragaszkodása békózza drámaköltői szabadságát”,³⁵ s ezt e figura színpadi jelenléte még inkább érzékelhetővé teszi. Horváth elemzésének a későbbiek szempontjából termékeny mozzanata a női hősök rajzával függ össze. Szerinte Berenice „főszemélye a darabnak”, „magánélete mindenki másénál teljesebben van érdekelve a történetben”, s motívumai között felfigyel a szexuális indítékra. Nem kevésbé elgondolkodtató, amit Máriáról mond: „nem saját elhatározásából gyilkolja meg gyermekét, hanem a fiúnak a meggyilkoltatástól való félelme sugalmazza neki, mint már tébolyodottnak ezt a szörnyű gondolatot”. Az elemző szövegolvasása színpadi fantáziával párosul, amikor elődeivel szemben úgy véli, hogy „az az erőfeszítés csodálandó, mellyel a nő irtózatossá lelkiallapotát színre meri és tudja vinni”.³⁶

Az utóélet Waldapfelnél és Horváthnál elért fejleményeihez képest Molnár Miklós kismonográfiájának egészében, így a *Jeruzsálem pusztulásával* foglalkozó szakaszban is visszalépést jelent.³⁷ Az ifjú drámaíró fejlődését nem a zsidó tárgyú drámában, hanem a népmozgalmat ábrázoló *Ziskában* véli inkább szemlélhetőnek, ez utóbbiban a napóleoni háborúk hatását próbálja felfedezni. Az értékelés irodalmon kívüli szempontjaitól csak a Berenicéről írt gondolatok mentesek: „Érzékiség és hideg számítás, emberszeretet és gyűlölet, akarati szilárdság és érzékenység, csupa nagy és szélsőséges vonás jellemzi ezt a különös asszonyt. De egyik sem »díszítő jelző« csupán: minden tulajdonsága tetekben él.”³⁸ Molnár a dráma értékelését némileg módosította egy évvel később Katona válogatott drámáinak kiadásához csatolt előszavában. Ebben a *Jeruzsálem pusztulását* a *Ziskánál* „egységesebb, zártabb szerkezetű darab”-nak ítéli.³⁹ Ezt követően a mű befogadás-történeti alakzatának mintázata Orosz László monográfiájával gazdagodott.⁴⁰ A szerző végleg elmozdítja a *drámát* a főmű árnyékából, amikor leszögezi: „A *Jeruzsálem pusztulása* [...] már nemcsak mint a *Bánk bán* felé vezető út szakasza, hanem mint

34 HORVÁTH János, *Katona József: Játékszíni és drámai irodalmi előzmények: Katona drámaíró kortársai*, Bp., Kókay Lajos, 1936, 35–38.

35 *Uo.*, 35.

36 *Uo.*, 37.

37 MOLNÁR Miklós, *Katona József*, Bp., Múvelt Nép Könyvkiadó, 1952, 20–21.

38 *Uo.*, 21.

39 MOLNÁR Miklós, *Bevezetés = KATONA József Válogatott művei*, s. a. r. SOLT Andor, Bp., Szépirodalmi, 1953, V–XLVIII, itt: XVIII.

40 OROSZ László, *Katona József*, Bp., Gondolat, 1974, 76–94.

önálló teljesítmény is jelentős érték.⁴¹ Berenicét Orosz is a szerző „egyik legkitűnőbb nőalakjá”-nak ítéli, s vele hozza összefüggésbe, hogy a mű tragikumja (emlékezzünk a Riedl által megfigyelt gesztusra) a „kibontakozás lehetőségé”-nek katartikus mozzanata is hordozza. Legfontosabb dramaturgiai motívumként a cselekményt – Gyulai megfigyelését nyomatékosítva – szerinte szintén Florus intrikája viszi előre. A konfliktus legfőbb bonyodalomképző szerepéhez ragaszkodva is termékeny tapasztalatot rögzít a monográfus, mikor úgy véli, hogy ez nem a hódító rómaiak és a zsidók között feszül, hanem a háború és a béke hívei között jön létre. Titus passzivitásának értelmezését tiszta szándékú, emelkedett, de elvont, életidegen idealizmusának hangsúlyozásával gazdagítja, amit az a jelenet példáz, amikor figyelmetlenül saját embereinek őrzésére bízta Florust, akit végül (nagyon is későn) Berenicének kell ártalmatlanná tennie. Orosz arra is rámutat, hogy Tituson kívül az egyetlen névvel bíró római szereplő Florus, akinek alakja sötét árnyékot vet a fővezér saját, ám rómaiságától elválaszthatatlan morális felsőbbrendűségét feltételező figurájára. Ide kapcsolható, hogy Orosz egy újabb tanulmányában az életművet jelentős mértékben determináló vallás témája felől vet pillantást a drámára,⁴² s az Isten által kialakított világrend népek sorsát meghatározó képzetét – Bíró Ferenc kutatásainak eredményeit is felhasználva – összekapcsolja József beszédének értelmezésével. Ezt az eszmei és dramaturgiai funkcióját tekintve is különleges súlyú szöveghelyet úgy interpretálja, hogy ennek bölcséleti tartalma szerint „Istennek nincs örök időkre választott népe”.⁴³ Erre később még visszatérünk, mivel azonban a dráma egyik legérzékenyebb szöveghelyéhez értünk, már most le kell szögeznünk, hogy a megállapítás kiegészítésre, árnyalásra szorul. A beszéd érvrendszere mögött ugyanis az a felfogás is rejtőzhet, hogy a zsidó nép sorsát a látszat ellenére mindig is Isten irányítja. A nép azonban nem minden esetben érti meg az Úr szándékát. Ezért volt szükség a prófétákra, akik Isten – sok esetben valóban nehezen felfogható – üzenetének közvetítői, az Úr szándékának értelmezői voltak. Mindig azt hangsúlyozták, hogy a népet érintő események Isten akaratának következményei, a csapások e felsőbb akarat fel nem ismerésének következményei. A beszédét honfitársaihoz intéző József a maga aktuális szerepét a prófétákéhoz hasonlóan definiálja. A megmentés aktusát azonban a zsidók az áruulás jelének tekintik. József tehát – a maga szemléleti horizontján belül – nem a választott nép státusának elvesztéséről beszél, amikor azt mondja, hogy „az Isten a ki a Fő Uradalmakat minden Nemzeteken által viszi, most Itáliában vagyon”,⁴⁴ hanem e státus átértelmezésének szükségességére hívja fel népe figyelmét a kialakult új világrend feltételeinek megfelelően. József rendkívül válságos szituációban mondja el beszédét, ahogy a próféták is minden esetben a súlyos krízis állapotában léptek fel. A meg nem hallgattatás kockázatával, mint a város falainál álló József. A csapás azonban – a város és a Templom pusztulása – minden mértéket meghalad. Az ötödik felvonásban József „el tsüggedett álásban” jelenti ki: „Meg petsételve a szerentsétlenség”,

41 *Uo.*, 92–93.

42 Orosz László, *A vallás Katona József műveiben*, Forrás, 37(2005)/12, 66–72.

43 *Uo.*, 69.

44 OSZK Színháztörténeti Tár, N. SZ. I. 14, 25r.

de a szöveg szerint változatlanul megmarad az „Igazságos büntető” képzete és Titus békefogadalmával együtt a remény. József így szól kétségbeesett atyjához (és rajta keresztül népéhez): „Ha ez egy olly Fájdalom, mellyet meg nem érdemlettél, tehát vagyon egy jutalmazó Isten, egy Halhatatlanság.”⁴⁵

Rohonyi Zoltán Katona József életművét a magyar romantika kezdeteinek – későbbi fogalmi struktúrája szerint: a romantikus korszakküszöb – kontextusában szemléli.⁴⁶ A *Jeruzsálem pusztulása* „példátlan” arányait és alakteremtésének erejét hangsúlyozva a mű rendkívüli értékeire figyelmeztet, s úgy véli, a „vízió apokaliptikus méreteivel mélységesen *romantikus összbenyomást* gyakorol”.⁴⁷ Rohonyi a művet e stílustörténeti összefüggésbe állítva szintén szakít a korai drámákat és a *Bánk bánt* elválasztó szakadék tézisével. „A *Bánk bánt* megelőző drámák áttekintése után, úgy tetszik, nyugodtan megcáfолható az a vélemény, mely áthidalhatatlan szakadékot látott közte és Katona korábbi művei között: tematikában, jellemképletekben, létélményben, végül pedig technikában sok mindent már remekművére emlékeztetően találhatni meg e korai darabokban.” A *Jeruzsálem pusztulása* szerinte kivált „a jellemek indulatban fogantatása”, „a műfaji szabály-áthágás” merészsége és a filozofikus reflexió-világ telítettsége révén emelkedik a főmű közelébe. Rohonyi elemzését a mű dramaturgiai természetéhez és minőségéhez közel férköző három sejtés avatja a dráma utóéletének rendkívül inspiráló eseményévé. Ezek a sejtések – azaz a történeti-poétikai kontextus és a mai elméleti horizont találkozásának interpretációs tapasztalata felé mutató megfigyelések – a konfliktus, a drámai tett és a nyelviség problematikájával kapcsolatosak. Az elemző érzékelhetően a konfliktus (reflektálatlanul átvett) fogalmával közeledett a drámához, amikor „két ellentétes színtér”-ről beszélt, továbbá az „erő és ellenerő dialektikáját” észlelte a szövegben, de végül a tragikum összetett motivációját felismerve félretette a túl cseppfolyóssá vált fogalmat, amelyet ő is kétféle jelentésben használt, s ily módon a mű valódi dramaturgiai szerkezetét ezzel nem tudta megvilágítani. A városban és a római táborban zajló események a maguk feszültségbázisával „egymástól elkülönülő szférái” a kompozíciónak, a szereplők személyes drámái pedig csak a város tragikus sorsának összefüggésében értelmezhetők, vonta le vizsgálódásának tanulságát. A „jóságos, emberszerető, békességet óhajtó” Titus többek által kárhozottatott passzivitása pedig „tevéleges része” a tragédiának, és ugyanilyen következményekkel járnak hiányos emberismeretéből következő mulasztásai. Vagyis, tehetjük hozzá, a nem-cselekvés ezúttal is a drámai tett egyik formája – ahogy adott esetben a hallgatás is erős beszédaktusként működhet.

Rohonyi leginkább iránymutatásként érvényesülő elemzési eredménye az egyöntetűség hiányának kreatív nyelvi heterogeneitásként történő értelmezésével függ össze. A jellemrajzok eltérő mozzanatait vizsgálva felismerte, hogy a dráma „nagyszámú hősei megannyi külön világot jelentenek”. Különösen Berenice nyelvváltozatának bemutatása plasztikus. „Váratlan döntései izgalmas nyelvi tárgyiasításokban, indulatos fel-

45 Uo., 43v.

46 ROHONYI Zoltán, *A magyar romantika kezdetei*, Bukarest, Kriterion, 1975, 74–152. (Az említett későbbi mű: Uő, *A romantikus korszakküszöb: A posztkantianus episztémé: a felbomló neoklasszikus kánon és a kora romantika alakzatai a magyar irodalomban*, Bp., Janus–Osiris, 2001.)

47 ROHONYI, *A magyar romantika kezdetei*, i. m., 91.

kiáltásokban, magába meredésekben, máskor céljait szolgáló méltóságos, fenségesen határozott, esetenként lágy, sőt kacéran behízelt fordulatokban tárulnak a néző elé” – írja.⁴⁸ A szereplők külön létszféráit Rohonyi végső soron elkülönülő nyelvi világokként fogja fel. Ezzel jelentős mértékben tágította a dráma értelmezési horizontját.

Kerényi Ferenc színháztörténeti monográfiájának Katonára, s azon belül a *Jeruzsálem pusztulására* vonatkozó részleteivel különlegesen fontos, a szöveg természetének megfelelő látószöggel egészítette ki a mű értelmezési horizontját.⁴⁹ A drámaíró ugyanis színházi világban élt, amelyet jórészt a Rondella jelentett számára,⁵⁰ és *színdarabot* írt, amelyet – amint a cenzori példány s annak hivatalos bejegyzései is igazolják – előadásra szánt. Kerényi könyvének előzményeül ebben a vonatkozásban Solt Andornak még 1933-ban publikált dolgozata szolgált,⁵¹ aki a korabeli műsor (a második magyar országos műsorreteg) sikertípusa, a *lovagdráma* összefüggés-hálózatába helyezte a művet. Fellelte szövegében a típusnak jellemző jegyeit (várostrom, fegyveres összetűzés nyílt színen, tömlöc, szellemjelenés), és megvilágította a típus dramaturgiai magvát képező lovagdrámai háromszöget: a behálózott ellenséges fővezér (Titus), az önfeláldozó honleány (Berenice) és a hamis barát (Florus) centrális viszonyhálózatát. Ez a képlet többször kirajzolódott a korabeli színpadok játékerében. Kerényi a lovagdráma terminus helyett a tágabb, a hazai színpadi viszonyoknak inkább megfelelő *vitézi játék* elnevezést használja, s azokra az elmozdulásokra figyel fel, amelyek Katona színműveit, így a *Jeruzsálem pusztulását* kimozdítják a játéktípus és a műsorreteg keretei közül. A szenvedély okozta benső konfliktus dinamikussá teszi, mozgásba hozza a statikus jellemeket, így Florus esetében „jellemváltási híd épül a tisztviselő és az intrikus korábban közelíthetetlen figurája között”.⁵² Megmarad az uralkodói deus ex machina, de csökken ennek határfoka. Egy másik korabeli játéktípus, a *végzetdráma* felé pillantva ezt írja: „A jóakarató Titus (a sorstragédia hatására) végzetűzötten sodródik bele Jeruzsálem elpusztításába, s onnan kiutat csak Berenice korántsem harmonikus szerelme mutathat.”⁵³ Kerényi a színháztörténész éles szemével figyeli meg a színpadi játéktér fontos elemeit, így a vezéri sátor díszletalakzatát a háttérfüggöny alkalmazásával, és érzékeli az ezáltal fel nem nyíló függöny mögötti intim tér nyomatékos dramaturgiai szerepét, az ott történetek hatását a szcenikai térben folyó eseményekre. Rámutat a várfal díszletelemének szimbolikus funkciójára. Ebből kiindulva levezethető lesz majd a színpadi világ végletes elválasztottságából következő kölcsönös fenyegetettség létállapota, valamint a határsértés, a falon való áthatolás rendkívüli kockázata, ebből következően pedig a falon átjutó, illetve a falon túli, másik világgal találkozó, abban lehetséges helyét kereső idegen (Berenice és József) meghasonlott identitásának, lelki hibriditásának problematikája.

48 *Uo.*, 96.

49 KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon: 1790–1849*, Bp., Magvető, 1981, 164–173.

50 MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR, *i. m.*

51 SOLT Andor, *Drámairodalmunk német kapcsolatai 1792-től 1837-ig*, ItK, 43(1933), 30–58, 230–242, különösen 44.

52 KERÉNYI, *A régi magyar színpadon...*, *i. m.*, 166.

53 *Uo.*, 167.

Mint láttuk, a *Jeruzsálem pusztulása* befogadás-történetének első szakaszát a már kanonizált *Bánk bán* (Gyulai), majd a legfőbb forrásszöveg, a *Bellum Judaicum* felől kiinduló érdeklődés (Waldapfel) jellemezte. Mindkét módszer közös eleme, hogy két szöveg viszonylatában szemlélte a művet, de míg előbbi a kisebb értékű előzményt, utóbbi viszont a sajátos karaktert, a történelmi anyagot, illetve az elbeszélte történetet átformáló drámai jegyeket kutatta benne. Az utóélet következő szakaszában erre épült a szöveget műfaj történeti kontextusba helyező drámapoétikai érdeklődés (Horváth), s ez kiegészült a színjátéktípusok hálózatába helyezéssel, az írott formában hagyományozódó szöveg színjátékos elemeinek kiemelésével (Solt, Kerényi). A drámára (a szomorújátéokra) és a színdarabra (a vítézi játéokra) irányuló figyelem közös eleme volt a műnek a romantikus korszakküszöb vonzaskörében történő szituálása. A mű eredeti, sajátos dramaturgiai arculatának felismerését azonban akadályozta a konfliktus szerintünk tisztázatlan, sőt ez esetben inadekvát fogalmához való kötődés. Ezért a továbbiakra nézve ismét le kell szögeznünk, hogy ez a színdarab más drámapoétikai jegyben fogant. A benne folyó küzdelem nem lineárisan kibontott eseménysorban, hanem az erővonalaknak egy centrális gyűjtőponthoz rendezett szinkron hálózatában képződik. Az epikus anyag drámai koncentrációja felvonásegységeknek, a térnek és időnek szemléleti formái szerint komponált, összetett színpadi látványkomplexumoknak a kialakítását eredményezte (csak a harmadik felvonáson belül alkalmaz a szerző változást). Az előtörténet (Titus és Berenice korábbi, alexandriai találkozása, József jótapatai tettei) és a színpad mögötti világ elbeszélte eseményei (Nikanor halála) a cselekmény és a szcenikai tér jelenében válnak ható tényezőkké, olyan performatív dialógusok révén, amelyeknek nyelvi szférájában a cselekvések és a beszédaktusok szervesen kiegészítik egymást. A kommunikációs feszültség mágneses közegében a monológok is dialogikus természetűvé alakulnak, a beszélőnek önmagával vagy egy képzelte jelenséggel, személlyel folytatott nyelvi tusájává válnak. A drámai formateremtés jegyében a cselekménybe illesztett két, retorikailag konstruált beszéd (Józsefé a harmadik és Eleázaré az ötödik felvonásban) a dramaturgiai folyamat szerves részévé szövídik. A jelenetek sora a létében fenyegetett várost, Jeruzsálemet és Salamon templomát középpontba állító szituációból következik, s e centrumhoz kötődő változó szereplői viszonyok hálózatát realizálja, járja körül.

A *Jeruzsálem pusztulása* befogadás-történetének utolsó negyedszázada éppen a mű dramaturgiai természete és világképe szempontjából hozott új fejleményeket. A *Nemzet és egyéniség* című monográfia (1993) a közösségi és individuális elv egymásra hatását és feszültségét a posztkriticista érdeklődés felől közelítette meg.⁵⁴ Ennek jegyében a mű legfőbb értékét abban jelölte meg, hogy az intenzív esztétörténeti tájékozódás inspirációját követve „a szerző teljes értékű drámai szituációt szervezett”. Ebből kiindulva – Bécsy Tamás elméleti munkáinak eredményeit hasznosítva – a drámabeli erővonalaknak olyan telített, azonos irányba mutató, sugárszerűen elrendezett tere vált láthatóvá, amelyben „[a] feszültségteli viszonyrendszer dinamikus cselekmény-

54 NAGY Imre, *Nemzet és egyéniség: Drámairodalmunk az 1810-es években: A hazafiság drámái*, Bp., Argumentum, 1993, 185–196.

bonyolításra ad módot”.⁵⁵ Ez az elemzés Titus sok fejtörést okozó passzivitását – ezt a bonyodalom kreatív tényezőjének tekintve – a hódító és a szabadító összebékíthetetlen, kettős szerepkényszerével és az adott helyzetben szükségképpen tragikus kilátásokkal járó *illegalitas sine immorality* kantiánus gyökerű⁵⁶ erkölcsi kategóriájával magyarázta. A mű párhuzamos szerkezetében a fal olyan baljós, két világ határán álló limes, amelynek ellentétes vonzaskörzeteiben könyörtelenül megbüntetik a határsértőket, mint, többek között, a városból menekülni és másokat menekíteni szándékozó Júdást. De határsértőnek bizonyul a zsidóként a rómaiak táborában tartózkodó, az áruló stigmáját a megmentő szerepében is viselő József, és a falon való áthatolást szexuális határsértéssel tetéző Berenice, aki zsidó királynőként Titus (egy pogány) iránti szerelmének ellentétes indulathullámaiban vergődik, s ez a kapcsolat a másik fél szempontjából is deviánsnak minősülő érzelmek. A végzet könyörtelenül lesújt a kettős szerepük által megbélyegzett szereplőkre: akár rómaiak, akár a falon kívülre menekült zsidók. Személyes jó szándékuk ellenére szembesülniük kell egy nemzet vallási és kulturális hagyományait jelképező Templom romjaival.

Bíró Ferenc 2002-ben publikált monográfiája⁵⁷ a rejtőzködő Isten képzetéből vezeti le Katona világlátásának tragikumát. A *Jeruzsálem pusztulása* világát, mint az elemző hangsúlyozza, egyensúly nélküli viszonyok, káosz jellemzi: „A műben egy végzetes folyamat érvényesülésének vagyunk tanúi” – írja Bíró, az eszmetörténeti elemzés látószögéből felerősítve a korábbi színháztörténeti vizsgálódásnak azt a megfigyelését, amely a végzetdráma színjátéktípusának a mű dramaturgiájára gyakorolt hatását jelezte. A dráma „rejtélyes és könyörtelen” Istene „nem mindig kezeli egyenlően teremtményeit”, kegyelme „önkényesen vándorol” a népek között. A zsidóságnak, a választott népnek az Istentől való elhagyottság, a korábbi szereptől való megfosztottság helyzetével kell szembesülnie. Bíró értelmezésének centrumában, mint erre már korábban utaltunk, Józsefnek a harmadik felvonásban, a városfal előtt elmondott beszéde áll, amely szerint „az Isten [...] most Itáliában vagy”. Ez az értelmezés kétségkívül a szöveg következetes, szoros olvasásán alapul, ám a *Jeruzsálem pusztulása* hatványozottan nyitott mű, többféle értelmezési lehetőséget felkínál, amit felerősít keletkezéskor lévő állapota, szövegek közötti létmódja, a kecskeméti fogalmazványtól a cenzori példányon át a verses fragmentumig áramló hullámválása. Bíró elemzése releváns interpretációs opció, amely az adott szöveghalmaz kontextusában helyet hagy, sőt lehetőséget kínál más megközelítések számára. József beszéde alapján feltételezhető egy olyan isteni forgatókönyv is, amely a világban zajló folyamatok tervszerű logikáját sejteti oly módon, hogy a kaotikusnak tűnő viszonyok mögött Isten szándéka, akarata rejlik, amely nem megközelíthetetlen, csak nehezen megérthető. Ennek feltétele azonban a megpróbáltatások elfogadásának előzetes gesztusa. A felsőbb akarat mint kétségtelenül létező valóság – lényegében ezt mondja a zsidó József az őt halló, ám meg nem hallgató népének – itt és

55 Uo., 194.

56 KÖTELES Sámuel, *Az erköltsi filo'sofiának eleji: Tiszta Erköltsi Filo'sofia*, Marosvásárhely, 1817; Uő, *Az erköltsi filo'sofiának második része: Erköltsi Anthropologia*, Marosvásárhely, 1817, h. h. I, 122–123; Nagy, *Nemzet és egyéniség, i. m.*, 192–193.

57 BÍRÓ Ferenc, *Katona József*, Bp., Balassi, 2002, 79–90.

most csak az előzetes elfogadás által válhat számunkra való üzenetté. József szerint a csapások, a múltban és a jelenben is, valójában próbatételek, amelyek révén – mint Ábrahám megpróbáltatása, a Frigyszekrény elrablásának története vagy Sedeciás⁵⁸ esete igazolja, amelyekre hivatkozik – minden jóra fordulhat. József eszerint a saját megőrzött zsidó identitásának látókerén belül nem a kiválasztottság státusa elvesztésének tényével szembesíti honfitársait, legfeljebb ennek lehetőségével, és a státusnak a római világrendnek megfelelő átértelmezéséről, ennek szükségességéről közvetít – a próféták szerepmagatartását idéző – üzenetet. Ha a zsidó nép és mostani vezetői, mondja, nem fogadják el az általa feltételezett isteni akaratot, annak a város és a Templom pusztulása lesz az ára. Ez be is következik. De nem túl nagy ár-e mindez, kérdezhetjük, a konokságért, az isteni szándékkal való szembeszegülésért? Mária és Matathiás története, a városlakók passiója, az anyák, a szülők és a gyermekek pusztulása elkönnyvelhető-e egy felettes terv szükséges részeként? Az ötödik felvonás tragikus látomása mintha inkább Bíró értelmezését igazolná a könnyörtelen felettes erő önkényéről. De ez nem cáfolja József prófétai üzenetének szövegbeli realitását, legfeljebb azt jelenti, hogy tévedett. Ha igen, akkor tévedése rendkívül súlyos. A falnál elmondott beszédének üzenetét kegyetlenül felülírja a pusztulás tragikus látomása. Ám az ötödik felvonásnak a pusztulásvíziót halkán ellenpontozó katartikus mozzanatai esetleg arra is engednek következtetni, hogy József talán mégsem hibázott, sőt, kétszeresen is igazat beszélt. Létezhet az isteni terv, mert valósnak bizonyult az el nem fogadás esetére kilátásba helyezett pusztulás. Hiszen, amiről József említést tett, a Jeremiás intelmeit meg nem hallgató Sedeciás sorsa és a Templom korábbi pusztulása is intő példa lehetett volna. Akkor a babiloniak jöttek, most a rómaiak álltak a falaknál. Bent pedig a megmentő üzenet meghallására süket vezetők. Úgy tűnik, mindennek vége. Titus újra felépíthetné a Templomot, de, mint Matathiás mondja, „nem Salamon Temploma lesz az többé”. Ha József beszéde nem is, de a dráma valóban kérdésessé teszi a választott nép szerepének evilági realitását.

Úgy véljük, a József beszédéből kiinduló mindkét interpretáció termékenyen feltárja a szöveg szemantikai tartományának jelentős részét, de közös fogyatkozásuk, hogy szükségképpen érintetlenül hagyják annak bizonyos részeit, s ezt lehet interpretációs csapdának tekinteni, műbeli önellentmondásként, esetleg az egyik szereplő, József és a dráma nézőpontja közti különbségként kezelni. Megkockáztatjuk azonban, hogy mindez a szövegtér termékeny feszültségeként is felfogható. A nyitott, keletkezésben lévő, azaz befejezetlen szöveg egyszerre mondja mindkét lehetőséget, egyszerre beszél a fatális káosz és a rejtett rend lehetőségéről, a rendkívüli próbatétel végzetes tragikumáról és magyarázatának esélyéről, a romok fölött felderengő halvány remény jegyében. Az értelmezések során érzékelt és befogadói kitöltésre váró üres helyek, valamint az egymással dacosan feleselő részletek a mű „lusta gépezete” által megszólított, a szöveg kettős beszéde által inspirált olvasó bevonását és közreműködését igénylik.

Bíró Ferenc a korábbi forráskritikai eredményeket is új összefüggésbe helyezi, amikor hangsúlyozza, hogy a *Bellum Judaicum*tól, a drámának e „szabadon kezelt forrásá-

58 A bibliai neveket a drámában előforduló alakjukban használjuk.

tól” való eltérések rendszerszerűek. Ostromlók és ostromlottak (Florus és a tirannusok) kölcsönösen demonizálják egymást – a határsértők helyzete, sorsa ezért kritikus –, Florus és Berenice együttes behozása a színpadi történések terébe pedig lehetőséget biztosít a drámaíróknak a morált megsértő indulatok ábrázolására, ezek adekvát minősítése azonban nem a *morál*, hanem a *kidolgozás* alapján lehetséges. Ezzel a gondolatmenettel függ össze az elemző legtermékenyebb, és a Katona dramaturgiai nézeteiről kialakított kép átértelmezésére sarkalló megállapítása. „Habár még nem történtek összehasonlító elemzések, könnyen lehet, hogy Katona művei műfaji szempontból meglehetősen egyedi alkotások. Az a benyomásunk, hogy ezek a darabok nem közelíthetők meg a klasszikus tragédiák normái felől, de talán eltérnek a kortársak által képviselt műfaji tendenciáktól is.”⁵⁹ Ha e felvetés mentén haladva az életműre pillantunk, valóban feltűnhet számunkra, hogy az *Istvánban* és az *Aubigny Clementiában* Katona József egy egészen sajátos, hárompólusú dramaturgiai építmény létrehozására és működtetésére tett kísérletet, ahol a két ellentétes elv szembenállását felülírni igyekszik egy közbülső, vagy inkább felettes elv a béketeremtés, az ellentétek feloldásának szándékával. István szólama ily módon egyaránt elkülönül Koppányétól, de ennek ellenfeleitől is, akiket a drámában Vencelin gróf, illetve Szeverini Theodát, a címszereplő nevelője képvisel. István a két ellentétes beszédvilág közé szituálja magát.⁶⁰ A másik említett drámában pedig Sericour toleráns filozófiája kínál esélyt a lázadó Châtre és a királyhű Aubigny Clementia fanatikus szembenállásának feloldására.⁶¹ Ez a már 1813-ra kialakult egyedi dramaturgiai képlet termékenyen összevethető az egy évvel későbbi *Jeruzsálem pusztulása* és az utána íródo *Bánk bán* felépítésével. Előbbi esetben ez a háromosztatú szerveződés az említett centrális viszonyhálózathoz illeszkedik. A három alapszólam verbális karaktere, a főhősök egymástól elkülönülő nyelvi világa szereplői magatartást determináló tényező, s a határsértés eseménye a másik nyelvi világba való belépés, át-lépés kísérletét is jelenti. József szólamában a zsidó vallási frazeológia egyesülni kíván a római nyelvhasználat kritériumaival, Berenice verbális kódjában és gesztusrendjében pedig szüntelenül viaskodik a zsidó nő posztulátuma a szerelmes asszony érzelmeinek artikulációjával. E nyelvi konstrukciókat Florus nyíltan és rejtetten egyaránt agreszív kódja ellenpontozza, és Titus hullámnzó, az adott helyzettől többször elemelkedő, Józsefhez ismételen közeledő, Berenicétől el-eltávolodó szólama kíséri, akinek majd a Templom romjainál – későn? még az utolsó pillanatban? – realizálható békegesztusai zárják a cselekményt.

A *Jeruzsálem pusztulása* befogadás-történetének jelenéhez érve, s a megtett út legfontosabbnak látszó tapasztalatait számba véve úgy véljük, hogy a forrásokhoz való autonóm viszony, a drámaszöveg intertextuális telítettsége, termékeny többnyelvűsége, a beszédalakzatok összetett kiképzése alapján ez a dráma meghaladja a kor műfaji termésének színvonalát. Véleményünk szerint a hiányzó láncszem a korai drámák és

59 BÍRÓ, *i. m.*, 90.

60 NAGY Imre, *Gertrudis színre lép (A Bánk bán többnyelvűsége)*, Jelenkor, 55(2012), 630–647, itt: 640–641; Uő, *Nemzet és egyéniség, i. m.*, 115–116.

61 NAGY, *Nemzet és egyéniség, i. m.*, 118–125.

a *Bánk bán* között. Poétikai értékeit gazdagítja a térben és időben sűrített, színpadra tervezett kompozíció, a scenikai tér és a mögötte zajló események folyamatos összjátéka, a párhuzamos kompozíció látomásos tragikai ereje. S végül, mindezen értékek alapjaként látnunk kell a kreatív szituációra épített egyéni dramaturgiai konstrukciót és a mű textológiai szituációjából, szövegek közötti létmódjából következően a keletkezõben lévõ mű dramaturgiai kibomlásának esztétikai lendületét. Nem hibátlan, s a szerzõje nem is tekintette befejezettnek. Ám megvalósított értékei alapján indokoltnak látjuk a *Jeruzsálem pusztulása* beemelését a 19. századi irodalmi kánonba.