

Emlékezet és trauma

Szabó Magda Béla-trilógiájában

Baranyai Norbert

Szabó Magda történelmi drámáinak sorában – a viszonylag szűkre szabott recepciótörténet tanúsága szerint legalábbis – a legvitatottabb alkotásnak az 1979–1982 között íródott, IV. Béla király történetét feldolgozó trilógia (*A meráni fiú; A csata; Béla király*) tekinthető. A darabokról (illetve a Madách Színházban színpadra állított ősbemutatókról) szóló kritikák többségében azonos kifogások fogalmazódtak meg a drámák koncepciójára, illetve szerkezeti-dramaturgiai hiányosságaira vonatkozóan.¹ A legtöbb bírálat egyrészt a drámai konfliktus hiányát és a mellékalakok megformálásának felületességét emelte ki (különösen *A csatára* vonatkozóan), másrészt rávilágított arra, hogy a drámai történések három részben történő feldolgozása több szempontból is kérdésesnek látszik. Ez utóbbi probléma különösen a színpadi bemutatók során vált nyilvánvalóvá, hiszen – mint arra Kónya Judit ráirányította a figyelmet – „még ha az egyes darabok önmagukban kerek egészek, akkor is érzékelhető a nézőtéren, hogy az éppen előadásra került dráma csak része valaminek, ezért hatóereje csökken, s olykor csupán történelmi illusztrációvá válik a lélektani lánc megszakadása miatt.”² Nem véletlen egyfelől, hogy Szabó Magda történelmi drámái közül ezek lettek a legritkábban játszott darabok, másfelől, hogy később született egy olyan színpadi változat is, amely a három szöveg összevonása nyomán jött létre.³ Ennek köszönhetően a Béla-trilógia inkább könyvdrámaként kerülhet az érdeklődés középpontjába, hiszen a színpad kínálta fragmentált befogadás ellenében a szövegolvasás során a három alkotás egyszerre válhat az értelmező vizsgálódás tárgyává (miközben természetesen az önálló drámákként való megközelítésre is lehetőség nyílik).

Emlékezet és intertextualitás a trilógiában

Ahogy az Szabó Magda történelmi drámáinak többségében megfigyelhető, a trilógia témaválasztása ezúttal is egy viszonylag jól ismert személyiségre és eseménysorra fókuszál. IV. Béla alak-

1 A kritikák rövid, összegző irányultságú áttekintéséhez lásd: KÓNYA Judit, *Szabó Magda: Ez mind én voltam...*, Bp., Jaffa, 2008, 179–183.

2 *Uo.*, 178.

3 A darab a debreceni Csokonai Színházban került bemutatásra: *És ha mégis, Uram (Béla király)*, rendezte: Lengyel György (premier: 1997. október 03.)

Baranyai Norbert 1978, Debrecen. Irodalomtörténész, kritikus, a Debreceni Egyetem oktatója. Kötete: "...valóságból táplálkozik s mégis költészet": Móricz Zsigmond prózájának újraolvasási lehetőségei, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011.

ját – elsősorban a tatárjáráshoz és az azt követő konszolidációhoz kötődően – a kulturális emlékezet viszonylag egységes értékítélete az Árpád-ház egyik legjelentősebb uralkodójaként tartja számon. Az, hogy a tatárjárás nem vált Mohácshoz vagy Trianonhoz hasonlóan a nemzeti múlt hanyatlástörténeti narratívájának sarkalatos pontjává, épp annak köszönhető, hogy IV. Béla korábbi törekvéseit háttérbe szorító politikája sikerrel tudta újjáépíteni az országot a tatárok pusztítását követően. Bár alapvetően nem annyira IV. Béla uralkodása, mint inkább maga a tatárjárás (és azon belül is elsősorban a Muhinál vívott ütközet) tekinthető a nemzeti történelemszemlélet meghatározó emlékezhelynek⁴, Szabó Magda trilógiájában épp ez az eseménysor szorul leginkább háttérbe (még a tatárjárás idején játszódó második dráma is csak a muhi csata közvetlen előzményeit és következményeit jeleníti meg, magát az összecsapást viszont nem). Nemcsak azzal magyarázható ez az alkotói döntés, hogy a szerzőnek a dramatikus feldolgozás során a történelmi események átfogó érvényű reprezentációja helyett sokkal inkább egy központi hős köré szerveződve kell felépítenie a műben körvonalazódó konfliktusokat, hanem azzal is, hogy a drámában megformált és középpontba emelt IV. Béla története könnyen válhatott példázatos irányultságú értelmezés alapjává. A darabok bemutatójához kapcsolódóan a legtöbb kritika a II. világháború időszakát tekintette olyan történelmi analógiának, amely megfelelő kontextust biztosított egy aktualizáló érdekeltségű interpretáció számára. Eszerint a drámákban „a halogatás taktikájának és a rossz szövetséges választásának tragikus vétsége kétségtelenül a második világháborút közvetlenül megelőző magyar politikai viszonyokra utal. Mint ahogy a tatárdúlás után romokban heverő ország képe is erős huszadik századi asszociációkat kelt.”⁵ Ezt nemcsak a 13. század történelmi kontextusához viszonyítva zavaróan idegen, 20. századi frázisok és nyelvi fordulatok próbálják kissé erőltetett didaxissal sugalmazni, hanem a szerzői vallomások, interjúk is, amelyek – csakúgy mint az életmű számos más alkotása esetében is – markáns jelzésekkel igyekeznek körvonalazni a befogadó számára a példázatos értelmezés olvasási kódjait.⁶ A továbbiakban azonban nem azt próbáljuk meg feltárni, hogy a trilógia – túllépve a létrejöttük/ősbemutatójuk korához (vagyis a nyolcvanas évekhez) kötött aktualizáló olvashatóságon – mennyiben képes a kortárs olvasás/színház számára is adekvát kérdéseket megfogalmazó darabbá válni (miközben egyébként csöppet sem volna érdektelen a kérdés tisztázása, hiszen a keleti vagy nyugati szövetség között ingadozó uralkodói dilemma, vagy a világpolitikai játszmák közepette a csakis önmagára számító nemzet

4 A tatárjárás emlékezetének alakulását meghatározó történeti források, szövegek vizsgálatához két gyűjteményes kötet kínál kiváló segítséget. A Györffy György előszavával 1987-ben megjelent kötet elsősorban korabeli történelmi forrásszövegeket közöl (*A tatárjárás emlékezete*, szerk. KATONA Tamás, Bp., Európa, 1987.), míg az Osiris Kiadó nagyszabású *Nemzet és emlékezet* sorozatában napvilágot látott kiadvány a tatárjárás emlékezetének sokszínű történetét különféle tárgyú szövegek közreadásával igyekszik reprezentálni (*Tatárjárás*, szerk. NAGY Balázs, Bp., Osiris, 2003.)

5 ÉZSAIÁS Erzsébet, *Szabó Magda: Mai magyar dráma = Salve, scriptor!: Tanulmányok Szabó Magdáról*, szerk. ACZÉL Judit, Debrecen, Griffes Garfikai Stúdió, 2002, 85.

6 Egy Béla királyhoz intézett fiktív beszédben például Szabó Magda egyértelmű párhuzamot von saját fiatalkora és a drámában ábrázolt időszak eseményei között: „Köszönöm az átél ifjúságot, és hogy miattad és általad három darab időtartamára visszabúvölhettem a közelmúltat: megállt a fausti pillanat, az én nemzedékem életének legnagyobb pillanata, a kataklizma utáni ocsúdás, az átcikázó öröm, hogy életben maradtunk, hogy mégis sikerült túlélünk. Közös az élményünk, Béla király, láttuk szinte nulla bázisról újra indulni az országot mind a ketten, tapostunk vérben, álltunk halottaink sírjánál, lestük az ellenséget, ki-ki a maga klisszai várfokán, s az újrakezdés lehetőségének pillanatában egyforma mozdulattal emeltük a nap felé az arcunkat, te és a tied, és mi, mostaniak.” (SZABÓ Magda, *...dedikálom...*, Könyvilág, 1985/1, 6.)

ideálja akár ma is kecsgetető analógiákat kínálhatna különféle színpadi értelmezések számára). Ehelyett azzal igyekszünk számot vetni, hogy a három dráma milyen módon gondolja és alkotja újra a kulturális emlékezetnek azokat a narratív mintázatait, amelyek IV. Béla és a tatárjárás korához kapcsolódnak.

Szabó Magda több interjúban is számot adott arról, hogy a három dráma megírását hosszas történelmi kutatás, illetve a történész Benda Kálmánnal folytatott konzultáció előzte meg.⁷ Ennek köszönhetően mindhárom alkotásra igaz, hogy a benne foglalt drámai események alapvetően nem térnek el radikálisan attól, ami a történészi szakmunkákban is olvasható a korszakra vonatkozóan. A trilógia központi alakjának személyisége — és ebben a vonatkozásban a darabokban színre vitt viták, konfliktusok többsége — mégsem a történetírás által konstruált királyportré alapján formálódik elsősorban. Béla identitását és ebből fakadóan döntéseinek motivációját — a három drámában eltérő módon ugyan, de — az anyja ellen elkövetett merénylet határozza meg elsősorban. Gertrúd királyné meggyilkolásának története az Árpád-ház történetének egyik legismertebb epizódja: ám a közösségi emlékezetben rögzült narratíva forrásának nem annyira a történetírásban (és a történészi szakmunkákban) megőrzött hagyományt, mint inkább Katona József drámáját és annak feldolgozását, az Erkel-operát tekinthetjük. Szabó Magda trilógiája ilyen értelemben elsősorban nem a történelmi múlttal, hanem a magyar (történelmi) dráma- és operatörténet kulturális alkotásaival és az általuk formálódó emlékezeti hagyománnyal kezdeményez párbeszédet.⁸ Beszédes lehet az is e tekintetben, hogy Szabó Magda a darabokat létrehívó alkotói inspirációt egy olyan pedagógusi élményéből eredezteti, amely évekkel korábban a *Bánk bán* (félre)értelmezésének lehetőségeivel szembesítette őt.⁹ A trilógia ugyan a *Bánk bán*hoz hasonlóan az egyéni és közösségi érdek (belső) konfliktusát helyezi előtérbe, mégsem tekinthető Katona drámájának egyszerű továbbírásaként, mivel épp az abban foglalt etikai természetű értéktulajdonítások kiforgatására tesz kísérletet: a trilógiában ugyanis Gertrúd nem a nemzeti közösség értékeit, autonómiáját rombolni igyekvő *idegen* szimbolikus alakja lesz (amint az a róla hagyományozódott kulturális emlékezetben megőrződött), hanem az elvesztett anya, akinek hiánya alapjaiban határozza meg a

7 *A történelem hullámgyűrűi = Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával*, Debrecen, Csokonai, 1997, 107.

8 A történetírás „hitelesnek” tűnő hagyományához való viszonyulás szempontjából fontos arra is felhívni a figyelmet, hogy – mint arra Kristó Gyula rámutatott – Gertrúd meggyilkolásának középkori krónikákban, gestákban olvasható feldolgozásai már a 14. században is olyan utólagos visszavetítésnek tekinthetők, amely fikatív jellegű narratív elemekkel szőtte át a merényletről szóló elbeszéléseket: „amikor nem merték leírni a magyarországi krónikások Zách Felicián 1330. évi bosszújának valóságos okát, azt, hogy Károly Róbert király lengyel sógora megbecstelenítette Felicián leányát, s ez váltotta ki a felbőszült apa merényletét a királyi család ellen, ezt az alaphelyzetet 100 évvel korábbra helyezték, s Bánk bánnak Gertrúd elleni merényleténél mesélték el, azzal a szándékkal tévedéssel persze, hogy Bánk bán a felesége erkölcsén Gertrúd egyik, idegenből jött testvére által ejtett folt miatt gyilkolta volna meg Gertrúdot.” (KRISTÓ Gyula, *Magyar öntudat és idegenellenesség az Árpád-kori Magyarországon*, ITK, 1990/4, 435.) Ebben a tekintetben a későbbi irodalmi feldolgozások eleve ezeknek a fikciós alakzatokkal átszőtt történelmi elbeszélésmintáknak az újraírására vállalkoztak.

9 Lásd erről Szabó Magda részletes beszámolót nyújtó visszaemlékezését: SZABÓ Magda, *A meráni fiú* [Esszé] = Sz.M., *Kívül a körön*, Bp., Szépirodalmi, 1980, 422–438.

drámatrilógia főhősének minden tettét, és következésképpen általa az egész nép sorsát.¹⁰ Azaz a főhősnek (mint a merénylet áldozatává lett anya gyermekének) *individuális emlékezetét* színre vívó dráma felülírni igyekszik a befogadó közösség *kulturális emlékezetének* — szintén egy drámaszöveg által konstruált — sztereotípiáit. Ez egyébként arra is magyarázatként szolgálhat, hogy miért nem regénytrilógiaként írta meg Szabó Magda IV. Béla történetét, miközben a történet ilyen jellegű feldolgozása, három részre tagolása műfaji értelemben evidensebbnek tűnhetett volna.

Gyász, melankólia, trauma (*A meráni fiú*)

A drámákat és azok színpadi reprezentációit értékelve a legtöbb kritika hangot adott annak, hogy a trilógia egyes részeiben — drámai konfliktusok híján — elsősorban a főhős belső vívódása köré épül fel a darabok dramaturgiai szerkezete.¹¹ A trilógia három részében ez a főhős döntéseit, tetteit meghatározó küzdelem leginkább a Gertrúd halálához kötődő feldolgozatlan gyász következményeként értelmezhető. Ennek részletesebb kifejtése viszont az egyes darabok külön-külön való vizsgálatával látszik legcélszerűbben megoldhatónak (amelyek természetesen nem törekednek teljességre törekvő interpretáció felvázolására).

*A meráni fiú*ban Béla első színrelépésekor a drámai instrukciókban a király személyiségrajza hangsúlyosan az anya ellen elkövetett egykori merénylet identitásformáló hatására irányítja rá az olvasó figyelmét:

„Belép. Közel van a negyvenhez, szép férfi, komor férfi. Valóban borús, ahogy Evsztratisz jelezte, de melankóliája iszonyú indulatok és időnként feltörő hisztéria takarója. Az urak jól ismerik, tudják, hogy gyerekkorától attól fél, egyszer megölik őt is, mint az anyját, így legritkábban kap valóságos tájékoztatást stábjától; ki tenné ki magát szívesen kiszámíthatatlan reakcióinak egy-egy súlyosabb pillanatban.”¹²

10 A drámákról írott rövid kritikákban (talán nem véletlenül elsősorban az alkotások könyvformátumban való megjelenése nyomán) egy-egy rövidebb felvetés erejéig már megfogalmazódott hasonló elgondolás: „Hőse IV. Béla, akinek anyját Bánk a sértett magyar nemzet nevében meggyilkolta. Ennek az eseménynek különös jelentőséget adott a köztudatban máig érvényesen az, hogy Katona József műve révén a nemzeti függetlenség jelképévé vált a királynégyilkosság. Szabó Magda nem száll szembe Bánk tettének jogosságával, de igen finom lélektani érzékkel meglátja, hogy nem akármilyen emberi fejlődés vihette a legyilkolt királyné árváját, a meráni vérű gyermeket odáig, hogy a lázadó természetű magyarok jó királyává legyen” (BERKES Erzsébet, IV. Béla király (I.), *Kritika*, 1985/9, 31.); „A történelmi alakok, akik valamiképp a nemzeti tudat »mitikus« figurái, természetes, mai nyelven beszélnek, s az író, amikor megszólaltatja őket, apellá is e nemzeti »mítoszra«, sőt csöpp iróniával meg is fricskázza azt. (...) A téma nemcsak jól hangzik, hanem ráadásul a »mitikus« *Bánk bán* revíziója is ott lappang benne” (PÁLYI András, IV. Béla király (II.), *Kritika*, 1985/9, 32.).

11 Nánay István például — más drámákkal egyetemben — úgy fogalmaz, hogy „ezeknek a műveknek valójában nincs drámai konfliktusuk; csupán párbeszédésített esszék, s mint ilyenek vagy moralizálásba futnak, vagy csak történelmi képeskönyv-illusztrációra adnak alkalmat.” (Nánay István, *Merre tart a Madách Színház?*, Színház, 1983/7, 45.) Lásd még ehhez: ÉZSAIÁS, *i.m.*, 86. Önmagában az még nem volna probléma, ha egy dráma nem foglal magába klasszikus értelemben vett konfliktusokat, viszont, mivel a Szabó Magda-darabok alapvetően nem működtetnek formabontó dramaturgiai megoldásokat, a kritikai elvárásokban ez rendre esztétikai hiányosságként fogalmazódott meg.

12 Szabó Magda, *Béla király: Történelmi drámatrilógia a merániai Gertrúd fiáról* = Sz. M., *Az a szép, fényes nap*, Bp., Európa, 2004, 102. (A további hivatkozások erre a kiadásra vonatkoznak.)

Az instrukció tömör összegzése — melynek fontosabb megállapításai később természetesen a dialógusokban is visszaköszönek¹³ — azért kulcsfontosságú, mert Béla döntései, cselekedetei jórészt ennek függvényében válnak értelmezhetővé a továbbiakban. A szövegrészlet jellegzetes fogalomhasználata (hisztéria, melankólia) azt igyekszik sugallni, hogy a király személyiségének megértése elsősorban a *gyász, a melankólia és a trauma* fogalmainak kontextusában artikulálódhat. Ennek megfelelően a kultúratudományos diskurzus e sokszor és sokféleképpen interpretált terminusainak a dráma által felvetett kérdésekhez kapcsolódó, teoretikus megfontolásai nyújtanak segítséget a továbbiakban ahhoz, hogy elemezhetővé válják, miként gondolja újra a trilógia részben a Gertrúd halálához, részben a IV. Béla alakjához kapcsolódó közösségi emlékezet jól ismert narratíváit.

Az idézett drámai instrukció szövege Bélát melankolikus személyiségként jelöli meg, aki az anyja elleni merényletet követően hisztérikusan retteg attól, hogy egyszer őt is megölik. Freudnak a gyász és melankólia állapotára irányuló, sokat idézett megkülönböztetése nyomán viszont közel sem evidens, hogy Béla félelme pontosan miből is eredeztethető. A gyász és a melankólia közötti legfontosabb különbség ugyanis Freud szerint, hogy a melankólia veszteségélménye egyrészt évnesztéssel jár együtt, másrészt pedig nem válik nyilvánvalóvá, hogy pontosan mit is veszített el az egyén a veszteség tárgyában.¹⁴ Nemcsak az instrukció, de *A meráni fiú* egésze is világossá teszi, hogy Béla számára az anya elvesztése okozza félelmét és bizonytalanságát (amivel láthatóan maga is tisztában van): ebben a tekintetben viselkedése inkább a gyászhoz kötődő tudatos veszteségként jellemezhetné személyiségét. Árulkodó azonban, hogy Béla számára a gyermekkori gyilkos merénylet évtizedek múlva is egyre ismétlődő, a múltat lezárnai képtelen traumatikus élményként tételeződik, amelyben a (vesztéséget folytonossá tevő) idő állandósulása abban is tetten érhető, hogy a gyermek-felnőtt lét elkülönítése lehetetlenné válik számára:

„BÉLA Ha olyan öreg lennél, mint én, ősoleg, megértenéd, mit jelentenek a te görcsoldó ujjaid valakinek, aki gyerekkorában rettegve gubbasztott át minden éjszakát, és ha mégis elszenderedett, visítva ébredt fel.

MÁRIA Egy fél évvel idősebb vagyok nálad.

BÉLA A kort nem évek mérik, Mária. Emlékek. Élmények. Mi testvérek mind a hárman ősolegrek voltunk kiskorunkban is.” (172.)

A Freud elemzésében hangsúlyozott évnesztés pedig azzal hozható összefüggésbe, hogy Béla uralkodóként képtelen világosan ítélni a darab világában az elé kerülő szituációk során, mivel a veszteségélmény állandósulása folyamatos fenyegetettségérzésben ölt benne testet, és — mint arra Judith Herman rámutat — „a traumatikus élményt követően úgy tűnik, az ember önvédelmi rendszere állandó készenléti állapotra kapcsol, mintha a veszély bármely pillanatban visszatérhetne.”¹⁵ A Béla személyiségében reprezentálódó trauma értelmezése — különösen, ha a trilógia másik két darabjának kontextusában vesszük szemügyre — Dominick LaCaprának a hiány és veszteség fogalmát megkülönböztető meglátásai felől válhat még inkább árnyalhatóvá. LaCapra a hiányt

13 Egy példa a szinte szó szerinti ismétlődése: „PÁL Majd pattintok neki és üget is. *Gyerekkorától attól retteg, egyszer megölik őt is, mint az anyját!*” (181., kiem. tőlem — B.N.)

14 Sigmund FREUD, *Gyász és melankólia*, ford. BERÉNYI Gábor = S. F., Ösztönök és ösztönsorsok: *Metapszichológiai írások*, szerk. ERŐS Ferenc, h.n, Filum, 1997 (Sigmund Freud művei VI.), 131–132.

15 Judith HERMAN, *Trauma és gyógyulás*, Bp., Háttér-Kávész-NANE, 2003, 53.

úgy határozza meg, mint ami, „nem egy esemény, és nem utal időre (múltra, jelenre vagy jövőre) sem”, szemben a veszteségekkel, amelyek „specifikusak és különleges eseményeket tartalmaznak: személyes szinten ilyen szeretteink halála.”¹⁶ Többek között a hiány nehezen megfogalmazható érzetéhez kapcsolódik — a freudi melankólia fogalmához hasonlóan — a tárgyát meghatározni képtelen szorongás, ami csak akkor válhat feldolgozhatóvá, ha a hiány veszteséggé transzformálódik. Mindez pedig azzal a következménnyel jár, hogy „[a] hiány veszteséggé alakítása során feltételezzük, hogy volt (vagy lehetett volna) valamilyen eredeti egység, teljesség, biztonság vagy azonosság, amit mások romba döntöttek, beszennyeztek vagy megfertőztek, és ezáltal vesztesé tettek »minket«. Azért, hogy újra elérjük ezt az egységet, valahogy meg kell szabadulni ezektől a másoktól, vagy el kell pusztítani őket — vagy éppen a bűnös másikat saját magunkban.”¹⁷ *A meráni fiú* főhősének múltbeli veszteségéhez való viszonya és a dráma jelenében végbemenő tettei egyaránt ennek fényében válnak értelmezhetővé. Az évtizedekkel korábbi merényletből fakadó veszteségnek a drámai történések idején még mindig eleven mivoltára utal, hogy Béla folyamatosan megszabadulni igyekszik azoktól, akiket az egykori gyilkosok lehetséges szövetségeseinek tart (és akiket — a lacprai értelmezés szerint — az anya személyével azonosított teljességtől megfosztó bűnösökkel azonosít). *A meráni fiú*ban nem véletlen, hogy Béla mindenkit száműz, akiről azt gyanítja, hogy köze lehet Gertrúd egykori merénylőihöz: a tatár támadás veszélyével tisztában lévő Gerecse (aki elég, hogy a király jelenlétében megemlíti Bánk bán nevét), a magyar sámánokat oltalmazó Pál atya és a kunok szövetségét felajánló Kötöny mind áldozatai lesznek e gyanakvásának. A trilógia első darabjában színre vitt történelmi szituációban — ami a tatárjárás valódi vagy koholt veszélyének dilemmája köré szervezi a drámai eseményeket — így válik végzetesen manipulálhatóvá Béla, akivel a magyarok vereségében reménykedő Frigyes könnyen elhiteti, hogy a kunok a tatárok (és anyja egykori merénylőinek) titkos szövetségesei. Királyként Béla döntései a közösség sorsát is befolyásolják: ilyen értelemben a dráma úgy interpretálja a tatár támadásra való előkészületek hiányát, hogy az Bélának mint traumatizált személyiségnek az anyja elvesztéséből eredő félreértéseiből fakad (ez pedig a már tárgyalt módon a *Bánk bán* története felől gondolja újra a tatárjárás koráról való közösségi emlékezet elbeszéléseleimeit).

Vezeklés és lelkiismeret-furdalás (*A csata*)

Amennyiben a tárgyalt szempontoknak megfeleltelve vesszük szemügyre a trilógia további két részét, akkor a darabok annak a lelki folyamatnak a megjelenítésére tett kísérleteként olvashatók, ahogyan az anya halála mint hiány először veszteséggé, majd végérvényesen a múlt lezárulását lehetővé tevő gyásszá alakul a főhős személyiségében. *A csata* első része a muhi ütközet közvetlen előzményeit viszi színre, amelyben Béla — ráébredve korábbi tévedéseire és felelősségére – Kötöny haláláért önmagát vádolja, és a közelgő ütközet végkimenetelét a saját bűnösségét megítélő isteni döntésként várja, aminek köszönhetően — Kálmán és Montroyal figyelmeztetése ellenére — nem hajlandó változtatni az általa felállított szekértábor szerkezetén:

„KÁLMÁN A tábort át kell építeni még ma, mielőtt a tatár akcióba lép. Életveszélyes.
BÉLA Ha Isten így ítél, ne meneküljön a gyilkos.

16 Dominick LaCAPRA, *Trauma, hiány, veszteség*, ford. GYIMESI Júlia, Café Babel, 2006/2, 90.

17 Uo., 91.

KÁLMÁN A te gyilkosod miatt nem kockáztatjuk a királyi hadsereget. Végeztess ki azonnal, aztán intézjed. Nem játszunk istenítéletet. Az élet nem arra való.” (244.)

„KÁLMÁN Kaptál feloldozást?

BÉLA Az egyháztól igen. Magamról magam ítélek. Engem a bűnbánattól csak az oldoz fel, hogy ebbe a karámba zártam magam, ahol minden lehetséges. Győzelem, halál — csak éppen menekülés nem. Ez, látod, teljes penitencia.” (245.)

A személyes vezeklésre irányuló magatartás a melankólia következményének tekinthető énrészes csökkenésével is összefüggésbe hozható, mivel — Freud szerint — a személyiség „semmirevalónak, teljesítményre képtelennek és morálisan kárhozzátandónak láttatja énjét, szemrehányásokat tesz magának, kítaszítást és büntetést vár.”¹⁸ Másrészt Béla viselkedésében a Judith Herman által felvázolt traumareakciók egyike, a *beszűkülés* magatartásmintái is felismerhetővé válnak. Eszerint „az elkerülhetetlen veszélyhelyzetek néha nemcsak rettegést és dühöt váltanak ki, hanem paradox módon egyfajta távolságtartó nyugalmat is, amelyben feloldódik a rettegés, a düh és a fájdalom.” Miközben a traumatizált személy tudata továbbra is észleli a körülötte zajló eseményeket, ezekről láthatóan nem vesz tudomást, ami ahhoz vezet, hogy „ezek az észlelésbeli változások az érdektelenség érzésével, érzelmi eltávolodással és mélységes passzivitással kombinálódnak: a személy felhagy minden kezdeményezéssel és küzdelemmel.”¹⁹ Ennek értelmében a Kötöny halála miatt érzett lelkiismeret-furdalás és vélhetően az ütközet keltette félelem együttesen járulnak hozzá a királynak a dráma szövegében hangsúlyozott cselekvésképtelenségéhez. A darabban így a közismert történelmi csatavesztés oka nem a (had)történetírói interpretációkban hangsúlyozott stratégiai hibaként jelenik meg,²⁰ hanem sokkal inkább a Béla identitását alapjaiban meghatározó személyes veszteség továbbbíródásaként alakítja a drámai eseményeket. A király testvére, Kálmán nem véletlenül figyelmezteti tetteinek a közösség sorsát befolyásoló következményeire fivéré:

„KÁLMÁN Nem teheted.

BÉLA Én vagyok a király.

KÁLMÁN Azért nem teheted, mert te vagy a király.

BÉLA Bűnt követtem el.

KÁLMÁN Lehet. Majd megbeszéljük. Ez ráér. A tábor lebontása nem. A te istenítéleteddel kockára teszed az országot. Na, adj parancsot! Adj parancsot már!” (245.)

A drámában így a tatárjárás pusztítása végső soron Béla személyes traumájának következtében sújtja az országot, vagyis olyan események láncolataként, mely a Katona József *Bánk bánja* által hagyományozódott kultikus beállítottságú emlékezeti konstrukciót, miszerint Gertrudis meggyilkolását a mindenkori, nemzet elnyomása elleni lázadás példaértékű szimbólumaként kell tekintenünk, alapjaiban forgatja fel.

18 FREUD, *i.m.*, 133.

19 HERMAN, *i.m.*, 61.

20 Többek között Veszprémy László hívja fel a figyelmet arra, hogy még krónikáiróink sem hallgatják el IV. Béla hadvezéri képességeinek nyilvánvaló hiányosságait. (VESZPRÉMY László, *Újabb szempontok a tatárjárás történetéhez = Tatárjárás, i.m.*, 392.) Lásd még ehhez: KRISTÓ Gyula, *Az Árpád-kor háborúi*, Bp., Zrínyi Katonai, 1986, 120–121.; *Magyarország hadtörténete [I.]: A honfoglalástól a kiegyezésig*, szerk. Borus József, Bp., Zrínyi Katonai, 1984, 46.

A *csata* második része hivatott megjeleníteni azt a fordulatot, amelynek köszönhetően az újabb veszteségek nyomán Béla — felismerve, hogy milyen következményekkel jártak eddigi felelőtlen döntései — immár a közösség érdekében munkálkodó uralkodóvá válik. Árukkodó azonban, hogy a legtöbb bíráló éppen a trilógiának ezt a részét illette kritikával, főként a Béla személyiségében bekövetkező fordulat mesterkélt jellegét hangsúlyozva.²¹ A dráma szövegének erőtlensége tetten érhető abban is, hogy a dialógusok nyomán feltárolt veszteségek (az ország pusztulása, Béla két gyermekének haldoklása Klissza várában) ellenére a szerző kénytelen egy erősen didaktikus drámai instrukcióban nyilvánvalóvá tenni a király személyiségében bekövetkező „fordulatot”:

„És ezzel vége minden erejüknek. Görcsösen összefonódva állnak, mint akik együtt, egyszerre és állva akarnak elpusztulni. Mária kínja végül oldódik, zokogni kezd. Ő áll a nézőknek háttal, a közönség Béla arcát látja. A király arca mozdulatlan. Már nem fél, *a meráni fiúból a csapások súlya alatt felnőtt a nagy Árpád-házi király.*” (326., kiem. tőlem — B.N.)

Ennek nyomán a trilógia egy olyan fejlődéstörténetként igyekszik megjeleníteni a főhős sorsát, amelyben az egyes darabok e személyiségváltozás egyes stációit jelenítik meg. Ilyen vonatkozásban válhat jelentéssé a darabok címadása is: az első rész a meráni anya elvesztésétől függő identitást tulajdonít a főhősnek, míg a második rész a történelmi ütközetre utaló reflexió mellett a személyiségben zajló belső küzdelem metaforikus jelölőjeként is olvasható, a harmadik darabban a *király* megnevezés pedig immár az országért felelős uralkodóként reprezentálja Béla alakját. Ennek köszönhetően a trilógia befejező alkotása arra a kérdésre ad választ, hogy a három rész egészében mennyiben érvényesíthető a fejlődéstörténeti modellnek megfeleltetett történetészvöv példázatos olvashatósága.

Történelmi emlékezet és drámai fikció a példázatoság kontextusában (*Béla király*)

A drámákat értékelő kritikák egybehangzó véleménye szerint a *Béla király* tekinthető a trilógia legsikerültebb alkotásának, amihez képest az előző két darab szinte csak egy hosszúra nyúlt exoziciónak tűnik.²² A *Béla király* Szabó Magda jellegzetes hősformálásának és drámai szituációteremtésének a jegyeit hordozza magán, amennyiben a főhős belső konfliktusát a közösség jövőjének sorsát befolyásoló közéleti felelősség és a magánember érdekeinek, érzéseinek ellentmondásaként jeleníti meg. A darab(ok) példázatos jelentésintenciója leginkább abban érvényesül, hogy a főhős — korábbi cselekedeteivel ellentétben — teljes mértékben feláldozza egyéni érdekeit a közösség jövője érdekében. A tatárjárást követő újjáépítés korszakába helyezett drámai történések két síkon jelenítik meg a király alakjához kapcsolódóan az egyéni és közösségi érdekek ilyen értelemben vett személyes konfliktusát.

Egyfelől a korábbi két drámával ellentétben — ahol Béla a megoldhatatlan veszteségélményből eredő egyéni traumája miatt sok tekintetben öntudatlanul ugyan, de feláldozta szövetségeseit és az országot — a király úgy jelenik meg, mint aki a saját érdekeiről lemondva feladja boldogságát a közösség jövőjének biztosítása érdekében. Ennek következményeként nevez ki a magyar főurak tiltakozása ellenére egy zsidó kereskedőt a pénzügyek intézésére, és házassítja össze fiát a kun származású Erzsébettel, vállalva ezzel a feleségével, Máriával való viszony végérvényes megrom-

21 Lásd ehhez: ÉZSAIÁS, *i.m.*, 85; KÓNYA, *i.m.*, 179–180.

22 Lásd ehhez példaként: VINKÓ József, *A malteros király: Szabó Magda drámája a Madách Színházban*, Színház, 1984/4, 1.

lását is. Béla példázatos jellemfejlődését a darab motivikus visszautalásokkal is igyekszik érvényre juttatni: a király egyrészt anyjának sem hajlandó síremléket állítani, amíg nem fejeződik be az ország erősítése (szemben *A meráni fiú*ban olvasható epizodikus jelenettel, amely egy Gertrúdnak szánt, kivételes pompájú emlékmű építéséről ad számot), másrészt az országba visszatérő Bánk bán fiának, Márknak nemcsak megbocsát, hanem kegyének jeleként udvarába is fogadja őt.

Az egyéni érdeket totálisan háttérbe szorító önfeláldozás viszont a történet egy másik szintjén újabb kényszerű döntéshelyzet elé sodorja a darab címszereplőjét. Bélának ugyanis választania kell két lehetséges szövetség között: vagy elfogadja a tatárok által felajánlott együttműködést, felvállalva ezzel a keresztény Európától való elszakadás és a pápai kiátkozás nyomán a személyes üdvösség elvesztésének lehetőségét, vagy elutasítja azt, kockáztatva egy újabb tatár támadást, miközben világhosszúvá válik, hogy semmilyen katonai támogatást nem várhat a keresztény egyházi és a világi hatalmaktól. A dráma világában e döntésnek mind egyéni, mind közösségi szinten komoly tétje van: a darab hatásmechanizmusának — minden más jellegű hiányossága ellenére — talán legfontosabb aspektusa az, ahogyan ezt a dilemmát képes átélhetővé tenni az olvasó számára. A későbbi történelmi események ismeretében ugyan világos, hogy IV. Béla nem szakított a keresztény értékrenddel és politikai szövetséggel, azonban a dráma imaginárius terében a másik alternatíva választási lehetőségként való megjelenítése okán valódi téttel bír a király hezitálása. A darab zárata ott szakítja meg a drámai eseményeket, amikor Béla kemény hangú válaszeletet küldve „megzsarolja” a pápát a tatár szövetségre való hajlandósággal. A példázatos hősformálás így juthat el a szándékolt tetőpontjára: a mindvégig szent élet iránt vágyakozó, vallásos Béla immáron saját üdvösségét is kockáztatva vállalja az egyházzal való konfrontációt. Az egyház becsületét képviselő, és így a király szándékát támogató Teuton — akinek a három drámában kirajzolódó személyiségrajza a Béláéhoz hasonló hősi eszményállítás logikáját követi – utolsó szavai mintegy megszentelik az uralkodói döntést:

„BÉLA (...) Pedig hogy iparkodtam, egyebet sem kívántam, mint a szentekhez méltó életet. Isten nem engedte. Tudod, atyám, túl sok terhem volt, emberi erőt meghaladóan sok. Valahogy nem ment. Nem.

TEUTON Hátha mégis, uram? Hátha Istennek van egy másik, nem hivatalos lajstroma, amire az kerül rá, aki annyit dolgozott, hogy nem jutott ideje arra, hogy szent legyen.

PATER PETRUS Indulj! Ez istenkáromlás.

TEUTON (nagyon hangosan) Mert ha van ilyen, azon ott a neved, Béla király.” (451.)

A példázatos hősformálás szerzői szándéknak megfeleltetett jelentésintenciói azonban egyrészt a drámai események összefüggésében, másrészt pedig az olvasó történelmi ismereteinek kontextusában válnak árnyaltabbá. Árulkodó például, hogy a *Béla király*ban láthatóan nem változik a király és az őt körülvevő koronatanács tagjainak viszonya: Béla a bárók és a családja számára ugyanúgy elfogadhatatlan döntéseket hoz, mint a korábbi két drámában. A zsidó származású Henuk kinevezése ugyanazon elutasító reakciót váltja ki belőlük, mint Kötöny pártfogása *A meráni fiú*ban, míg az előzménydarabokban olvasható, Máriával való viták is végleges(nek tűnő) szakításhoz vezetnek. A példázatoság érvényének elbizonytalanodása szempontjából azonban ennél is fontosabb az, ahogyan a drámában megfogalmazódó fiktív történések és a történelmi múltra irányuló emlékezet feszültségéből fakadóan válik bizonytalanná a trilógia fejlődéstörténetként való olvashatósága. Miközben a darab — Béla döntéseinek következményeit immár a drámailágon kívülre helyez-

ve — nyitva hagyja azt a kérdést, hogy miként alakul a főhős és az ország sorsa, addig az olvasó számára a — drámai történéseken túli — történelmi ismeretek birtokában Béla önfeláldozása sok tekintetben értelmét veszítheti. A befogadó ugyanis vélhetően tisztában van azzal, hogy — kisebb próbálkozásokat leszámítva — nagyobb horderejű tatár támadás később már nem pusztította az országot, ami kérdéssé teszi, hogy a főhős mindent feláldozó törekvése valóban mintaadó magatartásformaként tekinthető-e.²³

Ez azonban sok tekintetben már túl is mutat Szabó Magda Béla király-trilógiájának vázolt értelmezési kísérletén. A történelmi drámák olvasásának az az alapvető kérdése exponálódik ugyanis itt, hogy a drámai eseményeken „túli” történelmi „tények” ismerete, a rájuk irányuló kulturális emlékezet miként alakíthatja, formálhatja, relativizálhatja a drámában megmutatkozó konfliktusok, személyközi viszonyok értelmezését. A történelmi drámában megformálódó (nyelvi) világ befogadásakor a jelentéstulajdonításnak az a kettős mozgása válik ugyanis meghatározóvá, amelyben a történelemre irányuló individuális és kollektív emlékezet elbeszélésmintái, illetve a szövegben feltáruló, a múlt illúzióját nyújtó fiktív világ oda-vissza „olvassák egymást”: vagyis a történelmi ismeretek folyamatosan alakítják a drámai történésekhez való viszonyunkat, miközben az alkotásokban színre vitt konfliktusok fényében más összefüggésrendben vehetjük szemügyre a történelem (ismertnek vélt) eseményeit.

23 Pályi András kritikus hangvételi bírálata — más logikai összefüggésben ugyan, de — szintén hangot ad annak a kételynek, hogy Béla mindenre kiterjedő önfeláldozása (ami inkább önfeladás) nem igazán tekinthető követendő mintaként. Épp ezért a szerző a dráma főhősének alakjában inkább a megalkuvó magatartás apoteózisát véli felfedezni (PÁLYI, i.m., 32.).