

NAGY IMRE

Katona József útja a lovagdrámától az „első szülött” tragédiáig

A Rondella, Katona József színházi világa

Katona József saját korának irodalmi életében – a kortársak megítélése szerint – nem játszott fontos szerepet, mellékeset is alig. A *Bánk bán*ról, amely 1820-ban megjelent, s belépett az irodalmi nyilvánosságba, a terjedelmes Kazinczy-levelezésben csupán egyszer esik szó, igen elmarasztaló módon. Pápay Sámuel (a kor jeles irodalomtörténésze) 1821. július 20-án azt írja Széphalomra, hogy kíváncsiságból elolvasta a Tudományos Gyűjteményben a dramaturgiáról értekező Katona *Bánk bánját*, de, mint írja, „boszszúsággal vetém el”, és vele szemben Kisfaludy Károlyt méltatja, aki szerinte „szerecsénebb lépéseket tesz Dramaturgiánkban”.¹ Kisfaludy egy évvel korábban, 1820. március 14-én, Gaál Györgyhöz írt levelében indulatosan írt *Ilka* című drámájának kezéhez került recenziójáról, illetve annak szerzőjéről (kérdés, tudta-e, hogy az Katona József): „Er ist sehr grob, und weiss nicht, was bei dem Stücke dem Publikum so äusserst gefallen. Den Stil nennt er Asszonyi. – Doch muss ich bekennen, dass es mich sehr freut, dass alle Menschen, die noch dies Manuscript gelesen haben, [es] lachend weggeworfen haben und laut die Indignation geäussert.”² (Nagyon goromba, és nem érti, mi tetszett ebben a darabban annyira a közönségnek. Asszonyinak nevezi a stílust. – Meg kell azonban vallanom, örömömre szolgált, hogy mindazok, akik csak olvasták ezt a kéziratot, nevetve dobták félre és hangosan méltatlankodtak.)³ E szavakból nem nehéz kihallani egy hangadó értelmezői közösség megvetését az általuk preferált evidenciákban nem osztozó kívülálló ellen. Ezt a kitaszító, sőt eleve elhárító gesztust erősíti fel Gaál válasza, ami Kisfaludy haragját még tovább szítja. A Katona–Kisfaludy viszonyhoz tartozik, hogy Katona 1820 novemberében juttatta el Kisfaludynak a *Bánk bán* dedikált példányát, s december 7-én Kecskemétről írt levelében arra kérte őt, hogy ha hírt hall a *Bánk bán*ról, „Barátom Uram írni ne terheltesse”.⁴ Kisfaludy válaszárol nincs tudomásunk, de neheztelését fokozhatta Katona József dramaturgiai tanulmá-

* A szerző a Pécsi Tudományegyetem professor emeritusa; a *Katona József korai (Bánk bán előtti) drámáinak kritikai kiadása I–II* (OTKA K87-791; NKFI K 119580) c. pályázatok témavezetője.

1 KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, XVII, kiad. VÁCZY János, Bp., MTA, 1905, 499.

2 KISFALUDY Károly *Minden Munkái*, Hetedik, bővített kiadás, s. a. r. BÁNÓCZY József, VI, Bp., Franklin Társulat, 1893, 301.

3 KATONA József, *Versek, tanulmányok, egyéb íráskok*, Kritikai kiadás, s. a. r. OROSZ László. Bp., Balassi, 2001, 206.

4 Uo., 90.

nyának a nemzeti dicsekedést elmarasztaló részlete, ahol a tanulmányíró burkoltan kettejük viszonyáról is szól. „Viszsa rezzenti ez az egyszerre való erőszakos fellépése Egynek a’ Másikat induló szándékátol; mert tellyességgel meglehet győződve, hogy soha el nem tépheti amannak kizáró Privilegiumát”.⁵ (Ennek a „kizáró Privilegium”-nak az ereje érvényesült az *Ilka* bírálatáról szóló diskurzusban.)

Az irodalmi élettől ily módon távol álló, majd onnét kidasztott Katona jogász barátain és kollégáin, táblabírákon, ügyvédeken, jurátusokon kívül a színházi életben talált társakra, legközelebbi barátait a színészek között találjuk. Közülük Benke József, Déry István és Udvarhelyi Miklós állhattak leginkább közel hozzá. A Rondella volt az ő világa. Ez a Déryné által „Bagolyódú”-nak nevezett, és őt régi malomra emlékeztető Duna-parti épület, egykori erődtámasz volt az 1807 és 1815 között Pesten játszó magyar színtársulat legnevezetesebb otthona.⁶

Egy bástyakörönd volt az a pesti Duna-parton. A törökvilágból maradt fenn, mikor még Pest bástyával volt körülvéve; az ókori védművek egy részét képezte. [...] Akkor egyedül állt a parton, sötét mogorva falrakás, durván összerótt kövekből, miket nem ért külső vakolat soha; csak az idők moha fészkelte meg magát rovátkáikban. Teteje fazsindelyes, sűrűn tarkázva újabb foldozásoktól. Esténként ami denevér a Dunapart felett szállong, az mind a rundella lakója

– mutatja be Jókai az épületet az *És mégis mozog a föld* című regény *A rundellában* című fejezetében.⁷ E „kis színház kis színpada minimális gépesítettségével nagy látványosságok felidézésére képes. A színpad csekély mélységét fátolyfüggöny ügyes alkalmazása, a hiányos süllyesztő berendezést dobogók és repülőhidak használata feledtette.”⁸ Zsinórpaddás is volt. Katona erre a színpadra képzelte darabjait. A később lebontott Rondelláról kevés dokumentum maradt, de a Katona-művek dramaturgiai szerkezete, jelenetstruktúrája, valamint szerzői instrukciói alapján képzeletünkben felépíthetjük. Katonának a pesti színtársulathoz fűződő legintenzívebb szakasza másfél évre (19 hónapra) korlátozódik. 1812. január 20-án írta alá „delectáns aktor”-i „kötelezését”,⁹ és 1813. augusztus 19-én játszott utoljára. Ekkor letett ügyvédi vizsgái után már nem lépett fel színészként, bár szerzőként továbbra is jelen volt. A *Jerúšálem’ Pusztulása* kecskeméti fogalmazványának¹⁰ 30. lapján olvasható, a drámához nem tartozó betétszöveg

5 Uo., 72.

6 DÉRYNÉ *Naplója*, első teljes kiadás az eredeti kézirat alapján, s. a. r. BAYER József, Bp., Singer és Wolfner, [1900], I, 58, 142.

7 JÓKAI Mór, *Eppur si muove. És mégis mozog a föld (1872)*, I, s. a. r. MARGÓCSY József, MARGÓCSYNÉ OBERLÄNDER Erzsébet, Bp., Akadémiai, 1965 (Jókai Mór Összes Művei: Regények, 22–23), II, 111.

8 MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, *Katona színházi világa*, It, 2(1970)/1, 74–90, itt: 79.

9 Mivel a kötelezés kéziratát Miletz János a Katona-házban találta, lehet, hogy Katona csak megírta, de a társulat akkori igazgatójához, Mérey Sándorhoz nem juttatta el, s talán el sem mondta. Arra sincs adat, hogy a szövegben szereplő Békési névvel valaha is fellépett volna. Vö. KATONA, *i. m.*, 88, 221–222.

10 Bács-Kiskun Megyei Levéltár, Kecskemét, XIV. 15. fondszám, Kiv. K. J. 2.

– erre nézve egyetértünk Waldappfellel¹¹ és Kerényivel¹² – minden bizonnyal Katona búcsúbeszéde volt a színésztől, amelyet utolsó fellépésekor mondott el a színpadról.¹³

Az én örök Útmutatóm azon Pályára int engemet, mellynek Környül állásai megtiltyák ezentúl e hasonló munkálódást édes nyelvemért. Most utoljára kívántam még háládatosságomat meg mutatni, mellyet a N. Magyarország öt esztendő óta szüntelen nagyobbított szívemben. De – csak nagyobb adósságba vertem magamat – olly adósságba, mellyet büszke érzéseimből semmi idő ki nem olthat.

Vajha nyelvük elől vitelére azt az ösztönt önthetném sok Magyarokba, mellyre az én tehetetlenségem el nem érhetett és soha nem is fog el érni. Egy Időnkébeli jeles Irónak szavai szerint csak abba foglalom utolsó óhajtasomat: Magyar etc.¹⁴

Az említett másfél évben (19 hónapban) Katona rendszeresen fellépett, de csak három szerepét tudjuk dokumentálni. Fellépett Karl Friedrich Hensler vitézi játéknak, a *Ferrandinónak* címszerepében (1812. június 14–21–28-án), Johanna Franul-Weissenthurn *Szmolenszk ostromlása* című, általa fordított drámájában Urszkoff szerepét játszotta,¹⁵ és *István* című drámájának (Girzik műve átdolgozásának) ő játszotta a címszerepét, amelyet a jelek szerint önmagának írt, ez volt a búcsúfellépése.¹⁶ Szerepeinek listája ennél jóval bővebb volt, különböző híradások több fellépéséről szólnak, de ezekről nincsenek adataink. Valószínűnek látszik – a darab sűgőpéldányának szereposztás-tervezete szerint –, hogy szerepet vállalt Balog István *Cserny Györgyének* ősbemutatóján, továbbá (Komlóssy Ferenc szerint) eljátszotta *A' Lutza Széke* című drámája ifjú grófjának, Lázárnak szerepét. Schiller iránti tisztelete és az erőszak-motívum párhuzama alapján¹⁷ pedig feltételezhető, hogy betanulta Fiesco szövegét, az előadás azonban elmaradt, talán éppen az ő távozása miatt. Színészi habitusát Déryné, akivel néhányszor együtt szerepeltek a színpadon, így jellemzi, a „Rózsa-ügy”¹⁸ miatt valószínűleg nem elfogulatlanul. „Ő szeretett volna színész lenni, de orgánuma nem volt hozzá: igen az orrából beszélt. Alakja elég csinos volt, sugár

11 WALDAPPEL József, *Katona József*, Bp., Franklin Társulat, [1942], 11–12.

12 KERÉNYI Ferenc, *Katona József a magyar színpadok műsorán (1811–1837)*, ItK, 96(1992), 399–413, itt: 400.

13 Mások ezt a szöveget, mivel a kecskeméti fogalmazvány megjelölt lapján a *Ziska* előszava is olvasható id. Katona kézírásában, áthúzva, az előszó részének tekintik. HAJNÓCZY Iván, *Katona József Kecskeméten*, Kecskemét, Petőfi Könyvnyomda és Könyvkötészet, 1926, 10. Újabban: OROSZ László, *Kérdőjelek: Egy Katona-kutató töprengései*, Bp., Balassi, 2007, 26.

14 A szöveg rendkívül nehezen olvasható, gyorsan papírra vetett fogalmazvány, beszúrásokkal, áthúzókkal. Az egyes szöveghelyekre vonatkozó filológiai problémákra itt nem térhetünk ki.

15 Újabban: CZIBULA Katalin, *Szmolenszk ostromlása: Katona József fordítása egy osztrák színésznő nyomán = Amicitia: Tanulmányok Tüskés Gábor 60. születésnapjára / Beiträge zum 60. Geburtstag von Gábor Tüskés*, főszerk. LENGYEL Réka, Bp., reciti, 2015, 467–478.

16 KERÉNYI, i. m., 400–401.

17 NAGY Imre, *A magyar Lucretia (A nők elleni erőszak témája és a Bánk bán harmadik felvonása) = Drámák határhelyzetben*, I, szerk. BRUTOVSZKY Gabriella és munkatársai, Nyitra, Konstantin Filozófus Egyetem, 2014, 275–300; különösen: 282–284.

18 DÉRYNÉ, i. m., I, 253–267, 277–279. Katona József *A rózsza* című vígjátékáról: NAGY Imre: *Arachné szóttese*, Színháztudományi Szemle, 29(1992), 48–55.

termettel, de arca nem volt szép. Haja gesztenyeszín, de az úgy állott, mint a szeg.”¹⁹ Mások kedvezőbben ítélték meg Katona színészi képességeit.²⁰

Katona József alaposan, dramaturgként szakmai rálátással, színészként belülről, emocionális tapasztalatokkal felruházva ismerte a Rondellában előadott darabok szövegvilágát, a társulat színészeinek játéktílusát, az előadások gesztusnyelvét, a színpad és a nézőtér közti kommunikációs kapcsolat effektusskáláját. Elmélyülten tanulmányozhatta a társulat műsorrendjének játéktípusait, jelesül az *érzékenyjátékok*, a *lovagdrámák* és a *szomorújátékok* dramaturgiai mintázatait, jelenetszövését, figuraformálását. Irodalmi stúdiumai – és természetesen tehetsége – képessé tették arra is, hogy ezeket alkotó kritikával szemlélje, szuverén módon átrendezze. Főműve előtt már a *Ziska* és a *Jerú'sálem' Pusztulása* is erről a kreativitásról tanúskodik. A *Bánk bán*ban ilyen módon dramaturgiai szerkezetek izgalmas párbeszéde, kreatív harca zajlik a drámai többnyelvűség terepén, ahol a játéktípusok teremtő szétbontásának, metamorfózisának, magasabb rendbe építésének lehetünk tanúi. Ilyen értelemben a *Bánk bán* nyitott szöveg, amely – a szövegformáló dramaturgiai struktúrák küzdelme, majd összhangzatba rendezése révén – mintegy elkészülésének folyamatát viszi színre. Ennek nyomon követése azonban megköveteli, hogy a művet *színdarab*nak, azaz színpadra (a Rondella színpadára) képzelt alkotásnak tekintsük, amely a pesti társulat világában fogant, abból nőtt ki. Az ott kapott inspirációkat felhasználva és átlényegítve Katona létrehozta korának – tértől és időtől immár függetlenné válni képes – drámáját.

„Le a' Királyi-székből Aszszonyom!”

A lovagdráma dramaturgiai mintázata a *Bánk bán*ban: Petur és a Békétlenek

A *Bánk bán* dramaturgiáján nyomot hagyó színjátéktípusok közül kétségtelenül legerősebb a lovagdráma, illetve a belőle formálódott vitézi játék hatása. A lovagdráma mintegy fél évszázadig különleges népszerűséget élvezett a német színpadokon. Mintapéldánya Goethe műve, a *Götz von Berlichingen* volt, majd Töring színdarabjai (*Kaspar der Thoringer*; *Agnes Bernauerin*),²¹ illetve Kotzebue munkái kerülnek előtérbe, kivált az *Adelheid von Wulfingen* (1788) sikerét követően, habár e drámaszerző igazi áttörését a *Menschenhass und Reue* (1789) jelentette.²² E műveket – a drámapoétikai minőség különböző szintjein – lovagkori tematika és gyakori színváltozásokkal járó nyitott szerkezet jellemezte. Otto Brahm, aki irodalomtörténeti felkészültségét színházi gyakorlattal társította, a tárgykor megbízható ismerőjeként elkészítette a német lovagdrámák cselekményépítő funkcióinak rácsozatát.²³ Ennek morfológiai elemei közül, a típus ma-

19 DÉRYNÉ, i. m., I, 202.

20 KERÉNYI, i. m., 400.

21 OTROK Mihály, *Töring mint lovagdrámaíró és a német lovagdráma hatása irodalmunkra*, Eger, Egri Nyomda Rt., 1900.

22 Axel SCHRÖTER, *August von Kotzebue: Erfolgsautor zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik*, Weimar, Weimarer Verlagsgesellschaft, 2011, 29–31.

23 OTTO BRAHM, *Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts: Studien über Joseph August von*

gyar recepciója felől nézve a legfontosabbaknak a lovageszmény manifesztációját szolgáló eskü, a titkos tanácskozás, a várostrom, a nőrablás, illetve a nők elleni erőszak esetei látszanak. Katona Józsefnek a *Bánk bánt* megelőző drámái közül a három legértékesebb, az *Aubigny Clementia*, a *Ziska* és a *Jerúsálem' Pusztulása* egyaránt várostrom köré szervezi az eseményeket (vagy azoknak a bonyodalom szempontjából különösen fontos részét), visszatérő motívum nála a nők elleni agresszió, ez a *Bánk bán*ban is determináló dramaturgiai tényező, akárcsak a Békétlenek titkos tanácskozása. A játéktípusra jellemző motívumok közül Katonánál is meghatározó tényező az ember és a rang, a státusz viszonya, a becsület, az egyéni és családi jó hírnév kérdése, valamint a racionális értelem és a szív törvényének feszültsége. Riedl Frigyes megállapítása változatlanul érvényes: „A német *Ritterdrama* tanulmányozása azokra nézve is igen fontos, kik a magyar irodalomtörténettel foglalkoznak: nemcsak azért, mert ezek a ritterek a mi színpadunkon is öklelődtek, hanem mert Katona és Kisfaludy drámaiban is sok a lovagdrámából vett elem.”²⁴ Ez utóbbi utalást a *Bánk bán*ra is kiterjeszti. „A lovagdráma világából indult” – ezt már Horváth János írja Katonáról, majd hozzáteszi: „Bánk bánnal sem lépett ki abból egészen. Van e darabban érzelmes, előregegett lovag: Mikhál, Simon; van heves, pártos lovag: Petur; legválasztékosabb lovag: Solom; legöntudatosabban egyensúlyozott királyhű lovag: Bánk; léha, eszes intrikus lovag: Biberach, tompaesű csábító: Ottó.”²⁵

A lovagdrámák előadásain iskolázott, s a művet először színpadra vivő színészek – a jelek szerint és a rangos, Kántornét, Barthát, Dérnyét felléptető szereposztásból következtethetően – a *Bánk bánt* is lovagdrámaként (vitézi játékként) adták elő. Szemük érzékelte a játéktípusnak szövegben meglévő mintázatát, de nem látták, nem láthatták meg e struktúra átformálását, áttemelését a tragikus hősdarab, a jellemtragédia esztétikai és etikai rendjébe. És ha néhányan a fiatalabb színészek közül sejtették is, hogy ezt a drámát más bordában szőtték, mint a vitézi iskola darabjait, azt nem észlelték (s ez lényegében mindmáig homályban maradt), hogy a lovagdráma metamorfózisa nem a *Bánk bánt* előtti életműben, hanem magában a műben következik be. Hogy a *Bánk bánt* a lovagdráma dekonstrukciója, teremtő szétbontása egy tragikus eszmény jegyében. A kassai ősbemutató színpadán két olyan színész lépett fel, „akik nem a vitézi játék és az érzékenyjáték hagyományát, azaz a múltat, hanem a romantikus történelmi tragédiát, a jövőt képviselték az előadásban: Biberachot Megyeri Károly, Ottót Egressy Gábor játszotta.”²⁶ Ők majd a színházi utóélet következő fázisában fognak változtatni a vitézi tradíción. Az első előadások kétarcúsága minden bizonnyal a dráma tagadva őrzött játéktípusának mintázatából következett, csak hogy az előadók egy ideig nem a tagadásra, hanem a megőrzésre helyezték a hangsúlyt. Az irodalomtörténészek közül Horváth János járt legközelebb a szerintünk vélemezett igazsághoz, amikor azzal folytatta fentebb idézett szövegét, hogy „a dráma-előtti Bánk bánt alakjában etikailag klasszicizál-

Törring, seine Vorgänger und Nachfolger, Strassburg, 1880.

24 RIEDL Frigyes, *Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts*, EPhK, 4(1881), 154–158, itt: 157.

25 HORVÁTH János, *Katona József: Játékszíni és drámai irodalmi előzmények. Katona drámáiról kortársai, Bp., Kóka Lajos, 1936, 79.*

26 KERÉNYI Ferenc, *(Mai) jegyzetek (a) Bánk bánt (egykorú színpadi) sorsáról*, Forrás, 1991/11, 18–26, itt: 23.

ta, idők fölötti emberi értékévé tisztította ki a lovagdráma hős-ideálját, saját magasrendű erkölcsi sugalmait szerint”.²⁷ Ami a dráma előtt, a cselekmény kezdetekor készen áll, s amit Horváth „dráma-előtti Bánk”-nak nevez, az a mi dramaturgiai fogalmaink szerint a drámai alaphelyzet, a szituáció, benne a szereplőkkel és viszonyaikkal. Ami – közvetve vagy közvetlenül – a dráma szerves része. Horváth tehát, szerintünk helyesen, magában a drámában érzekelte a lovagdráma klasszicizálását, ahogy ő mondja: *kitisztítását*, amit mi a szituáción túl a bonyodalom egész folyamatára kiterjesztünk. A műben benne rejlő játéktípushoz való kötődésnek ez a folyamatos negációja, a kompozíció állandó felülemelkedése el is választja Katonát a típus recepciójának hazai gyakorlatától.

Annál is inkább, mert nálunk a játéktípus Kotzebue-féle változata terjedt el, amely a korfestésről és a jellemrajzról a mesére helyezte a hangsúlyt.²⁸ Ezzel párhuzamosan, mint erre már Waldapfel József rámutatott, a lovagi tematika a hősi tárgy szélesebb medrére áramlott.²⁹ Ahogy a *ritterlich* a *heroisch* minőségét öltötte magára, a középkori témákat felváltotta a török kori események színpadra állítása, sőt a rablótematika is megjelent. A többnyire magyar tárgyú drámáknak ezt a csoportját – Kerényi Ferenc nyomán – a lovagdráma fogalomkörénél tágabb jelentésű *vitézi játék* típusnévvel is jelöljük, az adott szövegösszefüggésnek megfelelően.³⁰ Ez volt a 19. század elején kialakuló második színházi műsorréteg reprezentatív típusa. Sokat örökölt az érzékenyjátékoktól, így az ártatlanul szenvedő erényes szereplő szenvedésének ábrázolását nyitott szerkezetű drámában, amelynek bonyodalma intrika mozgatja:

A pozitívan ábrázolt lovagi eszmény néhány szállal kapcsolódik ugyan a felvilágosodáshoz, de az egymással ütköző, kétféle erkölcs itt egyképpen a középkor szülötte, és a vitézség, a bátorság, a nyíltság az árulással, a hitszegéssel, hatalomvágygal az erkölcsi tulajdonságoknak olyan általánosított szintjén kerül szembe, amely közvetlenebb társadalmi mondanivaló hordozására nem képes. A magánélet és a lovagerény ütközései mögül is hiányzik a kétféle erkölcs belső konfliktusa, ezért a döntést külső tényezők kényszerítik ki (fogadalom, lovagrendi szabályok stb.); látványos helyszínekkel és nagyjelenetekkel [...].³¹

Az idézett szöveg, tagadó szerkezeteivel, olyan negatív formát képez számunkra, amelynek hozzá tartozó, de pozitív kiegészítőjeként foghatjuk fel a *Bánk bánt*.

A nőfigurák galériája is kiszélesedett: fellépett a férfias lovagi erényekkel felruházott heroina, valamint a gonosz nő cselszövő. (Ez utóbbinak rávetítése a heroina szerepkörére okozhatta az *idegen* Gertrudis szerepének félreértését a Melinda-ügyben.) A vitézi játék a romantikus színjátszás számára is termékeny hagyományt kínált: ide

²⁷ Uo.

²⁸ SOLT Andor, *A magyar dráma színpadi műformáinak kialakulása a XIX. század első harmadában*, Bp., Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1933, 6–18.

²⁹ WALDAPFEL József, Balog István *Karagyorgye-drámája* = W. J., *Irodalmi tanulmányok: Válogatott cikkek, előadások, glosszák*, Bp., Szépirodalmi, 1957, 241–262, itt: 243.

³⁰ KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon 1790–1849*, Bp., Magvető, 1981, 114–134.

³¹ KERÉNYI Ferenc, *A kétközpontú színházi fejlődés eredményeinek egysíkesülése, a vándorszínészet kialakulása (1796–1809)* = *Magyar színháztörténet 1790–1873*, szerk. K. F., Bp., Akadémiai, 1990, 118.

tartoznak a látványos ceremóniák, titokzatos álmok és jóslatok, valamint a börtönjelenetek. A vitézi játék népszerűsítésében fontos szerepet játszott a kolozsvári társulat, amelynek kirajzolásai két célvárosban helyi tradíciók színre vitelét eredményezték. Szegeden 1803-ban, a turnét záró előadásaként mutatták be Vedres István *A' Haza szeretete* című művét,³² Debrecenben pedig Babótsai István *Vigkedvű Mihály* című darabját.³³ A vitézi játék a pesti társulat műsorán is súllyal szerepelt. Katona jól ismerte a játéktípust, annak változatait: eljátszotta a *Ferrnadino*-trilógia címszerepét, fordított lovagdrámát (*Jolánta*), dramatizált lovagi témájú epikus műveket (*A' Borzasztó Torony*, *Monostori Veron'ka*, *Aubigny Clementia*), és átdolgozott a pesti színpadra egy lovagdrámát (*István*).³⁴

A lovagdráma, illetve a vitézi játék dramaturgiai, világszemléleti és nyelvi ihletését figyelve Katona életművében a *Monostori Veron'ka* látszik a *Bánk bán* legbeszédesebb előzményének.³⁵ Ennek forrása Veit Weber *Tugendspiegele a Sagen der Vorzeit*ből.³⁶ A történet és a szereplők viszonyrendje tehát „hozott anyag”, ám Katona két napba sűríti a cselekményt, és háromféle helyszínen, de egyetlen helyszíncsoporton fogja össze a szálakat, a névadás írói gesztusával pedig hazai miliőt teremt. Ez a lokalizálás sajátos alföldi hangulatot sugároz, a szerzőre később is jellemző alkony-látással. Már itt megmutatkozik, hogy Katona József dramaturgiai értelemben *nüktalop*, azaz sötétben látó. A *Bánk bán* jelenetei is éjszaka, hajnali szürkületben vagy kései alkonyidőben játszódnak. A színpadi sötét azonban főművében mindig ismeretelméleti természetű, úgy is mondhatnánk, hogy ebben a drámában fedezte fel a sötétben való létezés szemantikáját. Mint már Waldapfel megállapította,³⁷ a *Monostori Veron'kát* valóban színszerű megalkotás és ügyes ökonómia jellemzi. A mű világgépének centrumában a lovageszmény áll, amelyet a harmadik felvonás 2. jelenetében a Gvárdián foglal össze, igaz, az eszmény jelenbeli krízisének kapcsán, mintegy a múltba helyezve azt: „Akkor a Leventáknak Sisak fényességek a Felebaráti szeretet volt, Mejj vasok az Egyenes szívűség, Kardjok az Igazság védelmezése, Kéz szorítások a Hivség és a Barátság: még akkor tsekélyebb számmal voltak, és még is úgy vigyáztak az Emberiség javára, mint az Istennek Angyalai.”³⁸ Ez az eszmény még a cselekmény jelenében is hatni képes erőként, vonzó mágnesként delejes erővonalak hálózatát teremti meg, olyan értékhierarchiát is képezve, amelynek csúcspontján a címszereplő áll, ilyen értelemben a címadás is egyéni írói aktus. (Katona három drámája fölé írt női nevet: a szóban forgó művön kívül ilyen a *Jolánta*, és ide vehetjük a *Rózsát*, jóllehet ez utóbbi esetében a bonyodalom tárgyát

32 Elemzését lásd: NAGY Imre, *Nemzet és egyéniség: Drámairodalmunk az 1810-es években*, Bp., Argumentum, 1993, 40–44.

33 *Uo.*, 201–202.

34 KERÉNYI Ferenc, *A vándorszínészet első szintje, az állandósulás kísérletei = Magyar színháztörténet 1790–1873, i. m.*, 127–189, itt: 137–138.

35 A dráma elemzését lásd: NAGY I., *Nemzet és egyéniség, i. m.*, 144–147.

36 WALDAPFEL József, *Katona József és Veit Weber Tugendspiegele*, ItK, 41(1931), 38–52, 166–178.

37 *Uo.*, 166–178.

38 KATONA József, *Monostori Veron'ka, vagy A hartz két ellenkező igaz Ügyért*. Nemzeti Vitézi Szomorú Játék 5. Felvonásban. OSZK Színháztörténeti Tár, M 15, itt: 23v–24r. A dráma modernizált kiadása: KATONA József *Összes Művei*, s. a. r. SOLT Andor, Bp., Szépirodalmi, 1959, I, 703–824, itt: 757.

képező virágra történik utalás, ám a szó a mű rejtett célzata szerint a Róza nevet rejti.) Az értékhierarchia infernális mélyére a szerző a dramaturgiai gépezetet mozgató intrikust, Kopár Tamást helyezi, de ez is ugyanabban az erkölcsi univerzumban él, mint a lovagok, csak az eszmény fonákját példázza, s ezzel ő maga is tisztában van. A drámai világ „középmezőnyében” vívja harcát a féktelen Alpári Farkas és a bűntudata által űzött Szellőrincci Lóránt. E dráma az emberismeret problémája mentén illeszkedik az életműbe: az önelemzésre hajlamos, józanul mérlegelő Lóránt mellett Farkas az uralhatatlan és az embert félrevezető indulatok embere, a szív törvényét pedig a megbocsátó Veron'ka magatartása sugározza.

Katona József és Kisfaludy Károly ugyanabból a színházi konvencióból táplálkozott, amit a *Bánk bán* és a *Zách Klára* azonos szereplőstruktúrája és viszonyhálózata igazol legszembetűnőbben. Kisfaludy műve – az esztétikai érték más szintjén – a *Bánk bán* analógja.³⁹ A szintkülönbség többek között abból származik, hogy másképpen viszonyultak a játékhagyományhoz. Katonánál a lovagi tematika lényeges elemekkel bővül: ilyen a hatalomgyakorlás kérdésének beiktatása a világképbe (már a *Jolántában* is), ehhez járul a hatalmi status quo egyöntetűségének felbontása, ami a Békétlenek összeesküvési jelenetében a diskurzus fő témáját alkotja, és Bánknak Peturral való éles vitáját eredményezi. Az ötödik felvonásban Katona előkészíti a lovagdrámák egyik leghatásosabb eseményét, az istenítéletként funkcionáló párbajt, ám a szerző ezt visszavonja, a várakozás kielégítetlenségével teremtve a játéktípus mechanizmusával ellentétes feszültséget, amely előkészíti Bánk lelki meghasonlásának folyamatát, már egy egészen másik dimenzióban. Ebben a szakaszban a ravataljelenet sem pusztá effektus: eddig a cselekmény helyszínétől távol tartózkodó Király jelenléte volt közvetett a színpadi térben (a dialógusok egyik fő tárgyát és hivatkozását képezte a személye), most a halott királyné válik kvázi-élővé azáltal, hogy a replikák vele kapcsolatosak, s utolsó szavait még idézik is. A felvonás befejező szakaszában a két holttest együttes jelenléte (Gertrudis és Melindáé) nemcsak Bánk tragikumát fejezi ki a látvány nyelvén, de Bánk és Endre sorspárhuzamát is felveti.

A *Bánk bán* lovagdrámái mintázatát s ennek teremtő szétbontását, más dramaturgiai rendbe helyezését Petur alakja révén tehetjük egyértelművé. E ponton is célszerű a művet nyitott szövegnek tekinteni,⁴⁰ a két kidolgozás együttesében szemlélteni, tehát az első kidolgozást is bevonni elemzésünk látókörébe. Ez ugyanis közelebb áll a lovagdráma (vitézi játék) modelljéhez. Petur alakjának elmozdítása a féktelen szenvedélyű lovag szerepköréből a második kidolgozásban, s a jellem összetettebbé formálása a szerző termékeny küzdelmét, vitáját jelzi a játéktípussal. S ezt nemcsak a szöveg bővülése, de talán még inkább a húzások is igazolják.

Petur történetének befejező szakasza a második kidolgozásban a színpad mögé, a szcenikai téren kívülre kerül, s megkínóztatásáról és haláláról más szereplők elbeszéléséből értesülünk. Bánk (*kimutat az ablakon*), s a Királynak mondja: „Nézd azt amott. / Hurczoltatik Petur-bán, és egész / Háznépe lófarkon. 'S azt kurjogattyák, / hogy: éljen a' Király! [...] Mint

39 NAGY I., *Nemzet és egyéniség*, i. m., 94–101.

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

Pártosok' feje, és Nagy-aszonyunk' / gyilkossa úgy ölettetett-le, és / midőn alig mozogva ott' hevertt, / házára törtek ismét, és nevedben / a' gyilkolásért e' boszszút veszik: / holott csak én öltem-meg a' Királynét!" Solom tagadja, hogy neki része lett volna ebben a dologban, kimegy Peturhoz, majd visszatérve közli, hogy „kiszervedett már”, s elmondja: „Egyj átkot nyögött-ki még / Nagy-aszszonyunkra, és az alattomos / gyilkosra...”⁴¹

Ezzel szemben az első kidolgozásban a maglódi kézirat szerint az ötödik felvonás 6. jelenetében a megkínzott Petur a színpadon hal meg, ahová Bánk hozza be. A jelenet bővelkedik a megkínzott Petur mozgására és gesztusaira vonatkozó, hatáskeltő instrukciókban: *fel vetvén magát a' földről, felakar kelni, az ablakhoz mászik és azon ki ugrani igyekezni láttatik, le rogyik az ablaknál.* Szövegének kulcsmondata: „Te hétszeres Nagy Átok, dölj ömölj / ki véres ajkimon!” Megnyilatkozásain végigvonul – valóban hétszer elhangozva – az átokmondás beszédaktusa, amely egyaránt vonatkozik Gertrudisra és arra, aki „alattomosan / öle meg a' Királynét”. Sőt, mivel a gyilkos tettet összekapcsolja az általa szervezett lázadó csoporttal, átka önmagára is visszahull: „Átok tulajdon síromon, midőn / azon szövetség, melyet én teremtek, / alattomos Gyilkost is érlele.”⁴² Mint látjuk, Katona ezt az erős effektusokkal telített jelenetet mellőzte a Trattner kiadáshoz eljuttatott szövegben, holott nyilván találkozott volna a lovagdrámákat (vitézi játékokat) jól ismerő közönség érdeklődésével. Ám ez a felvonás a szerző megváltozott koncepciójában Bánkra és a Királyra, kettejük pszichológiai folyamatára összpontosít, s ezt a koncentrációt megzavarta volna a Petur-jelenet, éppen erős effektusai miatt. Petur átka pedig, ami változatlanul konstruktív tényező, Solom által elmondva jobban belesimul a már halott szereplők hangjának idézett közegébe.

Elemzésünk során az ötödik felvonást érintve az alattomos gyilkosra mondott átok rendkívüli súlyának megértéséhez meg kell vizsgálnunk Peturnak az előző felvonásban az őt tettesnek vélt Solomhoz intézett (és számára végzetes) replikáját („Hazudsz, hazudsz, istentelen Gyer'ek! / soha sem alattomos a' Magyar). Az ő értékrendjében ugyanis súlyosabb vád az alattomoság feltételezése, mint a gyilkosságé, ezért nem ez utóbbit tagadja. És utalnunk kell a huszita dráma Ziska–Ventzel jelenetének arra a mozzanatára, ahol a megrettent király ijedt kérdésére Ziska kardját elvetvén önérzetesen jelenti ki: „Én nem vagyok alattomos gyilkos!” Most a *Monostori Veron'ka* azon jelenetére pillantunk vissza, amelyre már Sütő József is felhívta a figyelmet.⁴³ Ebben (IV. 7) a végig sértett Alpári Katalin arra akarja rávenni apródját, Hantfalvi Benjámint, hogy méregbe mártott karddal sebesítse meg (vélt) csábítóját, Szellőrinci Lórántot. Az apród két kifejező gesztus után (*homlokba üti magát, és az Égre pillant*) ezt mondja: „Én! Alattomos gyilkos! [...] Átkozz meg engemet Katalin mert én azt nem tehetem. Lelkem öszve romlik azon gondolat alatt: alattomos gyilkos.”⁴⁴ De az ifjú mégsem képes ellenállni Katalin csábításának, s szándékára fény derül. Szembekerült a világrenddel, és ezt már kezdetben is tudta (ezért pillantott az égre, ahol a Gvárdián szerint az egykor majd mindenkit

41 *Bánk-bán: Dráma 5 szakaszban*, szerk. Katona József Pesten, Trattner János Tamás betűivel 's költségével, 1821, 129–130.

42 KATONA József, *Bánk bán*, kritikai kiadás, kiad., jegyz. OROSZ László, Bp., Akadémiai, 1983, 139–142.

43 SÜTŐ József, „Rendületlenül” vagy megrendülve (*A Bánk bán egyik színi utasításához*), ItK, 97(1993), 92–101.

44 *Monostori Veron'ka*, 38v; KATONA, *Összes Művei*, i. m., 793–794.

megítélő „nagy Leventa” figyel bennünket), s tudja, mi vár rá. Amikor Szellőrincai futni engedné – mert világos számára, hogy az ifjú csábítás áldozata –, Benjámint úgy véli, az ily módon visszakapott élet súlyosabb teher a halálnál, mert „ezen gyalázat”, az alattomos gyilkos bélyege rajta marad. Az *alattomos gyilkos* kifejezés arra vonatkozik, aki a lovagi szabályok figyelmen kívül hagyásával, illetve a nyilvánosság követelményének mellőzésével, orozva hajtja végre tettét, ami a lovagi törvénybe ütközik, és a lovagi rend becsületközségéből való kizárást vonja maga után. Ez rosszabb az élet elvesztésénél. Ezért kérleli Lórántot: „Leventa, add nekem a Halált!” S amikor Lóránt keresztüldöfi, ezekkel a szavakkal hal meg: „Köszönöm Leventa! – Nemzettségem betsületéről le törltetett a motsok – Köszönöm.”⁴⁵ A lovagi kard általi halál kiváltságát Bánk nem kaphatja meg: a szereplők egybehangzó ítélete szerint orvul ölte meg a királynét, s amint a holtak (Gertrudis, Petur, Biberách) összecsengő híradásából kiderül, Gertrudis a Melinda-ügyben ártatlannak tekintendő. Ezért nem kerülhet sor az istenítéletet reprezentáló párbajra. S ha már előre pillantottunk, a kötelező elfogulatlanság jegyében utalnunk kell arra is, hogy Bíró Ferenc szerint pusztán az orozva gyilkolás aktusa teszi ártatlanná az áldozatot: „aki alattomosan öl meg valakit, mintha a tett elkövetésének módjával ártatlanná lényegítené át áldozatát”. Mint az *átlényegítené* ige sugallja, azt is, aki valójában nem az. Ezt a jelenetet később Bánk tudathorizontjának alakulási folyamatában, illetve az ötödik felvonás kontextusában kell árnyaltabban elhelyeznünk.⁴⁶

Most térjünk vissza Peturhoz, aki Arany szerint „szilaj, heves, nyugtalan fő”.⁴⁷ Lényegében ezt állítja Gyulai Pál is, aki úgy fogalmaz, hogy Petur „erőtéljes, tevékeny, erőszakos férfiú”, „lovagiasság és szilajság jellemzi [...]”. „Nemzeti önérzete nagy, az idegenek iránti gyűlölete szertelen”, majd hozzáteszi: „Eszének nem sok finomsága van.”⁴⁸ A megfontolás nélküli „féktelen temperamentum”,⁴⁹ valamint az idegengyűlölet motívuma hagyományozódni látszik Petur későbbi megítélésében, beleértve a szerepelt kapcsolatos színházi tradíciót is (az első előadásokon Szentpétery Zsigmond játszotta „pattogósan és lármásan”, ahogy később is többen), amit szerintünk nem igazol a szöveg. Hiszen Petur házában a Békétlenek tanácskozásán – mint ezt Sütő József is kiemelte⁵⁰ – ott ülnek a Magyarországra menekült spanyolok, Mikhál és Simon, akiket Petur szövetségesként igyekszik bevonni a szervezkedésbe. S bár fenntartásaik vannak a radikális fellépést illetően, a Peturával azonos fogalomkörben gondolkodnak: Mikhál Gertrudis előtt, mint láttuk, Peturnak a királyné elleni vádjaival rokon érveket fogalmaz meg, Ők egy szereplői csoport tagjai. Petur nem az idegeneket gyűlöli, hanem csak a merániakat, a királyné kíséretében az országba érkezett, majd a nyomukban bevándorolt németeket, akik az itt élők rovására saját hasznukat keresik, kihasználva a királyné támogatását és védelmét. Ami pedig Petur szilajságát, temperamentumát illeti,

45 *Monostori Veron'ka*, 43r; KATONA, *Összes Művei*, i. m., 305.

46 E gondolat kifejtését lásd egy készülő tanulmányomban.

47 ARANY János: *Bánk bán tanulmányok* = A. J.: *Válogatott prózai munkái*, Bp., Magyar Helikon, 1968, 263.

48 GYULAI Pál, *Katona József és Bánk bánja*, Bp., Franklin Társulat, [1883], 283–284.

49 WALDAFFEL József, *Katona József*, Bp., Franklin Társulat, [1942], 114.

50 SÜTŐ József, *Hőzöngő-e Petur bán?*, Forrás, 1970/7–8, 75–78.

az egyáltalán nem féktelen, hiszen, mint erre Bíró Ferenc felhívta a figyelmet,⁵¹ Mikhál az ő beleegyezésével próbálja a királynét jobb belátásra bírni hatalmi módszereinek megváltoztatása érdekében, ami kétségtelenül engedékeny gesztus. Petur számításra, megfontolásra képes észjárása nagyon is finom és átgondolt logikával működik a tanácskozás hatékony megszervezése ügyében. Bánkot titokban hazahívja, mert a nádor részvételére szüksége van, majd sejteti vele az ügy fontosságát – a tudatosan megválasztott jelszóval nyomatékosítva –, de konkrétumokat nem tudat vele, csak annyit árul el, amennyi ahhoz szükséges, hogy Bánk eleget tegyen hívásának. Mindez hibátlanul eltervezett és, mint az események igazolják, eredményes taktika. Bánk elmegy a titkos tanácskozásra, s Petur számított is erre.

Petur céltudatosan berendezi a tanácskozás helyszínét, és megfontoltan kidolgozza a tanácskozás menetét, kiváló stratégiát működtet a még habozni látszó Békétlenek meggyőzése érdekében. Verbálisan megfogalmazott érveit olyan látványelemekkel társítja, amelyek azt is „kimondják”, amit szavakkal nem közöl. A második felvonás 1. jelenetének szövege ennek megfelelően a dialógusok és az instrukciók, a szereplők és a díszlet, illetve a kellékek együttes működésének „színházcsináló” aktussorozata, egy teátrális érzékkel bíró „rendező”, Petur által létrehozott előadás (mögötte persze egy másik kiváló dramaturg áll, a szerző, aki azonban nem lehet a játék része), amely a szereplők magatartásának, felfogásának megváltoztatását célozza. Az instrukciókba rejtett látványelemek a megnyilatkozásokhoz viszonyítva felettes szöveget alkotnak. A jelenet, miként a *Bánk bán* egésze igen erőteljes teátrális minőséggel bír. A teatralitást úgy fogjuk fel, mint a drámaszövegben rejlő műimmanens lehetőséget. Ezt formai jegyek hordozzák, amelyek sorában alapvetően fontos szerepet játszanak a szerzői instrukciók.

A szerzői utasításokat (amelyek valójában nem is a szerző, hanem a dramaturgiát szervező, a cselekményt megjelenítő személy instrukciói, aki oly módon különbözik a szerzőtől, mint epikus művek esetén az elbeszélő) a magunk részéről többekkel, így Bécsy Tamással ellentétben a drámaszöveg integráns részének tekintjük.⁵² Ami azt is jelenti – Kis Tamás Zoltánt idézve –, „hogy a drámai szövegkomponensként tételezett instrukció csakis a replikákkal együtt alkotott viszonyrendszeren belül értelmezhető, jelentése kizárólag ebben az összefüggésben válik funkcionálissá”.⁵³ Ingarden úgy véli, hogy a drámaszöveg a dialógusok által képzett Haupttext és az instrukciók által formált Nebentext (ide értve a neveket és a függelékszövegeket is) kétszólamú egység.⁵⁴ Az instrukciók olyan beszédcselekvések, illokúciós aktusok, amelyeknek, mint

51 Bíró Ferenc, *Katona József*, Bp., Balassi, 2002, 136.

52 Bécsy Tamás nem tekintette az instrukciókat a szöveg integráns részének: „A szerzői instrukciók elsősorban azért nem szerves részei a drámának, mert itt csak az [a] szövegrész szerves, amely a szituációban benne levő alak dialógusa. A szerzői instrukció azonban a szerző szövege, aki viszont soha nem lehet az alakok közötti szituáció tagja.” Bécsy Tamás, *A dráma lételméletéről (Művészetontológiai megközelítés)*, Bp., Akadémiai, 1984, 215.

53 Kiss Tamás Zoltán, *A drámai instrukció poétikájának problémái (A drámai instrukció elméleti kérdései)*, Literatura, 21(1995), 362–385, itt: 385.

54 Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1977, 215–216.

erre Searle rámutatott, kettős funkciójuk, perlokúciós célzatuk van. Az olvasó számára láthatóvá teszik a színpadon történeteket, azaz vizualizálnak, a rendezőt és a színészeket pedig – opcionális jelleggel – irányítják.⁵⁵ Számunkra most a láthatóvá tétel válik fontossá.

Abban viszont Bécsy Tamásnak kétségtelenül igaza van, hogy a *Bánk bán* szövegében sok instrukciót találunk,⁵⁶ bár a második kidolgozásban kevesebbet, mint az elsőben. Elegendő összevetni Biberáchnak a színelt bocsánatkérésre irányuló tanácsával kapcsolatos jelenetét a maglódi kéziratban és a Trattner-féle kiadásban. De mihez képest sok a dráma instrukcióinak mennyisége? Bizonyára a klasszikus drámákhoz képest. De ha a kor színjátéktípusait nézzük, azoknál, különösen az érzékenyjátékoknál általában nem több. Sőt, Katona azok szerzőinél mértéktartóbb. Bécsy megfigyelése arra vonatkozik, s Katona műve erre nézve szolgál példaként, hogy a Nebentext arányának növekedése a Haupttexthez viszonyítva a 18. század utolsó harmada óta általános jelenség, amelyet többféleképpen lehet magyarázni. Mentalitástörténeti és szociológiai szempontból felvethető, hogy mikor már nem maga a cselekvés (mert azt a státusok determinálják), hanem „csak a cselekvések minősége hordozhatja az egyéniség megnyilvánulásait, a benső állapotokat, a cselekvések minőségeit dialógusokban sem mondhatja el az alak”. Ilyenkor „a szerzői instrukciókban közlik azokat a benső minőségeket, amelyek egyedivé, speciálissá teszik a minden hasonló státusban levő ember ténszerűségében közös, azonos cselekvéseit.”⁵⁷ Vitatható ugyan az a mód, ami elválasztja a drámai cselekvés külső ténszerűségét és benső minőségét, akárcsak a különválás ilyen magyarázata, ám a gondolat annyiban releváns, hogy a *Bánk bán*ban három szereplő számára is problematikus státusának és személyiségének viszonya, s ez a feszültség megnyilatkozásaiknak és a szereplőre vonatkozó, az alak lelkiállapotára utaló instrukcióknak a viszonyában is tetten érhető. Gertrúdról másként kell gondolkodnunk, ha a szerzői utasításokat is hozzáolvassuk megnyilatkozásaihoz (ezt nem minden elemző teszi meg), Bánk pedig folyamatosan küzd kettős szerepével, és ennek során személyes érzelmei a szerzői utasítások szövegfelületéről fokozatosan átnyomulnak replikái verbális közegébe. Ugyanez a küzdelem, ellentétes irányban, a Király esetében is lezajlik; erről más összefüggésben kell majd szólni.

Az instrukciók mennyiségének kérdéséhez még annyit tennénk hozzá, hogy a 18–19. század fordulójától a drámaszövegek funkcióváltásának is tanúi lehetünk. A színdarabok a rögzítés kézíratos formájából és a színházi közegből egyre nagyobb számban lépnek át az irodalmi nyilvánosságnak szánt nyomtatott alakba. Ennek következtében a szerzőknek számolniuk kell azzal, hogy műveik a színházi nyelvet természetszerűen értő színészek helyett kevésbé avatott olvasók kezébe kerülnek, akiknek a szöveg megértéséhez és a játék elképzeléséhez bővebb, főként a színszerűséget megteremtő információra van szükségük. Ez a körülmény, tehát hogy a drámákat nemcsak nézik,

55 John R. SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse*, *New Literary History*, 26(1975), 320–328. Lásd: KISS, i. m., 375–376.

56 BÉCSY Tamás, *A Bánk bán instrukcióiról*, *Színház*, 1980/7, 26–32.

57 BÉCSY, *A dráma lételméletéről*, i. m., 218.

hanem olvassák is, vagy kizárólag olvassák, szintén az instrukciók mennyiségének növekedéshez vezetett. Máshol említettük már, hogy Katona *Bánk bán* előtt írt drámái közül a későbbieknek – kivált a *Ziskának* – a függelékszövegei jórészt az (elképzelt) olvasónak szólnak.

E kitérő után visszatérve a második felvonás 1. jelenetéhez, elemzésünket a bevezető színleírással kell kezdenünk.

(Setét Boltozat Petur' Házában. Hátul középen egyj Fekete asztal, mellykörül Mikhál-bán, Simonbán, 's a' Békétlenek ülnek, sokan pedig körülöttök állnak. *Peturbán az Elölülő; a' feje felett a' falon egy kép függ, mellyen egy a' Trónuson büszkén ülő aszszony láttzik. Mindenik Békételen mellett a' székhöz egyj befedett pais van támasztva. Egy nagy függő lámpás világít. Az előbbeni Éjtszaka.*)⁵⁸

A színleírás három eleme (*Setét boltozat*, *Fekete asztal* és az *Éjtszaka*) a lovagdrámák titkos tanácskozásának hangulatát idézi. Ebből a sötét tónusból bontakozik majd ki Bánk és Petur drámai erejű, a játéktípus kereteit szétfeszítő szócsatája. Még egy szó sem hangzik el, de a szereplők térbeli elrendezése, a proxemika már sok mindent elmond. Petur helyzete a térben kapcsolatot teremt közte és a feje felett függő kép között, amely közvetve a jelenet szereplőjévé avat egy jelen nem lévő alakot.⁵⁹ Am a színleírás nemcsak a szereplő és a díszletelem (kellék), Petur és a kép között hoz létre összefüggést, hanem két kellék, a falon függő kép és a székekhez támasztott pajzsok között is. A pajzsok befedettsége pedig várakozást ébreszt, a feltárandó titok sejtelmét sugallja. Semmiképpen nem állítható tehát, amit Gyulai feltételez, hogy Petur szervezkedéshez nem értve fogott az összeesküvés szervezéséhez, s „az ő cselszövénye oly egyszerű, hogy nem érdemli meg a nevet”.⁶⁰

A dialógusok Petur és a Békétlenek, kivált Mikhál és Simon vitájának közegét alkotják, amelynek során Petur retorikájával, érvelésével fokozatosan megszerzi a szituatív fölényt. Beszéddaktusai erősödő sorozatot alkotnak. Határozottan kijelöli az akció időpontját („a' jövő éjjelre”), a szoros határidővel, az időszféra szűkre szabásával gyors döntést kíván kikényszeríteni. Gertrúd elleni indulatai a hatalmat férje helyett, annak távollétében magához ragadó, és uralmi helyzetét meráni hívei érdekében kiaknázó idegenre és nem kevésbé a nőre irányulnak. Verbális közleményét („le onnan [ti. a királyi székről] édes Aszszonyom!”) erőteljes gesztussal társítja („a' felette lévő képet ellöki”): a szereplő magatartását a szavak és a kinezika párhuzamos játéka értelmezi, ez a kettősség felfokozza mondatának dinamikáját. Amint Simon habozását tapasztalja, tudatosan kapcsolatot teremt az ellökött kép és a befedett pajzsok között: „*felkapván a' mellette lévő paist, egyj a' Trónus alatt véreben fetrengő Aszszony*” látható rajta. „Im, csak ide tekintsetek!” – kiáltja, s mivel minden szék mellett hasonló pajzsot helyeztetett el,

58 *Bánk-bán* (1821), 43.

59 A Kazimir Károly rendezte előadásban a kép helyére, mintegy a „képet játszva” a Gertrudist alakító Drahotá Andreát állították, a mindent látó és figyelő hatalom asszociációját keltve a nézőben, ez azonban túlzás, a kép és a dialógusok szavai éppen eléggé „jelenlevővé” teszik a királynét.

60 GYULAI, i. m., 284.

a Békétleneket gesztusa megismétlésére készíti: „*mind bámulva vonnyák le mellettük lévő paizsokról a' takarót, 's mindeniken az előbbeni czimer láttzik*”. A pajzsok és a címerek hasonlósága közösséget teremt a jelenlévők között. Szavakkal még nem mondta ki Petur, hogy a királyné megölésére készül, ez a szervezkedés közös célja, ezt azonban a szavaknál is hatásosabban közlik a gesztusok és a látvány. Csak a vizuális közlemény után, mintegy kommentárként hangzik el Petur mondata: „Egy véres Aszszony a' Királyi szék alatt. – –”⁶¹ Waldapfelnek a téves Petur-hagyományt erősítő kijelentését, miszerint „ő egészen érzelmei, szenvedélye, a maga féktelen temperamentuma szerint akar cselekedni”,⁶² ki kell egészítenünk azzal a tapasztalattal, hogy Petur indulatai és cselekvései között jelentős szűrő és irányító szerepe van a tervező, taktikázó észnek, vagyis személyisége összetettebb, mint ahogy ez a róla kialakult irodalmi és színházi hagyományban tükröződik. A Thália Színház Kazimir Károly rendezte, átigazított szövegű, s többnyire pozitív visszajelzéseket kapott előadásában (1976) Inke László figyelemre méltó módon Bánkéhoz közelítette Petur alakját, de azért a kritikus szerint „indulat düh, gyűlölet, föl-föllobbanó harag bőven van benne”,⁶³ tehát az indulati elemek továbbra is elfedték az intellektuális tényezőket.

A drámaszöveg egészében a jelenet látványelemei sajátos kronológiai rendbe rendeződnek. A falon függő kép a dialógusok jelenében ábrázolja (s idézi meg) Gertrudist, a pajzsokon látható címerek pedig a jövőbe (a közeli jövőbe) helyezik őt, s ezzel együtt az életből a halálba, s ez az időbeli áthelyezés a negyedik felvonás végén realizálódik, ami abroncsként pántolja össze a két felvonást. Gertrúd oly módon hal meg, ahogy a pajzsokon előrejelzésként láthattuk. A haldokló királyné mondata – „Meghalni – nem Királyi széken – ah! –” – Petur korábbi szövegét idézi („Le a' Királyi-székből Aszszonyom!”). A halott Gertrudist látva, bár nem tudja, ki a tettes, maga is a pajzsok üzenetére céloz: „Itt hever már.” „Elég is” – teszi hozzá. Ám a dráma szelleme felülírja szavait. Petur az ablakon ki teként, s látja a hazatérő Király katonáit. A dráma újabb fordulatot vesz. Ahogy Katona József a lovagdráma lebontott mintázatából hősdramát formált, most ezt az újabb, a zsarnokölés étoszával áthatott heroikus építményt fogja dekonstruálni. Ez lesz az ötödik felvonás feladata és kockázata.

61 Katonánál gyakori (mint ahogy például Schillernél is), hogy, mint Kerecsényi Dezső megfigyelte – KERECSENYI Dezső, *Katona József színi utasításai*, It, 20(1931), 228–237 –, az instrukciók és a dialógusok egymást ismétlő közleménye nem redundancia, hanem nyomatékosító jellegű. Lehet, hogy ezen a helyen is ezzel kell számolnunk. Ám Petur mondata – azt közli, amit a nélkül is látnak a Békétlenek – mégis felesleges magyarázatnak, kommentárnak tűnik. Persze értelmezhető úgy, hogy a megdöbben Békétlenek szinte nem akarnak hinni a szemüknek, ezért kimondja helyettük is tervének lényegét. Azonban felmerülhet az óvatosan megfogalmazott gyanú, hogy esetleg a Trattner-féle edícióban sajtóhibával állunk szemben. Az instrukció kezdő szava valójában név (a csoport megnevezése) lehetett, s a mondatot nem Petur mondja, hanem a Békétlenek, akiket szinte sokkal a pajzsokon lévő címer látványa. E szerint a jelenet így lenne olvasható: MIND (*bámulva vonnyák le a mellettük lévő paizsokról a' takarót, 's mindeniken az előbbeni czimer láttzik*) Egy véres Aszszony a' Királyi szék alatt. – – –” Értelmezésünk azonban csak feltételezés. Ez a mondat egyébként az első kidolgozásban nem szerepel.

62 WALDAPFEL, *Katona József*, i. m., 114.

63 BÉCSY Tamás, *Bánk bán a Tháliában*, Színház, 1977/4, 9–13, itt: 11.

„Te vedd is ez’ első szülöttemet el!”

Katona az irodalmi nyilvánosság kapujában. A kor dramaturgiai gondolkodása

A fentebb jelzett dramaturgiai fordulat értelmezésére majd csak Bánk tudathorizontjának vizsgálatát követően, az ötödik felvonás elemzése és a Király szerepének interpretációja során nyílik lehetőségünk. Katona József drámapoétikai nézeteit is ennek összefüggésében fogjuk tárgyalni. Mindennek előfeltételeként azonban röviden jellemeznünk kell azt a történeti-poétikai kontextust, amelyben a *Bánk bán* – a színházi hagyomány és az irodalmi tudat rendkívül termékeny metszéspontján – elnyerte a maga dinamikus drámai arculatát.

Az 1810-es években a nem praktikus céllal készült szövegek létrehozásának gyakorlata egyre inkább a dráma felé fordult: az évtizedben mintegy száz színdarab született, nagyobb részük kéziratos formában hagyományozódott színjátékszöveggként, kisebb részük nyomtatásban is megjelent. Ugyanakkor többször is felfigyelhetünk a dramaturgiai tájékozatlansággal kapcsolatos panaszokra. Döbrentei Gábor 1814-ben így írt: „A’ Poézisben való élemlenélünket nézve, mi, eddig az úgy nevezett lyraiban mutathatunk legtöbbet. A’ Drámát és Vitézi Költeményt, – mellyek a’ Poézis minden hatalmának, erejének mint egy égő pontjai, ’s ezek mellett a’ több nemek a’ poétai Genienek nagyobb, kisebb szikrázatjai, – még nem találjuk-fel nálunk a’ magok fő méltóságában.”⁶⁴ Döbrentei (és mások) megállapításának csak látszólag mond ellent az a tény, hogy az 1810-es években – a levelezések drámával foglalkozó részleteit nem tekintve – mintegy harminc hosszabb-rövidebb dramaturgiai tárgyú írásra bukkanhatunk. Ezek a szövegek ugyanis eklektikusak, sőt heterogén természetűek, az aktuális eszméket a műfaji gondolkodás hagyományos elemeivel társítják. Ungvárnémeti Tóth László – aki a korszak egyik legértékesebb drámájának, a *Nárcisz vagy a’ gyilkos önn-szeretetnek*⁶⁵ a szerzője – jórészt a göttingeni Friedrich Bouterwek tanait követte, amelyek a német klasszika, a Sturm und Drang és a német romantika eszméit egyesítették. Erre utal tömör műfajelméleti összefoglalása, az *Epopéja és Damma különbsége*.⁶⁶ Az Erdélyi Muzéum a németes-görögös neoklasszicizmus eszméit közvetíti, míg Teleki József írásaiban feltűnnek Schiller és a német romantika gondolatai. Benke József is Schiller gondolatait tolmácsolja. Valóságos elméleti zsibongásnak lehetünk tanúi, a közös nevezőre jutás szerény jeleivel.

Ezek a szövegek négy kérdés köré göcosodnak: a drámaírás akadályai, a színjáték funkciója, a dráma mibenléte, valamint az írott és előadott dráma viszonya. A dráma-

64 DÖBRENTÉI GÁBOR, *Eredetiség ’s jutalomtétel*, Erdélyi Muzéum, 1814/1, 154.

65 UNGVÁRNÉMETI TÓTH LÁSZLÓ *Versei*, Pesten, Trattner János Tamás betűivel, 1816, 117–178; kritikai kiadás: UNGVÁRNÉMETI TÓTH LÁSZLÓ *összes művei*, s. a. r. MERÉNYI Annamária, TÓTH Sándor Attila, a görög nyelvű szövegeket gond. BOLONYAI Gábor, Bp., Universitas, 2008 (Régi Magyar Költők Tára: XVIII. század, 9; a továbbiakban: RMKT XVIII/9), 290–324. Vö. NAGY Imre: *Az önszeretet dramaturgiája (A szereplők közti viszonyok Ungvárnémeti Tóth László Nárciszában); A „mennyei Nectár-edényke” – vagy az értelmetlenné vált áldozat (Ungvárnémeti Tóth László Nárcisza és a pásztorjáték)* = N. I., Ágától Bánkig: *A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája*, Pécs, Pro Pannónia, 2001, 88–107, 205–219.

66 Hasznos Multságok, 1819, I. félesztendő, 16. sz., 122–124. A tanulmány névtelenül jelent meg a lapban, amelynek Ungvárnémeti segédszerkesztője volt. Vö. RMKT XVIII/9, 560–561.

írás akadályaiival kapcsolatosan Buczy Emil az ízlésbeli „particularizmust” kárhoztatja, vagyis az egységes nemzeti közízlés hiányáról beszél.⁶⁷ Kisfaludy Sándor viszont a feudális mecenatúra fogyatékoságait okolja, amely összefügg a nemesség vidéki szét-szórtságával.⁶⁸ Ezzel szemben Katona József a polgárosult irodalmi élet intézményeinek hiányáról ír *Mi az oka, hogy Magyarországban a' Játékszíni Költő-mesterség lábra nem tud kapni?* című tanulmányában (Tudományos Gyűjtemény, 1821). Szerinte az akadályok: „a' Theátrum' nemléte”, „a' Nemzeti Dicsekedés”, „a' Nyomtatásbeli szükség”, „a' Censura”, „a' Recensio Nemléte” és hogy „a' Magyar nem tudja a' Tudományt becsülni”.⁶⁹

Az 1810-es években tovább él a színjáték hármass (nyelv művelő, erkölcsnemesítő és patrióta) funkciójának képviselője⁷⁰ azzal a hangsúlyeltolódással, hogy az irodalom felerősödő patrióta szerepköre – a nemzeti megújulási mozgalom kialakuló programjához kapcsolódva⁷¹ – kulturális és szociológiai kontextusba kerül. Döbrentei úgy véli, hogy „a' játékszínek a' társasági élet azon kellemeit, mellyek által a' külső maga viselet magához vonzóbbá lesz, terjesztetni nagyon segítik, 's az embereket egymás iránt több műveltséggel bánókká simítják, melly az élet valóbb becsének is több örömi ingert ad”.⁷² Ehhez azt is hozzáteszi, hogy a színházi nézőtérén jelen lévők együttes élménye közelebb hozza egymáshoz a különböző rangú embereket. „A' sokféle ranguak, vallásuak ugyan azon egy fedél alá gyűlése közelebb huzta az embereket, kik éppen ezen okoknál fogva, elébb mintegy külön fal által elválasztva voltak.”⁷³ Katona viszont a hazafias funkció tematikus gyakorlata és verbális túlzásai, vagyis a *nemzeti dicsekedés* kapcsán lényegében azt érzékeli, hogy az irodalomnak ez a funkcióváltozása növelheti ugyan az irodalom presztízsét, ám csökkenti autonómiáját, miáltal a poétikai értékek helyére művészetén kívüli szempontok nyomulnak. „Most a' Játékban sem igen nézi azt a' Magyar, hogy mint van a' *kidolgozás*, hanem mint van a *Morál*?”⁷⁴

A dráma mibenlétéről szólva Döbrentei *Boileau Despreaux élete 's poétikája* című tanulmányában a francia klasszicizmus elméletírójának nézeteit kommentálva megjegyzi, hogy „vagynak itt oktatások, mellyeket az Irónak elkerülhetetlenül egészen magáévá kell tenni”.⁷⁵ Ezzel függ össze az Erdélyi Muzéum szerzőinek írásaiban a „harmonias egybe-kötetés” követelménye, „az Egésznek harmonias egybe állításának” igénye. A drámai egységet lényegében a jellemek és a cselekmény egészének konvergenciájaként, a cselekmény okszerű következetességéként értelmezik. A jelle-

67 BUCZY Emil, *Értekezés az elmének magasb kifejlődése körül, az ízlés munkájában*, Erdélyi Muzéum, 7(1817), 86–128.

68 KISFALUDY Sándor, *A magyar színművészségről: Hazafiúi elmélkedés* [Eredetileg *Előszó a Magyar Játékszínhez*] = K. S. *Minden Munkái*, I–VIII, s. a. r. ANGVAL Dávid, Bp., Franklin Társulat, 1892–1893, IV, 541–590.

69 KATONA, *Versek, tanulmányok...*, i. m., 66–78.

70 SOLT Andor, *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei (1772–1826)*, Bp., Akadémiai, 1970, 124–127.

71 FENYŐ István, *Az irodalom reszpublikájáért: Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1817–1830*, Bp., Akadémiai, 1976, 67–124.

72 DÖBRENTÉI Gábor, *Az első füzetbeli jutalom kihirdetésére béküldetett szomorújátékokról*, Erdélyi Muzéum, 1818/10, 117.

73 *Uo.*

74 KATONA, *Versek, tanulmányok...*, i. m., 71.

75 Erdélyi Muzéum, 1817/7, 30.

mek olyan viszonyrendszerét tekintik optimálisnak, amely lehetővé teszi a főhős személyiségének sokoldalú bemutatását, s amely a dinamikus cselekmény következetes kifejlését biztosítja. Döbrentei a klasszicista hagyományokat követi a szerelmi téma megítélésakor, mert gyengeségnek nevezi, ha a hőst szerelme akadályozza a közjóra irányuló tettek végrehajtásában.⁷⁶ Buczy Emil felfogása e tekintetben egy árnyalattal eltér Döbrenteiétől, amikor tényként állapítja meg, hogy a szerelem az újkori drámában gyakran főmotívum.⁷⁷ (Az évtized drámái közül erről tanúskodik Kisfaludy *Irenéje*, a *Jerú'sálem' Pusztlása* és a *Bánk bán*.) Az Erdélyi Múzeum irodalomszemléletét, mint Csetri Lajos kimutatta, a neoklasszicista zsenielmélet és műfelfogás határozza meg.⁷⁸ Ennek megfelelően fogalmazták meg a dráma aktuálisnak ítélt normáját: az eredeti, történelmi tárgyú hősdráma eszményét. „Egyedül az eredeti jó munka a' Nemzetnek tulajdon birtoka, az ad a' nyelvnek tekintetét” – írta Döbrentei az Erdélyi Múzeum pályázati felhívásában, majd a „Jutalomtétel” pontjai között hangsúlyozta: „A' tárgy hisztóriai, hősi legyen.”⁷⁹ Döbrentei szerint „[m]élyebb megindulást okozó tanúság végett sokkal jobban teszi a' Költő, ha meséjét a' hisztóriából veszi”,⁸⁰ s azért dicséri a *Don Carlost*, mert a históriából vett „karakterek erős, meghatározott rajzolatúak”.⁸¹ Megjegyzendő, hogy az eredetiség fogalmkörén belül a nemzeti sajátságokra helyezték a hangsúlyt a lapnál. A *genie* Buczynál elsősorban nem individuális kiteljesedés eredménye, hanem „a közösségben és közösségért kiteljesedő, a nemzeti nagyságot szolgáló alkotó”,⁸² Buczy szavával a „honnyos genie”. A kortársak szemében a mű eredeti minőségét nem korlátozta epikus művek dramatizálása, történelmi források feldolgozása vagy vándortémák átvétele. A *pártütők* írásakor Kisfaludy Heinrich Claurentól vette tárgyát; Kun László, a Hunyadiak, Irene vagy Bánk bán témáját többen is feldolgozták; Kisfaludy „eredetinek” nevezte *A kérőket* és *a Kemény Simont*, jöllehet előbbinek Bartsai László *A jártos-költés völegénye* volt a mintája,⁸³ utóbbié pedig Bolyai Farkas műve. A mű eredetiségének értékét nem befolyásolta hosszabb-rövidebb szövegek átvétele sem, amire a *Bánk bán*ban jócskán találunk példát. Katona műhelyében, aki mindenekelőtt zseniális dramaturg volt, a Veit Webertől, Eckartshausentól és másoktól átvett szövegek a dráma tévedhetetlen érzékkel kijelölt helyén olyan új kontextusba kerültek, amelyben a mű organikus részévé váltak. Ez az idézéstechnika a dramaturgiai mintázatok teremtő szétbontása mellett a művet a mai befogadók számára különösen érvényes poétikai értékekkel ruhazza fel. Katona többnyire *eredeti* műnek nevezte drámáit (a *Monostori Veron'kát nemzetinek*, ami lényegét tekintve ugyanazt jelenti), de négy műve, ahol

76 Erdélyi Múzeum, 1817/7, 57; 1818/10, 132.

77 Erdélyi Múzeum, 1817/9, 26–28.

78 CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség: Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Bp., Akadémiai, 1990, 294–331.

79 DÖBRENTÉI, *Eredetiség 's jutalomtétel*, i. m., 149, 157.

80 DÖBRENTÉI, *Az első füzetbeli jutalom...*, i. m., 133.

81 DÖBRENTÉI Gábor, *A' Német dráma története*, Erdélyi Múzeum, 1817/9, 36–72, itt: 69.

82 CSETRI Lajos, *Adalékok Döbrentei Erdélyi Múzeumának irodalomszemléletéhez (Buczy Emil tanulmányairól)*, Acta Universitatis Szegediensis: Acta Historiae Litterarum, 9(1969), 47–59, itt: 53, Buczy szavával: „honnyos genie”.

83 WALDAFFEL József, *A kérők mintája*, ItK, 39(1929), 48–56; Uő., *A jártos költés völegénye*, ItK, 42(1932), 196–198.

mellőzte az eredetiség ily módon történő hangsúlyozását, elgondolkodtató kivételnek számít: az *Aubigny Clementia*, *A rózsza*, *A' Lutz Széke* – és a *Bánk bán*. Ez utóbbi esetében ezt már nem is tartotta szükségesnek hangsúlyozni.

A nemzet historizálásának szándéka a magyar történelmi témákat helyezte előtérbe. Az évtized komoly tárgyú drámáinak felét ez a témaválasztás jellemzi, s jóval kevesebb, mint egy feleannyi dráma választotta tárgyát a világtörténelemből. Ezek között találjuk Katona három értékes művét, az *Aubigny Clementát*, a *Ziska-dilógiát* és a *Jeru'sálem' Pusztulását*, ami egyetemes történelmi érdeklődésről és nyitott szemléletmódról tanúskodik.

Ez az évtized a magyar dráma formaváltásának ideje. A verses, jelesül a jambikus formát többen is kívánatosnak tartják. Döbrentei szerint „a' jambus felemeli a mondást azon méltóságra, mellyel a Hős voltaképpen beszél”,⁸⁴ Virág Benedek *Hunyadi László* című Bessenyei-parafrazisához pedig *Poesia* címmel verstani tanulmányt fűzött a forma drámai alkalmazásának lehetőségeit taglalva.⁸⁵ A verses drámák az évtized közepétől tűnnek fel: Kisfaludy Sándor 1814-ben írja a *Hunyady Jánost*, a következő évben elkészül a *Bánk bán* első kidolgozása, feltételezhetően ekkor írja Horváth József Elek a maga *Bánk bánját*, 1816-ban napvilágot lát a *Nárcisz*, 1817-ben Virág Benedek parafrázisa, az évtized vége pedig már a verses forma áttörését jelenti.

Az írott dráma és a színjáték korabeli viszonyával kapcsolatosan Solt Andor azt hangsúlyozta, hogy az akkori dráma az írói alkotás és a színpadi megjelenítés egységének tekintendő.⁸⁶ Ez a megállapítás tendenciaként jogosult, ám az irodalmi és a teátrális elem viszonya szempontjából a kortárs szerzők sarkosan különböző álláspontokat képviselnek. Bolyai János *Öt szomorú játékának* előszavában az Olvasóhoz fordul, és kizárólag a könyv szövegeinek helyes befogadására vonatkozó tanácsokat ad, Kisfaludy Sándor pedig *Hunyady Jánosa* előszavában megjegyzi, hogy műve valójában „Dramaticum Poéma”, mely „éppen nem a' közönséges Játékszínre való”.⁸⁷ Ezzel szemben mások, különösen a színész-írók, például Balog István célja nem a maradandó írói alkotás, hanem a színpadi siker. Színjátékszövegeik többnyire nem is jutottak el a nyomtatásig. Kézírtos formában, sugópéldányokban, cenzori tisztázatokban maradtak ránk, mint Katona József korai (*Bánk bán* előtti) drámái. Ez utóbbiak között csak egyetlen autográf kézirat van birtokunkban, a többi másolat. Ezek a színpadnak készült szövegek mégis a szerző irodalom felé történő haladásának útvonalaán helyezhetők el. A *Monostori Veron'kához* csatolt öt szerző jegyzet közül kettőnek címetje a szerepet játszó színész, három viszont az Olvasó tájékoztatását célozza. A *Ziskát* már – függelékszövegeivel, jegyzeteivel – az irodalmi szempont uralja. A *Bánk bán* ajánlásában szülővárosához fordul: „Te vedd is ez' első szülöttemet el!” Azért nevezi művét első szülöttjének, mert ez jelenik meg először irodalmi műként nyomtatásban. Ám megőrizte a Rondella színészének és dramaturgjának színházi tapasztalatát. Miközben Katona átlép az irodalmi nyilvánosságba, s drámát publikál, de az színdarab is egyben.

84 DÖBRENTÉI, *Az első füzetbeli jutalom...*, i. m., 138–139.

85 VIRÁG Benedek, *Hunyadi László*: Tragedia, 1817, 65–85.

86 SOLT, *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei...*, i. m., 9–11.

87 KISFALUDY, i. m., IV, 494.

Mint láttuk, az évtized dramaturgiai tájékozódása nem szakadt el a klasszicista normáktól, ám a neoklasszikus eszmélkedés keretei között tágította azok értelmezését, s ezzel néhány ponton előkészítette a reformkor drámapoétikai gondolkodását. Kétségtelenül befolyással volt néhány drámaírói tevékenységére, és csökkentette az elmélet és gyakorlat distanciáját. A drámaírói gyakorlatban tematikus bokrok alakulását tapasztaljuk, amelyek erőteljes drámai helyzet létrehozását teszik lehetségessé. Különösen két ilyen szituációtípus látszik termékenynek. Az egyik (a cenzúrát provokáló) felségölés témájával kapcsolatos, melynek kibontására Kun László, Zách Klára (illetve Zách Felicián) és Bánk bán története kínált lehetőséget. Ezt a szituációtípust használta fel remekművében Katona József. A másik cselekményfajtaban az áldozati helyzetbe kerülő hős vagy hősnő alakja köré szerveződnek a szereplői viszonyok. Erre építette Kisfaludy Károly legjobb drámáját, az *Irenét*. Katona életművében, amely a főmű nélkül is az évtized legjelentősebb drámai teljesítménye lenne, a szituációépítés igen határozottan érvényesülő tendenciáit figyelhetjük meg. A dráma világát többször is a szereplők viszonyrendszerének centrumában álló hős vagy jelenség köré építi (*A' Lutz Széke*, *Ziska*, *Jerú'sálem' Pusztulása*), de kísérletet tesz két sajátos megoldás alkalmazására is. Az egyik ezek közül szintén a dráma középpontjában álló aktív, a többi szereplőt manipuláló figurát léptet fel (*Monostori Veron'ka*), a másik pedig két egymással küzdő, ám egyaránt szélsőséges álláspontot képviselő szereplő közé hozza be s helyezi el azt a hőst, aki kiegyensúlyozó, a pólusokat összehétközítő álláspontjával a végkifejletet készíti elő. E módszer alkalmazására az *Aubigny Clementiában* tett még nem egészen kimunkált, mégis rendkívül jelentős kísérletet.

Az *Aubigny Clementia* az expozíciót tekintve konfliktusra épül, amelynek pólusain a királyhoz hű címszereplő, illetve a lázadó lovag, De la Châtre áll. Ehhez a feszültséghez szerelmi szál kapcsolódik: az ifjú Aubigny grófnak halott nagyapja helyett a király zászlaja alá kell állnia, s ezért szakítania kell Rozáliával, a lázadó hős leányával. Ez a szerelem így módon a politikai törekvések ütközőpontjába kerül.⁸⁸ Erre a konfliktusos helyzetre azonban a szerző a bonyodalom során ráépít egy felettes dramaturgiai elvet Sericour felléptetésével, aki a szemben álló felek lélektani motivációit megértve, ám magatartásukat egyszersmind bírálva folytatja küzdelmét a politikai megoldásért. Sericour tehát a két szemben álló fél között, felett, egy harmadik pólust képvisel, a mű dramaturgiai gyújtópontját, s ez alapvetően átrendezi a lovagdrámáktól örökölt struktúrát. A drámai beszédmódokat tekintve így módon izgalmas háromszólamúság, *trialógus* képződik, de a főszólamot a harmadik póluson álló hős képviseli. Ez a hős a drámabeli értékrend csúcsát testesíti meg, és a szerzői nézőpontot hordozza. Ám Sericour, De la Châtre főlovászmestere, a drámában ugyan alapvetően fontos dramaturgiai funkciót tölt be, a szereplők viszonyhálózatában azonban mellékszereplő, aki nem képes adott súlyával, szerényebb habitusának erejével teljesen elfoglalni a dráma értékrendje szerint számára kijelölt helyet, amely így módon a formátumos szereplők között valójában üres. Ő csak helytartója valakinek. Erre a helyre fog megérkezni a dráma utolsó felvonásában a király, IV. Henrik, aki annak az eszménynek a megtes-

88 A dráma elemzése: NAGY, *Nemzet és egyéniség*, i. m., 118–125.

tesítője, amelyet Sericour prefiguraként képviselt. Az uralkodóban a dráma szereplői (végül a lázadó lovag is!) a közjó, a szabadság és a béke emberét látják. Egy méltó fedelmet, aki nagylelkűen megbocsájt De la Châtre-nak, a nemes lelkű, lázadásában meghasonlott ellenfelének, példát adva a fanatizmust legyőző toleráns magatartásra. „Király és ember egyszersmind” – mondja Clementia, aki a cselekményt lezáró szavával „elegendő kegyességet és emberséget” kér a Teremtőtől, mert „az emberséges és érzékeny szívű Monarcha nagyobb, mint a’ Világnak minden Meghódítója!!!”.⁸⁹ (Drámájához Katona hat jegyzetet fűzött, ebből kettő a színészeket instruálja, négy az olvasó tájékozódását szolgálja.) A *Bánk bán* közelében vagyunk e művet olvasva, amelyet a nagy mű felé vezető úton a rokon elrendezésű, centrális dramaturgiájú, többszólamú *Ziska és Jerú’sálem’ Pusztulása* követ. A főmű is az *Aubigny*ban kikísérletezett hárompólusú dramaturgiát működteti, előbb felülírva a vitézi játékok konfliktusos szerkezetét, majd ezt az új kompozíciós struktúrát is átrendezi az ötödik felvonásban: a „vég-sémiség”-be zuhanó tragikus hősnek az értékrendben üresen maradt helyére, mint látni fogjuk, a Király lép. A többszörös dramaturgiai fókuszváltás adja a mű egyedi karakterét; Katona József ezzel nem kis kockázatot vállalt, fogadtatásának megkérdőjelezése a mű utóéletének fénytörései éppen ebből fakadnak. A szerzői világszemlélet egysége, valamint a bonyodalom kifejtésének következetes logikája azonban a maga egyéni útját járó Katonát igazolja. Ennek bizonyítására teszünk kísérletet a továbbiakban.

Mailáth János joggal jegyezte meg *Übersicht der Geschichte der magyarischen Poesie* című, 1825-ben megjelent, de néhány évvel korábban írt tanulmányában, hogy irodalmunk legújabbán drámai irányt vett.⁹⁰ Ami viszont a teóriát illeti, Katona 1821-ben publikált *Mi az oka, hogy Magyarországban a’ Játékszíni Költő-mesterség lábra nem tud kapni?* című tanulmányában ezt írja: „Még jó formán nem is tudjuk mi a’ Dráma – biz arra nem igen adogattjuk ki pénzünket.” Majd később hozzáteszi: „Minő örömet látnánk kezdő-voltunknak tökéletesedését! de ha Játékszín nincs – ha képzelet arrol, mi a’ Játék-dráma, nincs – mi volna egyéb hátra, mint a’ Recensio?”⁹¹ Ám kevés a céljának megfelelő kritika, és ritka a kritikát értő módon fogadó szerző. Katona József, aki Bárány Boldizsár *Rostája* és Teleki József *Az esküvéstől* szóló kritikája mellett a kor legszínvonalasabb recenzióját írta az *Ilkáról* (amit a bírált szerző elutasított), az irodalmi közgondolkodás gyarlóságáról, elmaradottságáról beszél, amit ő már kívülről szemlél. Öniróniába rejtett fölény. Mert kortársai közül ő rendelkezett egyedül egyéni arculatú, a kor színházi gyakorlatából táplálkozó, majd a drámapoétikai gondolkodás legmagasabb színvonalára emelkedő fogalommal arról, „mi a’ Játék-dráma”. És ezt nem csupán a *Bánk bán* igazolja, bár főként az.

89 *Aubigny Clementia vagy is A’ Vallás miatt valo Zenebona Frantzia Országban 4ik Henri alatt, Vitézi Darab 4 Szakaszban, Készítette Katona Jósef, Pesten, 3ik esztendőben Törvényt tanulván 1813.* OSZK Színháztörténeti Tár, N. SZ. A 11. 39r. A Solt Andor által sajtó alá rendezett kiadásban: KATONA, *Összes Művei, i. m., I, 64.*

90 *Magyarische Gedichte, Übersetzt von Johann Nepomuk Grafen MAILÁTH, Stuttgart und Tübingen, 1825, Übersicht...*, LXVII. Lásd még: KOLOS István, *Gróf Mailáth János 1786–1855*, Bp., 1938, 51–60; FENYŐ, *i. m.*, 433.

91 KATONA, *Versek, tanulmányok...*, *i. m.*, 73., 77 (kiemelések tőlem: N. I.).