

Fried István

„Nemzeti” dráma(?) – hatékony(?) intriassal

(Újraolvasva a Bánk bánt)

die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist aber die historische

(August Wilhelm Schlegel)¹

Ha azon eredeti nemzeti Színdarabok, mellyek Hőseinket mint Pösisunknak ugyan annyi remek Historiái tárgyait szemrevehetőleg elevenen (anschaulich) előnkbe teszik, ritkák nem volnának is Litteraturánkban, még is, akkor is az elsők között érdemlene helyet ez a Bánk-bán.

(Bárány Boldizsár)²

Bizonyára meglepőnek mondható, hogy a Katona Józseftől lektorálásra fölkért, és sem addig, sem később maga szerzette műveivel nemigen dicsekedhető, jogvégzett Bárány Boldizsár és a német kora romantika európai híru teoretikusa, August Wilhelm Schlegel nézetei között kapcsolat tárható föl. A német irodalomtörténész/drámatörténész, Shakespeare-fordító felolvasásaiban számottévo helyet biztosítana a nemzeti történelmet tárgyává tévo történelmi színműnek, elégedetlen lévén Kotzebue és mások idevágó, színpadi sikereket a magukénak mondható darabjaival³; míg Bárány nemcsak fölismerte a még lovagdrámai áthallásokban gazdag első változat jelentős voltát, hanem a *Bánk bán*ban mintegy olyan nemzeti drámát látott, melyhez még hasonlót sem produkált a magyar irodalom. Mindketten a drámai műfaj csúcsának vélték a történelmi színművet, August Wilhelm Schlegel egészen nyíltan, hangsúlyosan „nemzeti” szempontból, talán kevésbé hangsúlyosan esztétikaiból; hivatkozásaik szintén jellemzők: a német szerző számára Shakespeare és Calderon, Bárány számára Schiller jelent-

1 August Wilhelm Schlegel: *Über dramatische Kunst und Literatur (1809–1811)*, idézi Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts, hg. Klaus Hammer, Berlin 1987, I, 12.

2 Katona József: *Bánk bán*. Kritikai kiadás, s. a. r. Orosz László, Bp., 1983, 334. A Bánk bán szövegét innen idézem. Az 1810-es évekre jellemző még a terminológiai bizonytalanság. Bárány sokszor a keresett magyar kifejezés után zárójelben közli a megfelelő németet.

3 Az 1. sz. jegyzetben i. m., I, 164–165.

hette az eddig felül nem múlt mércét.⁴ A *Bánk bán* – Bárány szerint – meghaladja (még első változatában is, melyet igen alaposan méltatott) az eddig írtakat, s elemzéséből kitetszik, hogy kevés figyelmet fordít arra a Kotzebue-ra, akinek magyar tárgyú színművei a magyarországi német és magyar színpadokon egyként gyakran játszott művek voltak; a pesti német színházat István királlyal nyitották meg⁵, a Béla futása Csery Péter átültetésében „nemzeti nézőjáték”-ként aposztrofálódott, és magyarul éppen abban az esztendőben jelent meg, melyben a *Bánk bán* első változata készült, 1815-ben.⁶ Sőt, a színműből átalakított opera tartósan foglalt helyet az állandó műsordarabok között. Idézem Tallián Tibort: „Ruzitska József, az új kolozsvári színház karnagya szerzett zenét Kotzebue Béla futása című színjátékának magyar átdolgozásához. Ezt a tíz számot tartalmazó dalművet tekintik az első magyar operának, évtizedeken át sikerrel adták a magyar színpadokon, nevezetes kórusa, a »Hunnia nyög letiporva« nemzeti zenei közkinccsé vált.”⁷ Míg az utóbbi megállapítás könnyen magyarázható, hiszen Kisfaludy Sándor verseit magyaros dallamvilág teszi népszerűvé, közelítvén magyar himnusz funkcióhoz, az elismerten legföljebb magyarított Kotzebue-színmű „nemzeti nézőjáték”-ként meghirdetése nem csupán közönségcsalogató célokat szolgált, hanem akkorra már meggyökerezett műfaji jelzésként tekinthető. Ilyen módon e felfogás alapján nem szükséges „eredeti”-nek lenni, elegendő volna a magyar történeti tárgy? Hadd tegyem hozzá, hogy az 1790-es esztendő felbuzdulásának sodrában adta ki Szenjőbi Szabó László *Mátyás király vagy A nép szeretete, jámbor fejedelmek jutalma* című „Nemzeti Érzékeny Játék”-át (a német változatban Nationalspiel), amely szintén megtakarítja a történeti jelzőt, viszont a Rührstück magyar megfelelője elé teszi a „nemzeti”-t, mely valószínűleg a tárgyra is, a nyelvre is vonatkoztatható, hitelesítőül a magyar szerző „eredeti” alkotása volna odaérthető. Hogy a „nemzeti” felhasználásának divatjából Katona József sem vonta ki magát, mutatja *A borzasztó torony* című átdolgozásának (1812) „nemzeti vitézi szomorújáték” önjelölése. A példák fölös bőséggel szaporíthatók: Csokonai Tempefőije „nemzeti nemes játék”, Csery Pétertől a *Gróf Zrínyi Miklós, vagy Sziget várának szerencsétlen ostromlása „hadi nemzeti román”* (1817), Katona Kecskemét körüli vidékre helyezett *Monostori Veronikája* szintén „nemzeti vitézi szomorújáték”. Amikor divatot írtam, írhattam volna igényt is, a magyar nyelvű /igényű drámairodalom/színjátszás része annak a mind határozottabban körvonalazandó művelődési törekvésnek, amely természetesen nem kizárólag a magyar irodalomban és a magyar

4 Bárány nem írja le Kotzebue nevét, ellenben oly természetességgel utal a *Haramiákra*, a *Fiescóra* és a *Wallensteinre*, mintha tudná (vagy feltételezné), hogy Katona jól ismeri Schiller darabjait. Magam is többé-kevésbé ezt gondolom.

5 Bleyer Jakab: *Kotzebue és a pesti német színház megnyitása* 1812-ben, in: *Philologiai dolgozatok a magyar–német érintkezésekről*, szerk. Gragger Róbert, Bp., 1912, 156–170. (Kotzebue két levelének közlésével.) Az Ungarns erster Wohltäter 1812-ben Pesten nyomtatásban is megjelent, Beethoven kísérezőzenéjével adták elő.

6 Kotzebue: *Béla futása*. Nemzeti nézőjáték két felvonásban. (...) magyarrá tette Csery Péter, in: *Magyar theátrumi almanak* 1815-ik, esztendőre, Pest 1815, 1–37.

7 Tallián Tibor: *Nemzeti színház, nemzeti opera*, in: „*Symphonia Hungarorum*”. Magyarország zene-kultúrájának ezer éve. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban 2011. március 31. – október 29. A kiállítást rendezte és a katalógust szerk. Kárpáti János. Bp., 2011, 111.

olvasók/színházlátogatók között fokozatosan épült ki, és amely a (kelet-közép-európai) nemzeti mozgalmak első fázisában jórészt általánosnak mondható: az önazonosság létesülésének folyamatában a nyelv jelentősége megnő, egy meghatározott közösség összefogásának és összetartozásának ismertetőjele, illeténeppen elhatárolódás más meghatározott közösségektől. Ugyanakkor a kulturalitás olyan megnyilatkozása, amelynek célja a szerencsésebb sorsúnak gondolt népekkel/nemzetekkel való egyenjogúsodás (legalábbis kulturális téren). Amennyiben az irodalmi nyelv megteremtődésén már túljutott német irodalom- és kritikátörténetre vetünk egy futó pillantást, meghallhatjuk, hogy nem kizárólag August Wilhelm Schlegel sürgető szava hangzik föl, az ő és Ludwig Tieck fordításában kiadott Shakespeare-színművek a német nyelv drámára alkalmasságát igazolják, ugyancsak Tieck dicséri Schiller *Wallenstein*jében a Nationalgefühl (1823-ban), Platen a színházat nemzeti intézményként tartja számon, s így többen követelik a német nemzeti drámát.⁸

Amikor Bárány ráismert a *Bánk bán*ban egy nemzeti dráma lehetőségére, terjedelmes lektori véleményében ennek minéműségét ugyan nem részletezte, azonban az egyes alakok viszonyrendszerét olyanná kívánta alakíttatni, amelyből éppen a nemzeti drámai vonások erősödnek. Aztán az 1819-re befejezett második változat nem egyszerűen teljesítette Bárány óhajait, hanem úgy ment messze túl rajta, hogy „nemzeti dráma”-ként igyekezett megkerülni azokat a csapdákat, amelyek egy kultusz börtönébe zárhatják a színművet. S erre nemcsak a dramaturgiai tanulmány⁹ egy lényeges helye utal, mely szerint a „nemzeti dicsekedés” gátja a színvonalas drámairodalom kifejlődésének, hanem egyfelől a lovagdrámai-túlzott pátoszú elemek radikális csökkentése, ezzel együtt a lélektani megjelenítés súlyosabbá tétele, másfelől a „nemzeti” ekkor még nem túlságosan megszokott jelzős szerkezetbe illesztése, a „nemzeti gyűlölség” elítélése, bárkitől származzék is. Erre azért érdemes még visszatérni, mert egyrészt e téren Katona szembemegy korával; gondoljunk arra, hogy Kisfaludy Károly *Stibor vajdájában* is az idegen származásúak a negatív szereplők, másrészt, mivel a mi—ők „szereposztás”-ban ugyan általában a merániak kerülnek át a másik oldalra, de egyáltalában nem mindegy, ki és mi okból kárhoztatja jelenlétüket, konkrétan: Tiborc és Petur álláspontja között nem árt különbséget tenni. S annyit hozzátéve: Bánk differenciált álláspontja, majd Endre ötödik felvonásbeli, önkritikaként elfogadható kijelentései nem mentik föl a felelősség alól azokat, akik részesei a mi—ők illetén alakulásának, lett légyen szó magyar vagy meráni ágensről.

Visszatérve a „nemzeti” jelölés tartalmához: korántsem azonos értelemben használatos különféle szerzőknél, akár egy szerző különféle műveiről szólva sem. Hiszen attól kezdve, hogy magyar (történelmi) tárgyú mű kapja ezt a jelzőt, egészen odáig, hogy magyar nyelven szólal meg a mű, eltérő árnyalatú jelentésekbe ütközünk. Bárány Boldizsár érzékeny elemzésében arra látszik rámutatni, hogy a *Bánk bán* első változatában mintegy szintetizálja szerzőjének

8 Az 1. sz. jegyzetben i. m., I, 16.

9 Katona József: *Mi az oka, hogy Magyarországban a Játékszíni Költő-mesterség lábra nem tud kapni?* In: *Úó: Versek, tanulmányok, egyéb írások*. Kritikai kiadás, s. a. r. Orosz László, Bp., 2011, 71–73.

színházi és olvasmánytapasztalatait, úgy lép be a kortárs drámai viszonylatok közé, hogy egyszerre vállalja és továbbírja, hasonló elgondoláshoz alkalmazkodva, ám módosítva, megszólaltatja a dráma alakjai révén a „nemzeti”-vel jellemezhető nézeteket. Már az első változatban is érzékelhető a távolság az egyes szereplők között, s ez részben valóban a származásra utal (ugyanakkor Simonnak, Mihálynak spanyol vonatkozásai nem alkotják akadályát annak, hogy a „nemzeti”-magyar szereplőkkel azonos táborba kerüljenek, nem is szólva majd Melindáról, akinek származása és érzelmei, „idegensége” és vállalt hovatarozása nem ellentétként artikulálódnak; a megcsúfolt naivitás és ártatlanság képviselőjeként Kotzebue-drámák hasonló szereplőivel rokonul, míg a *Bánk bán*ban ellentétek ütközési pontján jelölődik ki helye, egyben az udvari és nem udvari erkölcsök, erkölcsfelfogások kereszteződésére veti sorsa!), de nem tekinthetünk el a társadalomszociológiai eltéréstől sem, mely részben egybeesik a „nemzeti”-vel, részben eltér tőle: Bánk és Tiborc kapcsolatában sem feltétlenül és minden esetben a „közös” érdek dominál, Bánk pénztárcáját Tiborc öntudattal utasítja vissza, hiszen (ezúttal, s ez lényegében más, mint Petur nem banki sértődése) közsérelmet képvisel, melyet nem orvosolhat pillanatnyi segítség. Egyszóval a *Bánk bán* „nemzeti”-sége teljesíti az igényt az eredeti történelmi drámával szemben, de teljesíti az irányzatosság ügyében, a mi—ők szembenállás differenciált szemléletével. S noha az „idézetek” a *Bánk bán*ban¹⁰ egyáltalában nincsenek rejtve, és a szöveg perdöntően lényeges pontjait is érintik, éppen a „nemzeti” vonást, meghatározottságot erősítik, kétféleképpen is. Először olyan módon, hogy szinte észrevétlenül illeszkednek a magyar szövegbe; amennyiben Katona József maga nem utalt volna rájuk, nem tűnnének föl. Az integrálás, a sajátta írás maradéktalanul sikerült. Másodszor olyan módon, hogy még a más-honnan származó szövegekkel is az „eredeti” tendenciát erősíti, az újabb kontextus a szöveg egységét biztosítja; miként általában a magyar kontextus a spanyol (származású) szereplők honosságát is. Itt lelhető az a pont, mely a dráma nemzeti irányzatosságának tágassága mellett szól: a spanyol menekültek befogadása nincs, nem kerülhet ellentétbe spanyolságukkal; megőrizhetik szeretetüket, elkötelezettségüket egykori hazájuk iránt, nem kényszerülnek spanyolságuk feladására. Igaz, ennek „ára” a csatlakozás a „nemzeti” ügryhöz; ám az sem nélkülözi (ugyan nem a különállást, inkább) a megfontoltságot, Petur és Simon, Petur és Mihál szövetségeseik, de nem ugyanazt mondják, ugyanúgy, Mihál a türelmes Bánkhoz jóval közelebb áll, mint az indulatos Peturhoz. Még egy mozzanat ideidézése mutatkozik szükségesnek. Mint ismeretes, Petur a merániaknak adott anyagi előnyök és hatalmi pozíciók miatt háborog. Ennyivel azonban nem meríthető ki Petur jellemzése. Bárány Boldizsár nyomán a kutatás sem ment el szó nélkül amellett, hogy Petur és a külföldi Izidóra mily hasonlóképpen nyilatkoznak a hazáról, viszont (Bárány szerint) Izidóra „nyögdélő érzéseit, Góthiai festészeit a Hazának” Euripidész *Iphigéniajára* emlékeztetnek. A klasszikus reminiscenciák és a góthiai festéssel jelzett, nem romantikus, hanem jóval

10 Waldapfel József: *Idézetek a Bánk bánban*, in: *Irodalomtörténeti dolgozatok Császár Elemér hatvanadik születésnapjára*. Bp., 1934, 221–245.

inkább bizonyos Sturm und Drang-drámákra emlékeztető részletek szembesülése szinte két korszak határára pozicionálja a *Bánk bánt*, s ezt hangsúlyoznám avval a régebbi és szakirodalmi előfeltevésekkel egybevágó tézissel, hogy drámánk némely tekintetben Lessing *Emilia Galottijára* és Schiller *Ármány és szerelem* című drámájára emlékeztet¹¹, nem utolsósorban a meghurcolt ártatlanság motívum kibontásához való hozzájárulással.¹² Nem mellékesen jegyzem meg, hogy az *Emilia Galotti* olasz, mediterrán környezete, helyszíne, az *Ármány és szerelem* német kislejedelmi bezártsága, fullasztó légköre mellett az intrikus és az udvari kontextus világirodalmi példaként lebeghetett (esetleg) Katona előtt, egyébként egyik mű sem volt ismeretlen a magyar irodalomban, Kazinczy Ferenc tervezte a Lessing-darab fordítását (és később le is fordította). Igaz, sem Lessing, sem Schiller nem veti föl a „nemzeti” kérdést, kiváltképpen nem úgy, ahogy Katona műve megtervezi a konfliktusokat, viszont Lessingnél az udvari és a polgári(bb), Schillernél a szociológiai szembenállás hasonlóképpen osztársadalmi rosszérzés jelződése, mint a *Bánk bán* rétegzett társadalmi-politikai/uralmi-nemzeti problémásora. Az első változat Micháljának(!) jellemzését Bárány joggal emeli ki: „*Szép képe a Jámborságnak—Cosmopolitismusnak—Hazaszeretnek.*” Hivatkozom Kazinczy Ferencnek a szerb költő Lukijan Mušickihoz küldött levelére, amely szerint a patriotizmus és a kozmopolitizmus összeegyeztethető.¹³ Petur ellenben mit sem tud, nem akar tudni erről, ugyanakkor elkötelezettsége sem makulátlan. A megkoronázott király akár nem magyar is lehetne („*Görög, Gubás, Bojér, Olasz, /Német, Zsidó...*”), majd megelégedne a királyné „*csak egy vidám tekintet*”-ével, „*hát/Hazudna, hogy ha Színből is, nem esne / Szívére a Magyarnak olly nagyon...*”, azaz elképzelhetőnek gondolja az együttélést egy hangulatilag megváltozott udvari légkörben; míg Bánk elhatárolódik a „*harag s utálat*”, „*tehát az engesztelhetetlen*” szavaktól, illetőleg Petur szemére veti: „*Wárdán, belölled most a nemzeti / rút gyűlölet, nem az Igazság*” szól. Ez nem elszólása, elhanyagolható megjegyzése a Nagyúrnak, hiszen jelentékeny a tét: az igazsága. Petur beszélhet, de Bánknak mérlegelni kell, hiszen a király(ságo)t képviseli. Neki vezérelve a jogszerűség kell legyen (hogy a jogszerűség hitvallása sem menti meg a történelem és a történések csapdájától, abban Katona csak kikövetkeztethető tragikumfelfogásában lehet a talán legfontosabb okot keresni), csak jogszerűen járhat el, márpedig tiszttségéből, a rábizott hivatalból szigorúan következik, hogy az igazság a jogszerűségből, annak betartásából fakad.

11 Ilyen az intrikus beiktatása, az érzékenyjátéki elemek hatásmechanizmusával számolás, az országos nyomorra hivatkozás az *Ármány és szerelem* egy jelenetében, az udvari züllöttség bemutatása. Schiller intrikusának neve: Wurm. Beszédés.

12 Lucretiára és Virginiára (antik példákra) Bárány is hivatkozik, az *Emilia Galotti* valójában a Virginia-tárgyat alkalmazza az újkori viszonyok közé. Vö. Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 41976, 439-444; Uő: *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 21980, 720-737. (Verführer und Verführte címszó). Richardson Európa-szerte népszerű érzékeny regényében Lovelace álomport felhasználva teszi a magáévá Clarissát. Lessing Miss Sara Sampsonját Kazinczy Ferenc fordította. Az álmában megerősszakolt Marquise O. történetét Heinrich Kleist dolgozta föl.

13 1812. február 5-i levél. Kazinczy Ferenc levelezése, közléstesi Váczy János, Bp., 1899, IX, 275-277. A levelet az első ízben Romy Károly György publikálta a Nemzeti Ujság 1845. szept. 30-i számában, és a levelet Romy többször hivatkozta, rajta keresztül a kor nemzetiségi vitáiban is előkerült.

Ugyanakkor ennek a jogszerűségnek (persze, nem alternatívái, hanem) veszedelmei is vannak, adódhatnak, amelyek „felülírhatják” az igazságot: Bánk megfogalmazásában (például) a nemzeti gyűlölség. A kutató meg töprenghet, a történelmi tárgyon túl mennyire „kortársi” dráma a *Bánk bán*, milyen szerepet játszanak benne a napóleoni háborúk epizódjai, a franciák erősen megnövekedett nemzeti öntudata meg az egyre hangosabbá váló, egyre inkább érzékelhető német nacionalizmus. Nem a Habsburgok népszerűsítette és más vonatkozásban előkerülő, Hormayr báró törekvéseihez fűződő, ún. „birodalmi patriotizmus” (amelynek osztrák megfelelője nem a Habsburg-mítosz), hanem annak a német nacionalizmusnak híre járta be Európát, amely az 1810-es évek Burschenschaft-mozgalmait hatotta át, és amelynek végső fokon az orosz ügynöknek hitt Kotzebue is áldozatul esett (éppen a *Bánk bán* második kidolgozásának esztendejében!). Ilyen módon a Bánk képviselte magatartás és nemzetszemlélet egyszerre vitázik a korszellemmel, és képviseli annak egy ellentettjét, melynek esélyeit az európai történelem nem egy fejleménye kérdőjelezte meg. Bánk Peturral szemben nem pusztán a diplomáciában jártasabb, a sérelmeket elismerő (de nem ugyanazokat a sérelmeket, mint amelyekről Petur szónokol), ám azokat megfelelőképpen kezelni kész államférfi tömörségében is beszédes kijelentését kapjuk, hanem a fenyegető fejleményekkel számoló, mindenképpen a méltányosságra törekvő Nagyúr nézete szabna irányt az események menetének, amely nézet kudarca (a jogszerűség veresége a kényszerűséggel szemben) többszörös tragédiához, az igazság ellehetetlenüléséhez vezet. Bánk érvei nem azért bizonyulnak ingatagoknak, mert eleinte Petur személyéhez, a békétlenek meggyőzéséhez vannak alkalmazva. Egyfelől a király érzéseire, feleségéhez fűződő szerelmére vonatkoznak, másfelől természetesnek tartja (tartatja), hogy a meráni királyné atyjafiainak kedvez, az idegenben trónhoz jutó magyar ellenben a magyarokat részesítené előnyben. S főleg ez utóbbi megokolás elfogadására számíthat joggal Bánk. Mindez a tőle természetes diplomácia körébe tartozik, a meggyőzés retorikájában akár a helyzet ismeretében féligazságnak tekinthető meggondolás sem elhanyagolható tényező; ennél lényegesebb, hogy a nemzeti gyűlölség veszélye miként tudatosodik, és tudatosodik-e. Annyi bizonyos, hogy nem lehet hallatlanná tenni, már csak azért sem, mivel (volt róla szó) a korszellem ellenében hathat, e nézet is korszellemmé akar válni. S a nemzeti mozgalmak első fázisában helye van, és később a művészetek sem mellőzik a nacionalizmusnak vagy csupán kinövésének elítélését. Kiegészítve, amit Bánk számon kér a királynén, nem elsősorban az, amit Petur számon kérne, ha módja volna rá (a királynégyilkosság után betörő Petur az egész nemzetséget irtaná ki, nem gondolva arra, hogy a trónörökös is köztük van). Bánk kettős minőségében, mint a férj becsület és az erkölcs védelmezője és mint az ország helyzetét országjárásán és Tiborc panaszában megismerő államférfi kéri számon a nemzet- és országellenességet, valamint a meggyalázott ártatlanságot. Számonkérésének jogszerűségét aligha lehet tagadni, gondolkodhatunk azon, hogy „nemzeti” vagy országos sérelmek táplálják a bánki sértődést. Bizonyos, hogy nem veszi át Petur érvelését, egyébként a magyarok közt is akad olyan, aki

a királyné teremtette helyzetnek kedvezményezettje.¹⁴ A számonkérés önvédelemből fordul át a „jogszerűtlen” tettbe, nem a nemzeti gyűlölség, hanem a felhalmozódó sérelmek összegződnek egy kiélezett szituációban, Gertrudis felsőbbrendűségi érzetből támadó „hazafisága” indítja el a végzetes cselekményt, amelyet a rendkívüli lélekállapotba hajszolódott Bánk fejez be. S bár a meráni-magyar szembenállás tagadhatatlan, Bánk tette csak közvetetten származtatható innen, nem egyetlen, hanem többszörösen összetett ok az, ami végül is a végzetes tettere készíti.

Mindezt végiggondolva, nemigen juthatnánk arra a meggyőződésre, hogy a *Bánk bán* tökéletesen megfelelné a nemzeti dráma státusának. Persze, a *Béla futásához* (IV. Béla futása a tatárok előtt) képest pregnansabban és következetesebben exponálja a mi-ők konfrontációt, még akkor is, ha Petur, az ingadozó békétlenek és a színmű spanyoljai is belefoglaltatnak a mi kategóriájába. Kotzebue magyarított színműve, még operai alakzatban is, jóval egyszerűsítettebb problémafőlvetéssel, érzékenyjátéki áthallásaival, félreértéstechnikájával, nagyrészt egysíkú jellemeivel legfeljebb egy elmaradottabb színházi közönség igényeinek felel meg, egy klasszikusokkal ismerkedő vagy azon nevelkedő, egy a síró-éneklő iskolától lassan szabadulni kezdő színészetnek tapsoló közönség számára inkább a kezdés nehézségeire, mint a jelenben értékelhető dramaturgiára emlékeztet. A *Bánk bán* nehezen formálódó népszerűsége és ugyancsak fenntartásokkal elegy értékelése nem ígerte a minta-színművé emelkedést. 1848. március 15-én azonban vitathatatlanná vált: a *Bánk bán* versenytárs nélkül az első a magyar színművek sorában, ezt a tudatot fokozta Erkel operája (1861), amelyben Petur bordala, Bánk áriája (melynek mai alakjában a Hazám, hazám... megszólítás mintegy védjegyévé lett) a nemzeti ünnepek állandó műsordarabjává tette Katona drámáját, operáját. 1848. március 15-én közönségigényre tűzte műsorra a színigazgató a *Bánk bán*t, a pesti események színházi megkoronázása jeléül. A közönség meglegedett az első felvonás előadásával, hogy aztán más irányba forduljanak a történések. Ez azonban mindent eldöntő lépés volt a színmű sorsában, a mostoha múlt eltörlődött, a kifogások elnémultak, Arany János, majd Gyulai Pál szentesítette a döntést, hogy aztán a XX. században (az időnként fölmerülő dramaturgiai kifogások és a többnyire sikertelen átigazítási kísérletek ellenére) az ünnepek ünnepi környezetbe illesztett előadásaként oszlassa el a kutatói kétségeket. S minthogy ünnepi színművé kodifikálódott a *Bánk bán*, többnyire megrögzült az emelkedettebb hangú, pátoszos előadás, amelynek fényét elsősorban a kiváló magyar tragikák sora (Kántorné, Laborfalvy Róza, Jászai Mari, Tőkés Anna) emelte, és jó darabig az előadásokhoz fűződő deklamáló stílus problematizálási kísérlete kizárhatott. A jelentékeny alakítások egyes színpadi figurákat határoztak meg, szinte a véglegesítés igényével, mint Szentgyörgyi István legendás Tiborca. Csak az újabb idők (neoavantgárd) színháza vállalkozott a hagyományba merevedett Bánk-

¹⁴ Petur bán sógora, Ráskai Demeter pohárnok a „*Vámot valóban / elnyerte Ujjfalun, mert szorgalommal / töltötte a Királyné kancsóit.*”

előadások elidegenítésével, s egy korszerűbb felfogás érvényesítésével, amelynek során nem az ún. homályos helyek értelmezésére történt kísérlet, hiszen jobban, kevésbé jól minden rendező küszködött egy a XIX. századi színházból eredeztethető dramaturgia időszerűsítésével, hanem szakítva az előadásokhoz nemigen illő antikváriusi szemlélettel, Bánk XIX. század eleji időszerűségét a jelen időszerűségével igyekezett úgy fölcserélni, hogy a régebbi típusú színmű/színház eszmény sem maradt érintetlen. S bár a Katona-kutatások a leginkább a befejezetlenül maradt Arany-tanulmány nyomán haladtak, nem lehet nem kihallani a tanulmányok többségéből, hogy az igazolás, a mentegetés szándéka is vezeti az értekezőket. S viszonylag csekély anyagot mozgattak meg annak érdekében, hogy földerítsék, Katona József nem ugorhatta át saját árnyékát, nem szakíthatott sem a magyar előadásokban meghonosodott konvenciókkal, melyeket a gyakorlatban amatőr színészként és fordítóként maga is kipróbált, és nem fordulhatott kizárólag a világirodalmi remekművekhez (Shakespeare-hez, Schillerhez, Lessinghez), mivel az akkori magyar színház és dramaturgia helyzetében ez a semmibe való ugrással végződhetett volna. Kazinczy egy sikeres német színigazgató/színész Hamletjét fordította: ha Katona valóban ismerte, akkor nem Shakespeare színművét, hanem annak erősen átírt változatát (nem tudott angolul, a Schlegel-Tieck-féle Shakespeare-t nem ismerte, erre semmilyen nyom nincs). Ilyen módon nemcsak az első változat Peturkiszólásai (Ördög és pokol), hanem a szinte végig érvényesülő érzékenyjátéki hagyomány jelzi Katona tájékozódását. Egyetlen példa Izidóráé: „*A magányosságnak édes / ölébe ' voltam én nevelve, ott / tanultam esmerni egy jobb világot*”, majd csalódással hazatérve: „*Ott' / fogok talán én megnyugodni, vagy / könnyezni elfelejteni.*” Bármely érzékeny regényben helyet kapna mindegyik idézetünk. Az ötödik felvonás teljes egészében a könnyek, az élelérzékenyülés jegyében játszódik le, s a befejezés színpadi tablója a családi drámák (Familienstück) zárását idézi (például Kotzebue-éit). A színi utasításokból a kor színjátszása is rekonstruálható volna, a szobor gyanánt állástól a merev nézésig, a könnyes beszédig, mely a király és Bánk megszólalásait a lovagdrámáktól másfelé vonja el. Két idézet, az egyikben a király szól: „*Utálatos beszédek! lopjatok / csak a szememből minden könnyeket/ ki, mellyek olly édesen törlik a / fájdalommat szívemből el. (...) ennyit érdemeltem én, / hogy győzedelmes jöttöm' ünnepén, / romlásodat könnyeznem sem lehet.*” Az érzékenységi irodalmában olyannyiszor felbukkanó egyes érzelmek, itt a könny édesen törli el a fájdalmat, jelzik a tájékozódást, mely nem egészen azonos az első négy felvonásával. Bánk pedig: „*hol a könny, a melly ennyi kárt / feltudna olvasztani? Szaggassatok / homloktokon sebeket, s vért sírjatok; (...) Gyermekek! te is sírsz?*” Itt viszont mintha a korábbi drámai tónus ékelődne be az érzékenyjeleneti megszólalásba. Lehet-e kiengesztelődés a két szembeállított fél között? A király és Bánk széttartó fájdalom tudatosíthatja-e a közös veszteséget? Vajon a magánéleti vonatkozás meg a hazafiúi („nemzeti”) elkötelezettség egyensúlyba jut-e? Megtörténik-e a megtisztulás (katharsis)? Kié? A szereplőké? A nézőké/olvasóké? Ha összehasonlítjuk a cseh és a horvát nemzeti operák szövegével, a Libuše zárójelenetének Prága és a cseh dicsőséget kizengő szózatával, Ivan Zajc dalművének, a magyarra is lefordí-

tott Theodor Körner-drámának, az 1813-as *Zrinynek*¹⁵, 1876-os Nikola Šubić Zrinjskinek¹⁶ üzenetével, mely szerint Zrínyi kis csapatával meghalhat, de a nép meg fog szabadulni a szolgálai láncoktól, akkor a *Bánk bán*ból efféle vigasztaló-lelkesítő mondatok nem hirdetik az áldozatok értelmességét; nem készítik elő a dicsőbb jövőt. S bár a király békét és megbocsátást hirdet, ennek Bánk már nem lehet részese, végsemmisségbe süllyed sorsa. Egy bizonyos ideig a feltételezett és elég egyoldalúan értelmezett idegenellenesség, Petur nemzeti ellenállóként értelmezése még éltethette a kissé reflektálatlan nemzeti drámai elképzelést. Az alaposabb szövegértelmezés azonban egyre több kérdést tett föl – ebben az irányban is. Megjegyzem, a „Hazám, hazám...” áriához hasonló szövege(gyűttes)t hiába keresünk Katona József művében.

Még egy, eddig talán kevesebbet emlegetett részletről gondolkodva mutatnám be, az első változatban nagyobb nyomatékkal, a második változatban csökkentve szerepét, Biberách alakjának szólama mily mértékben sugallja akár még az intrikusdráma feltételezését, másképpen fogalmazva: mennyire mozgatója az intrikus a kiszámíthatatlan következményekkel járó történéseknek, s így a nála fontosabb szereplők mily mértékben cselekednek tervei szerint. Hozzátenném, hogy Biberách pszichológiailag az egyik legalaposabban megírt figura, megnyilatkozásai a drámában szétosztva teljes hitelességgel fogadtatják el (minden öncélúságtól mentesen), érthetővé téve cselekvéseit. Pándi Pál egy írásában¹⁷, mely kommentárjai két kötete után jelent meg, fölfigyel Biberách „dramaturgiai helyzetére”, de elmulasztja, hogy a két változat eltéréseire kitérve levonja a következtetéseket, míg az első változatban az anyagi előnyök valóban kevesebb teret kapnak, a második változatban nagyobb, sem az esetleges, Jagóra utalás nem hangsúlyozódik, sem a Lessinggel és Schillerrel, a náluk hasonló szituációjú intrikussal való egybevetés. Kardos Péter¹⁸ Biberáchnak „rezonőri” szerepéről értekezik, szerinte az egyetlen intrikusi tette „nem a lézengő ritter jelleméből fakad”. Valóban nem a jelleméből, hanem sorsának, családi vonatkozásainak szerencsétlen alakulásából, és nem egyetlen, hanem több, illetőleg a dráma egészére ható, jó néhány szereplőt érintő (Gertrudis, Ottó, Bánk, Melinda, Izidóra) cselszövéseiből, Orosz László elegáns, főleg filológiai problémákat érintő hozzászólásában

15 Arthur Weber: *Theodor Körner und seine Beziehungen zu Ungarn*. Ungarische Rundschau 3, 1914, 223–251. A színműnek a magyar visszhangot igazoló adatai: Theodor Körner: *Poetischer Nachlass* I. Bd. *Zriny–Rosamunde*. Leipzig 1814, Úó: *Nicolas Zriny, banus Croatie et Slavonie*, trad. par J.[ean] N. Millakovitsch. Pest 1835, Úó: *Zrínyi*. Vitézi szomorú játék, ford. Petrichevich Horváth Dániel. Kolozsvár 1819. Szemere Pál fordítása Kölcsey bírálatával az *Élet és Literaturában* látott napvilágot 1826-ban, 155–215.

16 Marijan Bobinac: *Theodor Körner im kroatischen Theater*. Zagreber Germanistische Beiträge 11, 2007, 59–96, Reinhard Lauer: *Siget*. Heldenmythos zwischen den Nationen, in *Erinnerungskultur in Südosteuropa*. Bericht über die Konferenzen der Kommission für interdisziplinäre Südosteuropaforschung im Januar 2004, Februar 2005, und März 2006 in Göttingen, különnyomat, 204–205.

17 Pándi Pál: *Akribia*. Néhány megjegyzés Biberach dramaturgiai helyzetéhez. *Kritika* 1987, 3, 14–16.

18 I. Kardos Péter: *Biberach rezonőr vagy intrikus*. A hátraállítás módzatai. *Irodalomtörténet* 1976, 718–733.

vitatja Kardos téziseit.¹⁹ A legcélszerűbbnek az mutatkozik, ha megkíséreljük szoroson olvasni a Bíberách szájába adott szöveget, azzal a megjegyzéssel, hogy viszonylag ritkán kerül intrikus abszolút főszerepbe; akik ellen intrikál, többnyire a drámának fontosabb alakjai. Az intrikus helyzete (Lessingnél és Schillernél), akár Katona Józsefnél, sosincs teljesen tisztázva, úgy tartozik a fejedelmi, királyi stb. udvarhoz, hogy szerepe korlátozva van; létezését cselekvésének iránya indokolja; a történéseken egyként kívül és belül áll. Itt lehet rámutatni, hogy Lessing és Schiller intrikusai miben különböznek Katonáétól. Nekik ugyanis az udvarban biztos helyük van: Marinelli kamarás, Wurm miniszteri titkár, így az udvar körén belül vannak, Bíberách annak peremén. Cselekvésének lényege a nem mindig egyértelmű tanácsok osztogatása. Azt hiszi, azt szeretné, hogy ő mozgatja/mozgassa a cselekményt, jóllehet maga csak kimondója, végrehajtója a nála feljebbvalók vágyainak, elképzeléseinek. Amit remél, pozíciója, anyagi helyzete megerősítése/megerősödése. Nemigen számol avval, szerepkörében mennyit kockáztat, mily könnyen válik többnyire szeszélyes és kiszámíthatatlan feljebbvalója (helyettes) áldozatává. Ráadásul a *Bánk bán*ban – minden látszat ellenére – az intrikus Bíberách árnyalt jellem, akinek bőven van rejtegetnivalója, de aki élete kritikus pillanataiban képes tisztán látni pályáját, önmagáról lélektanilag hiteles képet felvázolni, hogy tömören megrajzolja útját, miszerint egy rideg, ha úgy tetszik, anyagias, kíméletlen világban senkire nem számíthat, csupán önnön intrikáira, képmutatására, hajlékonyságára, arra, hogy kihasználni képes a nála magasabb pozíciókban lévők vágyait, titkolt szándékait, tanácsokkal, „élettapasztalatokkal” kielégíteni mások szükségét. Bíberách nem egészen az, akinek mutatkozik, s akinek látják (elsősorban Ottó, aki előtt hideg-cinikus kalkulátornak állítja be magát), viszont önmagát lepleznie kell az udvarban, hogy célját elérhesse. E téren meglehetősen számottévó az eltérés az első és a második változat között. Az első változatban önleplező monológjában elhitetni igyekszik, elsősorban önmagával, hogy ő a cselekmény mozgatója, ha nem közvetlenül, akkor közvetetten. Ottót befolyásolva ér el a királynéhoz, aki az egész országot igazgatja, és így alacsony pozíciója ellenére valójában elér a hatalom csúcsához, rejtett hatalommal rendelkezvén, mellyel, ha módja van rá, élni akar. Keserű sorsáért ez nem akármilyen elégtétel a számára. Érdemes a monológ két változatába belepillantanunk:

*Igen helyes midőn az Ember egy
Illy Ostobát zavarni megtud, úgy
Hogy ő megént zavarni másokat
Ként'len: No rajta csak, szerelmes Ottom,
Ugorj; de Bíberáchod hátra áll.
(fagyos büszkeséggel)
Én őt' vezérlem; ő pediglen a
Királyi Nénnyét, a kit egy egész
Nagy Tartomány fél. S mondja bár nekem
Szemembe, egy valaki azt, hogy a leg*

19 II. Orosz László: *Hozzászólás*, uo., 733–737.

*Szerényeb' is zavart csinálni nem
Tud. Minden Ember egy Országban az
Csak, a mi a kerek egy Helyes
Nagy Machinában: egy erőtelen
Gyermek meg indíthattya, annyival
Jobban, ha mindenik kerék – helyén van. (...)
(gondolkozik)
Mi gondom én nekem az Emberek
Nyugalmaikra. Nékem nints hazám
Tehát nekik se légyen – úgy kövérszik
Meg a zseben.*

Bíberách számítása kettős: a monológ az anyagi gyarapodásra fut ki, de előtte, egyáltalában nem mellékesen, a személyes bosszú mellett tesz hitet, hányatott sorsának méltánytalanságáért az egész világot okolja, legalábbis azt a kisebb kört, melyet cselekvésével, tanácsaival átfoghat. Fizetniük kell. Méghozzá az általa megfigyelték szerint a lehetséges legnagyobb árat; Gertrudis, Izidóra hazaszeretete, Petur és Bánk, illetőleg Simon és Mihál hazatudata cáfolná Bíberách hazátlanságát, ezt a cáfolatot kívánja felszámolni azáltal, hogy akadályozná a Helyes Nagy Machina szabályszerű működését, kielezettebb formában szólva: kizökkentené az időt. A második változat nem csupán a drámai dikciót húzza meg szabályosabbra, iktatja ki a színészek számára gondot okozó elisiókat anélkül, hogy az intrikus szándékot tompítaná. Ellenben másfelé és erőteljesebben tereli az intrikus gondolatokat. Részben oda, ahol két vasat tarthat egy időben a tűzben, önmagát bebiztosítva, a szerinte egymás ellen feszülő két szereplői érdek várható összecsapásakor, részben a kétfelől érkező anyagi juttatások reményében igyekszik kétszínűségét kamatoztatni, a hazátlanság kérdését egy jól ismert antik közhellyel tisztázni. Bíberách elszánt tudatossága valóban a Jagóéval vethető egybe, noha kisszerűségéből hiányzik mindenféle démoni elem, jóval több benne a kicsinyes, ám hideg számítás (mely majd nem válik be, kockázatos játékaért életével fizet).

*Sokszor derék, ha egyj illy ostobát
jól megzavarhat az ember, ám de úgy,
hogy ő megént mást legyen kéntelen
zavarni. Rajta csak kegyelmes Ottóm,
ugorj! de Bíberáchod hátra áll.
S ilyen szegény egyj ember? és pedig
Uralkodó ember! még is kezében
a Nénnye szíve, a kit egyj nagy ország
fél –! Tartományok hát csak machinák
a mellyeket kis gyermek is megindít (...)
(gondolkozik)
Itthon vagyon tehát – Melinda a Jel –!
Jó, jó! – de csak vigyázva. Meglehet
Bánkhoz szegődök. Ott van a Haza,
hol a Haszon – (Az első változatot itt is tömöríti.)*

Több alakban köszön vissza Bíberách végszava: *Patria est, ubicumque est bene*, rövidebben és inkább elterjedten: *Ubi bene, ibi patria* (ez utóbbi Cicerótól, illetőleg Aristophanéstól eredeztetve)²⁰, a szólás pervertálódásáról vall, beiktatódásáról egy (anyagi) karriertörténetként megtervezett pályába. Noha a második változat is eljátszik a feljebbvalók ide-oda mozgatásának gondolatával, lényegesebb lesz önmaga ide-oda mozgatása esélyének latolgatása; a társadalmon, a világon állt bosszú helyett az anyagi előnyökre szert tenni vágyó lehetőségének realisabb meggondolása. Mindez gyengíti az intrikusdrámai vonatkozásokat, de nem szünteti meg, legfeljebb alacsonyabb szintre helyezi. Különös tekintettel arra, hogy Bíberách valóban úgy tesz, mintha átállna Bánkhoz, leleplezván előtte a Melinda ellen szótt ármányt (amelynek kitervelésében „poraival” és tanácsával részt vett), majd halálában nemcsak Ottót árulja el, hanem a királynét fölmentő szavaival a történet szálainak összekuszálásához járul hozzá, nem is szólva arról, hogy Izidórát is megzavarja. S bár a cselekménynek Bánk és Melinda „magánélete” fontos, az egyik legfontosabb szála, a „közéleti”-t Bíberách intrikája nem érint(het)ji, hiszen a királynéhez csupán az epekedő Ottón keresztül ér el, Bánk országos tapasztalatairól nem rendelkezik információkkal, az udvari fényűzés legfeljebb irigységét növeli (amennyiben növeli, jöllehet erről nem esik szó megnyilatkozásaiban), s a hazátlanság miatt érzett harag a második változatra módosul, az önnön jóléte problémájává lesz. Olyan intrikus Bíberách, aki sikerrel kecsegtető ügyeskedéseibe végül belebukik (az anyagi haszon elmarad, odavetett szavaiért Ottó leszúrja), ilyen módon az intrikus-dráma belejátszik ugyan, még-hozzá nem csekély mértékben, a cselekmény fő vonalába, de csonka, töredékes marad, Bíberách halálával nem szűnik meg, hiszen következményei lesznek (eléggé felemás következményei, az udvariakat bizonytalanná meggyőzik, Bánkot, aki többet tud, nem), mégis, mint ahogy volt róla szó, az érzékenydrámai elemek meghatározzák az ötödik felvonást, és ennek is vannak korábbi előzményei.

Mindezek a „nemzeti” dráma feltételezését cáfolni látszanának, amennyiben nem lennének tekintettel egy másik, irodalomtörténeti/színháztörténeti szempontra, melyben a Habsburg–magyar, majd a német–magyar szembenállás különféle ideológiai alakzatokban kapott formát. Amely magyar drámák szóba jöhetnének, jöhettek volna, tárgyuknál fogva alkalmatlanok voltak e szerepre. Vörösmarty *Csongor és Tündéje* mesedramái/emberiségdrámai vonatkozásaival (pogány kun idejével), Madách Imre *remeke*, *Az ember tragédiája* a nemzetin mesze túltekintő perspektívájával, az egy időben joggal nagy becsben tartott Bizánc, Herczeg Ferenc színműve tematikájánál fogva aligha emelheti egy a nemzeti történelemnek szentelt ünnepnap fényét, Márai Sándortól *A kassai polgárok* ugyan az emberi jogok mellett bátran szóló szerző műve, pátosztól sem mentes alkotása,

20 Tóth Béla: Szájról szájra. Bp., ³1907, 280, Békés István: *Napjaink szállóigéi*. Bp., ²1977, I, 136. Katona József élete és drámája a magyar irodalom jeleiben visszhangzott. Kevésbé ismert, hogy Reviczky Gyula a kecskeméti Katona József-emléktábla leleplezésére, 1883. április 16-ára verset írt. Juhász Gyula két versben adózott Katona és drámája szellemének: *Bánk bán*, 1912, *Katona József sírján*, 1926. Németh László tanulmányban, Sándor Iván könyvben tiszteltgett Katona szelleme előtt, Illyés Gyula pedig a dráma átigazítására vállalkozott, Spiró György a *Jeruzsálem pusztulásának* modernizálásával kísérletezett.

de mindenekelőtt polgári „jogállami”, és jóval kevésbé „nemzeti”, inkább városi vonásaival (majd az író és mű 1948-tól alakuló sorsával) olyan irányban gondolatja el a magyarság-európaiság problémakörét, amelyben a művészi és közéleti elkötelezettség ellentmondásainak feloldódása látszik igen fontosnak, a *Jónás könyvével* mutatván rokonságot. Nem követvén még ily nagy vonásokban sem a magyar drámatörténetet, Páskándi Géza Vendégsége, Sütő András *Egy lócsiszár virágvasárnapja* bizonyára megfontolást érdemelne, annyit állíthatok, hogy a nemzeti dráma funkciójában a *Bánk bán*, az előadhatóság összes kétségével, pótolhatatlan; s ha nem támasztana a túlérzékenység akadályokat, a kísérleti dramaturgiák számára is nyitott mű, nem feltétlenül kellene bezárni abba a szemléletbe, amelyet maga Katona is a játékszíni mesterség egyik akadályának minősített.