

NAGY IMRE

Katona József *Aubigny*-drámájának szövegei

(Filológia és interpretáció)

(Filológia: forráskritika és tárgytörténet)

Katona József *Aubigny Clementia* című drámája a 16. század végi francia történelemből meríti tárgyát. A cselekmény alapjául szolgáló történet az 1590-es években játszódik. A drámai események helyszíne Aubigny vára, illetve a vár előtti térség. A várat IV. Henrik híve, Aubigny Clementia védi, a város polgáraival együtt, a király ellen támadó De la Châtre marsall ellen, aki a Ligue (a katolikus liga) híveként vallási okokból Henrik ellen fordult, mert ezt hugenotta múltja miatt nem ismeri el törvényes királynak. A drámai alaphelyzetben kétfajta elkötelezettség kerül szembe egymással: a király iránti hűség és a vallási hagyományokhoz való ragaszkodás. Mindkét fél meg van győződve igazáról, és szenvedélyesen képviseli álláspontját. A szituáció feszültséggel teli. Bonyolítja a helyzetet, hogy a marsall leánya, Rozália Clementia fiának, az ifjú Grófnak a mátkája.

Katona József drámájának forrása Louis d’Ussieux *Le Décaméron françois*-jának *Clémence d’Entragues, ou le siège d’Aubigny* című elbeszélése, illetve ennek német fordítása, amelyet a drámaíró saját dramaturgiai elképzelése szerint használt fel. Waldapfel József forráskritikai vizsgálódása alapján joggal állapította meg: az *Aubigny Clementia* Katonának a novellából alakított „eredeti drámája”.¹ A témát többen is feldolgozták, így Anton Clemens von Törring (*Die Belagerung der Stadt d’Aubigny, 1778*) és Johann Heinrich Fischer (*Clementine von Entragues oder die Belagerung der Stadt Aubigny, 1779*), valamint Franz Carl Weidmann (*Clementine von Aubigny, 1816*). Bayer József ez utóbbit hozta kapcsolatba Katona művével, ám a kronológiai nehézségen túl Weidmann művének témakezelése és stílusa oly mértékben eltér Katona felfogásától, hogy ezt a feltételezett kapcsolatot, mint erre Heinrich Gusztáv rámutatott, forráskritikai szempontból kizárhatjuk.² Ugyanígy járhatunk el a témát feldolgozó többi német dráma esetében. Viszont nem zárható ki, hogy Katona ismerte Voltaire *Henriade* című eposzát, amely esetleg inspirálhatta is.

* A szerző a Pécsi Tudományegyetem professor emeritusa. A tanulmány az NKFIH K 119580. sz. pályázat keretében készült.

1 WALDAPFEL József, „Katona első történeti drámái”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 43 (1933): 75–92, 243–263; 44 (1934): 32–50. Különösen 78–92, 243–258. Idézet helye: 83.

2 HEINRICH Gusztáv, „Katona József Aubigny-drámája”, *Egyetemes Philologiai Közlöny* 18 (1894): 481–490.

(Filológia: szövegnyomtatvány)

Az *Aubigny Clementia* – Katona József első történelmi drámája – 1813-ban keletkezett. Eredeti kézírata elveszett. A szöveg két másolat által hagyományozódott. A korábbi Udvarhelyi Miklós, Katona színész barátja készítette Kecskeméten 1816-ban, minden bizonnyal a szerző kézírata alapján. Cenzori példány. Címének betűhív szövege: *Aubigny Clemetia vagy is A' Vallás miatt valo Zenebona Frantzia Országban 4^{ik} Henrik alatt*. A címlapon a szerző megnevezése: „készítette Katona József Pesthen 3^{ik} esztendőben Törvényt tanulván. 1813.” A szerző vitézi játéknak nevezi munkáját. A címlapon egy 1831-ből származó cenzori vélemény (tiltás) olvasható:

Ezen darabot előadni nem szabad, mert szitkokkal tele vagyon. Istenről nagyon illetlenül szól, és régi vallásbéli villongásokat előhoz. Kassán 23. Dec. 1831. Magyar József cenzor.³

A másik másolat 1826-ban készült Kolozsvárott az előbbi felhasználásával, vagy, s ez a valószínűbb, annak több helyen átalakított változatáról. Ezen a kézíraton tetemes húzások is láthatók, s valószínűleg a húzásoknál későbbi törlések. E törlések fölé írták rá a másolatra egy újabb átdolgozás szövegét. Ennek megváltoztatott címe: *Hédervári Czecczilia A' Magyar Amazon...* Ez a rá-, illetve fölé írt szöveg az eredeti dráma magyarítása: a cselekmény az utolsó Árpád-házi király, III. András korában játszódik magyar szereplőkkel. De la Chatre marsallból⁴ Újlaki Ugrin „Dalmátziai Vice Király” lett, Aubigny Clementia Hédervári Czecczilia jelmezét öltötte magára, aki „Drugeth Miklós özvegye”. Az eredeti szöveg átalakítása, a húzások és átírások (valószínűleg két vagy három fázisban) kettős célt szolgálhattak: a cenzúra számára elfogadhatóbb szöveggel a hazai közönség nagyobb érdeklődésére is számítottak. Ez a kézirat tehát – palimpszesztként – egyszerre két szöveget hordoz: a *Hédervári Czecczilia* szövege mögött az *Aubigny Clementia* már átdolgozott változata olvasható.⁵ Ha a három szövegváltozatot (*Aubigny Clemetia*, 1816, *Aubigny Clementia*, 1826, *Hédervári Czecczilia*, 1826) egymás mellé helyezzük, Katona drámáját alakulóban lévő színdarabként olvashatjuk.

Ám az alkotói folyamatban feltételezhető 1816 és 1826 között még egy közbülső fázis. A *Hédervári Czecczilia* kéziratának címlapján ugyanis közleményt olvashatunk az átdolgozó személyére nézve: „Aubigny Clemetiából magyarosítva Katona József által 1819^{ben}.” Waldapfel az átdolgozóra való utalást nem tartja hitelesnek, és Komlóssy Ferenc színész, drámaíró és -fordító átdolgozó szerepét feltételezi.⁶ Valóban ellentét van a kolozsvári kézirat keletkezése, 1826 és a feltételezett átdolgozás vélt dátuma, 1819 között. Kerényi Ferenc szerint azonban „nem zárható ki”, hogy az átdolgozást maga Katona hajtotta

3 Lelőhelye: OSZK Színháztörténeti Tár, N. SZ. A. 11.

4 A kéziratban De la Châtre neve a személyek listája szerint De la Chatre, a megnyilatkozások előtt Chatre. Ezt az írásmódot követjük.

5 Lelőhelye: OSZK Színháztörténeti Tár, N. SZ. H. 15.

6 WALDAPFEL József, „Katona drámái és kézírataik”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 40 (1930): 341–353, itt: 347–348.

végre 1819-ben, Kisfaludy Károly nagy színpadi sikerei által inspirálva.⁷ Ez textológiai vizsgálataink alapján úgy történhetett, hogy Katona a jelzett évben változtatásokkal és húzásokkal átigazította a szöveget, ezt másolták le Kolozsvárról, majd ezen a kéziratot hajtották végre a *Hédervári Czecciliává* történő magyarítást. Vagyis az átalakítás két (esetleg három) fázisban történt. A kolozsvári kézirat eredeti szövege e feltételezés szerint a szerző (elveszett) átdolgozásához köthető. Ezek a változtatások főként dramaturgiai természetűek. A nézőkre tekintettel az átdolgozó kihagyásokkal tehermentesített néhány jelenetet, más esetben viszont szövegáthelyezésekkel a jelenetek belső egyensúlyát erősítette. Az első felvonás 3. jelenetében az ifjú Gróf monológjának első fele elmarad. Ez történt a második felvonás 4. jelenetében, ahol Chatre monológja lett rövidebb, kimaradt belőle például a hajós-kép. A marsall harmadik felvonásbeli monológjának pedig a befejező szakasza került kihúzásra (a 2. jelenetben). A legfontosabb változást az 5. jelenetben, Chatre és Sericour vitájának szövegében észleljük. Ennek nagy része, a dráma bölcséleti tárgyú dialógusának gerince, a kézirat 25. levele versójának 17. sorától, az „Imádlak tégedet, Uram kezdetű” szövegrésztől a 27. levél rectójának 7. soráig, az „azon tzből jöttek közinkbe” szövegig, kimarad, illetve Sericour szólamának egy része (így a toleranciáról szóló rész) áthelyeződik a 7. jelenetbe. A negyedik felvonás szövege alig változott, a 6. jelenetben Chatre megnyilatkozása megrövidült. A stílusbeli változások közül csak néhányat említünk: a *ligue* szó helyére a *pártosok* kifejezés kerül, elmarad a *madame* megszólítás, és a Követ jellemző mondata („Ha úgy tettzik”) is kimarad, amely ismétlődve valóban modorossá vált. A negyedik felvonásban az első változat Clementia-mondatát: „Te Anya voltál, és a’ pusztá kötelesség miatt le pökted a’ Természetet”, Katona így finomította: „te Anya voltál, és a pusztá kötelesség miatt vetkezted le az Anyai természetet”. Ezek az eltérések bizonyossá teszik, hogy a kolozsvári kézirat nem készülhetett közvetlenül a kecskeméti szövegről. Kellott lennie egy közbülső írásaktusnak. Nincs kizárva, hogy a szöveg átdolgozása után Katona (ha valóban ő végezte el ezt a műveletet) ismét átlapozta a szöveget, és abból hosszú függőleges vonalakkal kihúzott bizonyos részeket, ezeket az áthúzott sorokat a kolozsvári másoló előbb beleírta a szövegbe, majd megismételte a húzásokat. Ám a húzások többsége új fejlemény, ahogy a *Hédervári Czecciliává* formálás szintén. Ezek már feltételelesen sem köthetők Katonához.

A szövegahagyomány problematikáját a kritikai vizsgálat felől szemlélve azt mondhatjuk, hogy az Udvarhelyi Miklós-féle kézirat értéke abban áll, hogy a szerző eredeti szövegéről készült, mintegy azt pótolja. A kolozsvári kézirat viszont minden bizonnyal hordoz, az előbbtől való eltérései révén, egy átigazító írásaktust, amely feltételezhetően Katonához köthető (akkor ez lenne az *ultima manus*, a végső szövegváltozat), amin elvégeztek egy újabb átformálást: ez a *Hédervári Czeccilia*.

A kéziratok viszonyát az alábbi sematikus ábrával szemléltethetjük (a címetek a nevek kezdőbetűivel rövidítve a keletkezés évszámával, az elveszett szövegeket szögletes zárójelbe téve):

7 KERÉNYI Ferenc, „Katona József a magyar színpadok műsorán (1811–1837)”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 96 (1992): 399–413, itt: 407.

—————> AC 1816

[AC 1813]

—————> [AC 1819] —————> AC 1826 —————> HC 1826

A kutatás jelen fázisában elképzelésünk feltételes módba helyezendő. További textológiai, illetve írásszakértői vizsgálatok alátámaszthatják a szöveg hagyomány alakulásáról alkotott képet, árnyalhatják, esetleg módosíthatják elképzelésünket a kéziratok egymáshoz való viszonyáról. De vannak további kérdéseink. Az 1816-ban készült kecskeméti szöveg címlapján olvasható cenzori vélemény tizenöt évvel később került a kézirastra Kassán. Pedig akkor már létezett a *Hédervári Czeccilia*-féle átdolgozás, amit többször elő is adtak. Ezek szerint az eredeti szöveg színre vitelével is próbálkoztak – ez könnyen érthető. Nehezebb megmagyarázni, hogy miért ezzel tettek kísérletet, ha már létezett a Katona-féle átdolgozás. Érvként felhozható, hogy a vándorszínészet korában elkülönülhetett az egyes szövegek útvonala. További kérdést vet fel az a körülmény, hogy a kolozsvári kézirat címlapján felül az *Aubigny Clementia* címlapi szövege az 1813-as, de 1819-nek is olvasható dátummal szerepel, a címlap alsó felén pedig a *vagy* szóval elválasztva a *Hédervári Czeccilia* címszövege dátum feltüntetése nélkül. Ha a jelzett dátumot 1819-nek kell olvasni, ez az *Aubigny Clementia* átdolgozott szövegére vonatkozik, aminek érvényét a külső címlap szerint, tévesen, kiterjesztették a *Hédervári Czecciliára* is. Vajon ugyanattól a kéztől származik-e a két címet feltüntető címlap mindkét szövege, s egy időben kerültek-e a kézirastra? Vagy két kézről tanúskodik a két cím, és két különböző idejű írásaktusról? S maga a másolat hogyan viszonyul ehhez? E másolat írásképe, a szavak alatt és felett visszakanyarodó betűszárakkal, hasonlóságokat mutat a *Jeruzsálem pusztulása* kecskeméti fogalmazványának, illetve cenzori példányának írásképeivel, de eltéréseket is látunk, ezért a szövegek viszonyában közelebbi kapcsolatot nem áll módunkban feltételezni. A kolozsvári kézirat záró bejegyzése: „Leirtam Kolosvárott. Bevégeztem 4^{ik} Maii 826 esztend[őben]” az átdolgozott *Aubigny Clementiára* vonatkozik, annak másolójától származik, de jelen tudásunk szerint nem attól a kéztől való, amely *Hédervári Czecciliává* gyúrta át a szöveget. A korabeli színházi szövegvilágban olykor, mint most is, a filológiai kérdések előrelépést jelentenek a korábbi állításokhoz képest.

(Filológia: színházi utóélet)

A darabot a rendelkezésünkre álló adatok szerint először 1825-ben mutatták be Kolosvárott eredeti címen (ez a Katona-féle átdolgozás lehetett), később, 1826-tól többnyire a *Hédervári Czecciliát* játszották (a második, nem Katonától származó átdolgozás szövegét), de felbukkant a darab (újabb alakítással) *Szentgyörgyi Czeccilia, a Magyar amazon*, valamint *Magyar amazon* címen is.⁸ 1837-ig mintegy hússzor adták elő; kedvelt darabja

8 György Eszter, „Katona József művei a színpadon. 1811–1836. Színlap-katalógus”, *Színháztudományi Szemle*, 11. sz. (1983): 145–156.

volt a vándortársulatoknak.⁹ Erről az átdolgozásról 1836-ban heves sajtóvita bontakozott ki, amelyből kiviláglik, hogy a színészek, játékgyakorlatuknak megfelelően, a darab „vitézi” jellegét erősítették fel, amit a bírálók helytelenítettek. Ez a körülmény a színházi ízlés változását is tükrözheti. A kritikusok azonban főként a darab anakronizmusaira mutattak rá (például: a 13. század végén puskával lövöldöztek), valamint szóvá tették a magyar történelmi korrajz hiányosságait. Ezek a jogos kifogások természetesen nem vonatkoztathatók az *Aubigny Clementia* Katonától származó eredeti (és általa átdolgozott) szövegére. Jogosak viszont a *Hédervári Czeccziliára*, különösen annak színpadi változatára nézve. Ezért sem tétélezhető fel, hogy ez utóbbi olyan képzett dramaturg munkája lenne, mint Katona. Ebből a szempontból nem mellékes, hogy a vita egyik résztvevője – mint erre Kerényi felhívta a figyelmet – az átdolgozót Komlóssy Ferenc személyével azonosítja.¹⁰ Ezt valószínűsíti az a körülmény, hogy amikor a székesfehérvári társulat 1826-ban előadta a *Hédervári Czeccziliát*, Komlóssy Ferenc volt e társulat igazgatója.

(Dramaturgia: a könnyek szemantikája és az ostrom pszichológiája)

Az *Aubigny Clementia* alapkonceptiója szerint jellegzetes vitézi játék, magán viseli a színjátéktípus formai jegyeit: felfokozott dikció, kiélezett helyzetek, túlaradó érzelmek jellemzik. Dramaturgiai szempontból mégis az életmű fordulópontjának tekinthető: küszöbesemény a dramatizálásuktól a történelmi tárgyú eredeti drámák felé vezető úton. Katona itt már a rá jellemző időösszevonással alakítja tárgyát. A mintegy fél évtized alatt lezajló történelmi eseményt néhány napba sűríti, s átrendezi a történet súlypontjait. A novellától eltérően, amelynek főhőse a heroikus amazon, ő De la Chatre, a lázadó marsall magatartásának alakulását, lelki válságának rajzát állítja drámája középpontjába. Ennek következtében a mű címe, különösen a harmadik felvonástól, leválik a szövegről, szemantikai üzenete félrevezető. Ezért vélhette úgy Heinrich Gusztáv, hogy a darab „két félre bomlik”.¹¹ Később Bíró Ferenc is hangsúlyozta, hogy *Clementia* a marsall árnyékába kerül. Mivel formálisan *Clementia* marad a főhős, a darab ily módon „mintegy megkettőződik”.¹² Az eredeti szituációból kibújik egy másik, a háborús események helyett inkább a lelki folyamatokra fókuszáló dráma. Ám éppen ez a „psychocentrikus törekvés” válik Katona eredetiségének zálogává.¹³

A drámai szituáció d'Entragues Clermont levelének hatására jön létre. A levél megérkezésekor már halott öreg bajnok tudatja családját az előzményekről: De la Chatre a Henrik-ellenes ligához pártolt, ő maga pedig a király oldalán harcolva halálos sebet kapott, s utolsó kívánságaként az uralkodó iránti hűséget családfői jogon, a hazafiság erkölcsi normájaként írja elő leánya, *Clementia* és unokája, az ifjú Gróf számára. A levélben megfogalmazott parancs súlyos bonyodalmat okoz. A drámaíró már az exozíció során

9 KERÉNYI, „Katona József a magyar...”, 408.

10 KERÉNYI FERENC, „Katona József-adalékok”, *Irodalomtörténet*, 48 [új folyam, 8] (1976): 712–717.

11 HEINRICH, „Katona József...”, 483.

12 BÍRÓ FERENC, *Katona József* (Budapest: Balassi Kiadó, 2002), 61–65.

13 Az idézett kifejezés Waldapfeltől származik.

rávilágít az ifjú Gróf és Rozália közti szerelmi kapcsolat mélységére, amelynek motivációs erejét felfokozza azzal, hogy Rozália, immár az ifjú mátkájaként, Aubigny várában tartózkodik. Számukra a parancs tiltásként fogalmazódik meg, amely lemondást követel tőlük. Fia tétovázását, vívódását látva Clementia válaszút elé állítja őt. „A gyalázat és betsület közt fontolgatózol te? Hazádat és szerelmedet egy arányi mértékbe teszed? – Válaszsz, Fiú: Haza és Betsület az egyik oldalonn; szeretet és gyalázat a’ másikon.”¹⁴ Mivel a gyötrődő ifjú mégis kész az áldozatra, Rozália az érzékenyjátékok ártatlanul szenvedő hősnőinek helyzetébe kerül. „Óh Istenem – mondja –, én senkit meg nem bántottam, és még is szenvednem kell.”¹⁵ Az érzékeny szívnek ez a krízise azonban hamar feloldódik, hogy nyomban előálljon egy még súlyosabb válság: a királyhű leány bejelenti, hogy a várbeli értékrend jegyében ő is kész szembefordulni apjával, aki seregével máris a vár ostromára készül. Gyorsan peregnék az események: az ostrom során az ifjú Gróf Chatre fogságába esik, aki túsznak tekintve őt a város feladását követeli.

Most az anya jut válságos helyzetbe, mert értékrendje, amely az általa mélyen átélt heroína szerepben ölt testet, fia feláldozását követeli. Ettől a jelenettől kezdve a dialógusokat kísérve fontos jelentésképző szerepet játszik a könnyek jelbeszéde. A szereplők sírása nem csupán színpadi hatáselem, sokkal inkább szemantikai tényező. Clementia titkolni igyekszik érzelmeit hívei előtt, bár azok megértik őt: „hiszen azok anyai könnyek” – mondják neki (II. 7). De a király iránti hűség a könnyek átértelmezését követeli. „Hazám fiai! Testvéreim! Nézzétek könnyeimet! ezek a’ valóságos könnyek – nem az Asszony – nem az anya hullatja ezeket – a’ Király híve, a’ ti Grófnétek rimánkodik előttetek” – fordul a vár védőihez, de nem fia életéért könyörög, hanem a királyért. Akkor is sírva fakad, amikor bejelenti, hogy nem adja fel a várat (ezzel valójában feláldozná fiát), de a könnyek szemantikája újabb fordulatot vesz. Ezek örömkönnyek, állítja, „mert ő is a’ Királyért fog meg halni” (II. 9).¹⁶ Ám a hősnői szerep mögött tovább viaskodik az anya. Erről tanúskodik a címszereplő monológja, amelynek centrumában szintén a könny-motívum áll. „Oh Henrik – Henrik, add vissza Fijamat! (*ismét el ragadtatva*) Szabadítsd, irgalmazz, ő meg akar éretted – ni, ni, egy könny tsepp esett a’ kezem fejére! – oh botsáss meg Király! én még is csak anya vagyok (*hosszassan nézi a’ könny tseppet*) te is el fogsz száradni, és el enyészol – ő is, ő is – elhagytad a’ szeme világát, valamint ő az élet világát el fogja hagyni.” (II. 11).¹⁷ Az ostrom kezdetét jelző ágyúlövés azonban elfojtja az anyai érzelmeket.

Ahogy Katona a könnyek néma beszédével kísérletet tesz egy színpadi hatáselem pszichológiai működtetésére, lényegében ugyanezt teszi a vitézi játék központi toposzával, a várostrommal is. „Ostrom tehát, és Háború. – Háború! Ostrom! ott is – (*szívére vervén*) itt is.”¹⁸ Chatre szavai (és gesztusa) az esemény kettős természetét jelölik. Ami a jelenetsor technikáját illeti, Katona a fokozatosság elvét alkalmazza. Előbb a Követ

14 A kecskeméti kézirat szövegét idézzük: 4v. A könnyebb tájékozódás érdekében az idézetek helyét a Solt-féle kiadás szerint is megjelöljük: KATONA József *Összes művei*, s. a. r. SOLT Andor (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1959), 1:12.

15 6v; Uo., 15.

16 17r–18r; Uo., 32–33.

17 19r; Uo., 35.

18 13r; Uo., 25.

elbeszélésében hallunk a harc alakulásáról. (II.5.) E narratív elem nézőpontja a falakon kívül helyezkedik el. Majd a látószöveget megfordítva a Második Polgár a védők felől szemlélődve folytatja a színpalán kívül zajló események elbeszélését (II. 9). A párhuzamos szerkesztésnek ezt a lüktető dinamikáját követi az ostrom színpadi bemutatása, amelynek azonban csak a döntő fordulatot jelentő befejező pillanatait látjuk (II.12). Chatre, aki az ostromlétrán feljutott a várfalra, már „Viktóriát” kiált, ám Clementia fellépése (egy nő egy férfival szemben) megfordítja a dolgok állását: ledöfi a marsallt, s elragadja tőle a „Viktória” szót. Az aláhanyatló bajnokot a váratlanul fellépő Két zarándok fogja fel, kimentve őt a forgatagból. Ezzel – a játéktípusra szintén jellemző módon – egy titokzatos elem kapcsolódott a történetbe. A zarándok jelmez és szerep igen gyakori a vitézi játékokban, Kotzebue-nál és Zieglernél egyaránt előfordul. (Ziegler *Repressalia* című színdarabjának egy mondatát Katona be is építi műve szövegébe.) A motívum megtalálható Alois Gleich *Albert, der Bär* című darabjában is, amelyet Katona fordításában mutatott be a pesti társulat *Medve Albert* címmel.¹⁹ Ez utóbbi egyébként szintén egy lázadó hős megtérését mutatja be.

Az ostrom lelki vetületének ábrázolásakor – Rozália és Clementia érzelmi tusája után – szükségképpen Chatre alakja kerül előtérbe. A darab erkölcsi világrendjét tekintve a marsall olyan lázadó hős, akin kezdettől rajta van a vakbuzgóság stigmája. Ő ugyan azt hangsúlyozza, hogy „az Istenért és a’ Vallásért” harcol, Rozália azonban apja eltökéltségét „boldogtalan Fanatizmusnak” nevezi, s maga Chatre is viaskodni kénytelen háborgó lelkével. A marsall katonái élén küzdve is magányos. A környezetéhez tartozó szereplők közül a Követ csak érdekből tart vele, Sericour pedig nem osztja nézeteit. „Egyedül vagyok én mint a’ kobarló meny kő a’ fekete felyhőkötől hordoztatva – mondja –, a’ melly minék utána le tsapásával Romlást tett volna maga is semmivé romlik.”²⁰

(Filológia: bibliai intertextusok)

Amikor sorra kerül a dráma eszmei fókuszát alkotó Chatre–Sericour-vita (amely problematikáját tekintve messze meghaladja a vitézi játék kereteit), a ligához pártolt egykori királyi főmarsall már mind erkölcsileg, mind érzelmileg aláaknázott talajon állva fogalmazza meg érveit. Testi és lelki értelemben egyaránt sebesült. A vita háttérszövegét első szinten, a dialogizált textuson belül maradván, a Biblia képezi. Erre Katona a párbeszédhez kapcsolt három jegyzetében hívja fel a figyelmet. Chatre az uralkodó elleni lázadás jogosultságát példázva Osiás elűzésére hivatkozik (2Krón 26), Atália megölését és ellenében Joás trónra emelését említi (4Kir 2, 12), valamint az idegen királyok választásának mózesi tilalmára utal (5Móz 17, 18). Sericour azonban ezeket a hivatkozásokat más kontextusba helyezve értelmezésüket is módosítja a vallási türelem jegyében. Osiás bélpoklos volt, betegsége miatt kellett a városból távoznia, Atália nem volt

19 BAYER József, *A nemzeti játékszín története*, 1–2. köt. (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1887), 2:403. Lásd még: KERÉNYI, „Katona József a magyar...”, 404–405.

20 23v–24r; KATONA, *Összes művei*, 1:42.

törvényes királyné, Jojada pedig nem főpapi minőségében pártolta Joást, „hanem mint az igaz Örökösnek Tútóra” – mondja. A zsidók, érvel Sericour, az idegen fejedelmeket is tisztelték, sőt még a bálványimádó Manassést sem üzték el, s mikor ez megbánta vétkeit, az Úr visszahelyezte trónjára (4Kir 21; 2Krón 33). De szerepel még a párbeszédben a rézkigyó története, valamint Dátán és Abiron históriája, és szóba kerülnek Isten haragjának fürjei (2Móz 16; 4Móz 11). Szólamának zárásaként Sericour Jézus szavaira hivatkozik: „Adjátok meg a' Császárnak, a' mi a' Császáré, és az Istennek a' mi az Istené”²¹ Az ő értelmezésében ezúttal a mondat első fele a fontosabb. Ezek a szavak a marsallnak a vitát követő monológjában is visszhangzanak. Teljesebb drámabeli értelmük a vita bölcséleti háttérének feltárásakor válik világossá.

(Dramaturgia és interpretáció: a szituáció átépítése és a Chatre–Sericour-vita)

Dramaturgiai szempontból Sericour beszédpozíciója azt a kiegyenlítő, béketeremtő magatartást juttatja érvényre, amely a szembenálló kétféle fanatizmus – a hűség és a lázadás szenvedélye – között az ellentétek feloldásának lehetőségét kínálja. Sericour a konfliktusos szituációt átformálni képes köztes elvet képviseli. Általa az alaphelyzetben két szembenálló pólusra komponált dramaturgiai szerkezet átépítésének lehetősége jelenik meg a színdarabban. Ez a derék főlovászmester azonban csupán előkészíti s híven őrzi azt a drámabeli helyet, amely IV. Henrikre vár, aki majd a befejező felvonásban meg is érkezik a dráma színpadi világába. Az *Aubigny Clementia* dramaturgiájának fő eleme tehát a konfliktus fölé helyezett centrális elv. Ez a jelek szerint Katona József műfajról alkotott elképzelésének egyik legfőbb sajátossága, egyéni bélyege. Erről tanúskodik az *Aubigny Clementiával* azonos évben keletkezett *István* című dráma is.²²

Mint láttuk, a vitában Chatre szorososan a hivatkozott bibliai szöveghelyekre koncentrált, Sericour viszont az adott bibliai helyet a tágabb szövegösszefüggés szerint értelmezi. Ez a megoldás teszi lehetővé Katona számára azt, hogy Sericour érveit egy még tágabb kontextus jegyében a felvilágosult gondolkodás horizontjába emelje. Itt kínálkozna a lehetőség *A bölcs Náthánnal* való esetleges kapcsolatteremtésre, erre nézve azonban nincs adatunk, a pesti társulat műsorán az *Emilia Galotti* szerepelt.²³ E vonatkozásban a Pesten is népszerű Kotzebue-től is kaphatott ösztönzést. Eszmei párhuzamot eredményező inspirációt azonban – mint erre Waldapfel kutatásai rávilágítottak – a jogot tanuló szerző főként az egyetemen kapott. A jogbölcseletet előadó Markovics Pál, a Martini-féle jozefinista elmélet alapján, a társadalmi szerződés elvét a felvilágosult abszolutizmus jegyében értelmezte. E szerint az uralkodó saját belátásának megfelelően kormányozhatja országát népe boldogulása érdekében. Az egyes személyek vagy csoportok sérelmei nem teremtenek jogi alapot arra, hogy uralmának jogosságát kérdé-

21 27r; Uo., 47.

22 NAGY Imre, „Gertrudis színre lép (A *Bánk bán* többnyelvűsége)”, *Jelenkor* 55 (2012): 630–637. Az *Istvánról*: 640–641.

23 BAYER, *A nemzeti...*, 2:394.

sessé tegyék, vagy megszűntnek tekintsék. Ez az elmélet, amely a *Henriade*-ban szintén érvényre jut, s Hobbes államelméletével is összefügg, a dráma gondolati hálózatának tényezőjeként a király ellen lázadó Chatre lelki válságának eredője, mert magatartását eleve jogtalanának minősíti. Így gondolkodnak a szereplők, s jogi alap nélküli helyzetére fokozatosan a marsall is rádöbben. Mert a császárnak meg kell adni, ami a császáré.

Ami pedig a Chatre–Sericour-vitának fentebb a bibliai utalások hálózata szerint említett elvpárjait illeti, ezek Katona József tanárának, a pesti egyetem egyházi előadójának, Brezanóczy Ádámnak az előadásaiából származnak. Ennek szövegszerű bizonyítékaira Brezanóczy *Institutiones juris ecclesiastici* című tankönyvében lelhetünk rá. Ez a munka nyomtatásban csak 1817-ben jelent meg, de a professzor korábban is ennek anyagát adta elő, s ezt a szöveget szerepeltette diktátumaiban. Innen származik a vita példatára: Osias elűzése, Atália esete, a királyválasztás ótestamentumi törvénye és az eretnek királyokhoz való viszony kérdése. Ezek a tankönyv, illetve az előadások példaanyagából valók. Katona a szóban forgó dialógusban szövegszerűen idézi Brezanóczyt.²⁴ A dráma szerint, amelynek nézőpontja Sericour felől szemléli a vitát, vallási érvek alapján nem lehet kérdésessé tenni a törvényes uralkodó hatalmát. Ez megfelel a jozefinista egyházpolitika felfogásának.²⁵

De Sericour szólamának záró szakasza, amely a marsall érveivel szemben a tolerancia elvét más vallásokra is kiterjeszti, már túlmegy Brezanóczy elméletének horizontján.

SERICOUR Úgy? E szerént tehát a' Királyok tsak laptái az alatt valóknak, mert hiszen mindenik Fanatikus képzelheti magának, hogy a' Fejedelme nem az igaz úton jár. Hidd el nékem Chatre, az embereknek véleménynye, mellyet Isteni Tiszteletnek nevezünk, nem egyéb egy Bál Háznál, a' hol is Török, 'Sidó, Indus, Görög, és Romai Maszkarák fordulnak elő, senki sem láthattya hogy mellyik lárva rejtheti el a' nagyobb Szépséget. A' külső festéket tekintvén, egyiknek ez, másiknak amaz tettzik, már most kardot vonnyunk é mi egy igaz Szívű ember ellen, mivel ő beléje az öröktől való, ezt és nem amazt a' vágyakodást alkotta, mellyet mi mindnyájak között elsőnek találunk? Miért akarsz te másokat erővel is a' te Izlésedre kénszeríteni, a' mellytől mások undorodnak? Majd az éj félnek órájában, le fognak a' lárvak hullani, és mindenik a' maga formájában áll a' Biró előtt. Én tudom nem fogok el pirulni, mert én ámbár egyhez ragaszkodtam de nem gyűlöltem a' többieket is.²⁶

A jogász Katona az egyetemen fontos inspirációt kapott, ám a jogelmélet és az egyházjog felfogásának végső következtetését nem jogászként, hanem a felvilágosodás egy fontos eszméjét művében megszólaltató drámaíróként vonta le. Ez az a gondolati „gyűanyag”, ami az egykori cenzornál kiverte a biztosítékot. És erre reagálva nevezte Horváth János történelmi tézisdrámának az *Aubigny Clementiát*, mivel „a drámai problémát állambölcseletivel fejelte meg”.²⁷ Csakhogy, mint erre fentebb rámutattunk, Sericour

24 WALDAPFEL, „Katona első történelmi...”, 251–258.

25 BÍRÓ, *Katona József*, 63.

26 26v–27r; KATONA, *Összes művei*, 1:46.

27 HORVÁTH JÁNOS, *Katona József. Játékszíni és drámairodalmi előzmények. Katona drámaíró kortársai* (Budapest: Kókai Lajos kiadása, 1936), 32.

szólama a dramaturgiai konstrukció tengelyét képezi, ez a műfajt meghatározó harmadik pólus a konfliktus expozíciós rendjében, ami átformálja az eredeti szituációt. Vagyis nem eszmei „ráfeljárásról” kell beszélnünk, hanem dramaturgiai következetességről.²⁸

(Dramaturgia: a színpadi tér és a monológok)

Katona hárompólusú drámai konstrukciója a vitézi játékok többségénél feszesebb, sűrítettebb színpadi struktúra és drámai téridő kialakítását tette lehetővé. A dráma négy felvonásának cselekménye hét színtérben bonyolódik. A harmadik felvonás egy helyszínen játszódik, a másik három egy-egy színváltással zajlik. Ily módon a következő szerkezet alakul ki, az egyes helyszínekre csak röviden, Katona helyszínleírásait egyszerűsítve utalunk.

- I. felv. 1–6. jel. Szoba Aubigny várában.
7–11. jel. A vár piaca.
- II. felv. 1–6. jel. Tábor.
7–12. jel. Aubigny bástyái.
- III. felv. 1–9. jel. Tábor.
- IV. felv. 1–4. jel. Chatre sátra.
5–7. jel. Aubigny vára.

Az előadás öt díszletet igényel, ezek váltakozása a párhuzamosság elve alapján történik, a két világ (ostromlottak és ostromlók) elválasztottságát a várfal jelképezi. A falon két szereplő hatol át, Rozália és az ifjú Gróf, előbbi szabad akaratából, utóbbi fogolyként, de helyváltoztatásukkal egyaránt olyan elvi hidat képezve, amely előkészíti a két világ elkülönülésének megszűnését, Chatre és a király találkozását Aubigny várában. A színváltozások során középfüggöny alkalmazásával zökkenésmentesen biztosítani lehetett a játék folyamatosságát. Mint Waldapfel megfigyelte, a színváltozások során mindig belső térből jutunk tágas külső térbe, ami a látható színtér és a díszletek mögötti drámai tér egységes kezelését biztosítja, sőt még a felvonások közti szünet is történetet sejtet.²⁹

Ez a vitézi játékok zöménél feszesebb struktúra, a koncentrált tér, a párhuzamos jelenetek szabályos ingamozgása és a cselekmény idejének folyamatossága, vagyis a jelenetek sorrendjének szabályos dinamikája lehetővé teszi, hogy a jellemekre irányuljon a figyelem. E téren Katona nagyot lépett előre a korábbi dramatizálásokhoz képest. A lélekrajz kiváltságos terepét szolgáltatják a monológok. Az *Ilka*-kritikából ismerve Katona fenntartásait a magánbeszédekkel, első pillantásra meglepőnek vélhetnénk, hogy ez a dráma hét, a játék dramaturgiája szempontjából kulcsfontosságú monológot tartalmaz. „Különben úgy vélekedik a recenzens – írja Katona –, hogy a magányos beszédekkel igen szűken kellene gazdálkodni, mert annak csak ott van helye, hol az indulat annyira

28 NAGY Imre, *Nemzet és egyéniség. Drámairodalmunk az 1810-es években* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1993), 118–125.

29 WALDAPFEL, „Katona első történeti...”, 90.

nőtt, hogy az indulatos elfelejtkezik magánlétéről és indulatjának tárgyában mintegy más testet látván, az ellen indul meg a nyelve”.³⁰ Ebből kitűnik, hogy Katona a monológot látens dialógusnak fogja fel, s mint ilyent, nagyon is el tudja fogadni. Vagyis nem a magánbeszéddel szemben vannak általában kifogásai, csupán annak (a vitézi játékokban gyakori) narratív típusát tartja drámaiatlannak. Katona elképzelése egyébként egybevág a modern elmélet felfogásával. „A monológot – írja Benveniste – a látszat ellenére, a dialógus mint alapvető struktúra változataként kell értelmeznünk. A monológ interiorizált dialógus, „belső nyelven” van megfogalmazva, a közlő én és a befogadó én között.”³¹ Az így felfogott, nem narratív természetű monológ a megállított színpadi időnek intenzív belső mozgalmasságot ad, s ez által elmélyíti az emberábrázolást.

A szerelem és kötelesség válaszutjára került ifjú Gróf oly módon tárja fel lelki válságát monológjában, mintha a magatartási normát előíró halott nagyapjához, d'Entragues Clermont-hoz beszélne (I. 3). A másik fél, Rozália pedig megidézett apjával vitázik magánbeszédében (I. 6). A két szöveg érzelmi és gondolati motívumai párhuzamot képeznek, amit a nézőpont áthelyezése felerősít. Clementia korábban már szöbe hozott monológjában az anyai érzelmeit elfojtó asszony lelki dülttségét az aposztrofált fiktív címzettek képzelte megszólításainak dinamikája fejezi ki: Istent kérleli, majd az odaképzelt Henrikhez intézi szavait, önmagával tusakodik, aztután az áldozatát megtestesítő s fiát is szimbolizáló könnyecseppet szólítja meg (II. 11). A szintén válságos helyzetbe került Chatre első magánbeszédében saját magával vitázik (II. 4), a második ilyen szövegében pedig, már nagy összecsapásuk után, úgy beszél, mintha még mindig Sericourral polemizálna, majd a kardját személyesíti meg, s az instrukció szerint a fegyver játékba hozása érzelmeinek hullámvásárát tükrözi. Előbb „mint egy akarattya ellen lassú huzással, ki vonnya” hüvelyéből, majd „ki ejti a” kardot kezéből és meg meredve áll”.³² A földre hullott kard a hős kilátástalannak ítélt helyzetét jelképezi. Henrik kegyelme ugyanis gyalázat lenne a büszke lovagnak, esetleges ítélete viszont örökre a becstelenség bélyegét égetné rá (III. 6). Ezek a szövegek drámaisággal telítettek, a cselekménynek a vitézi játékokra jellemző külső dinamikáját a lelki folyamatok heves mozgásával egészítik ki, ami már áttöri a játéktípus kereteit. A Követ két szintén fontos magánbeszédének vizsgálatát későbbre hagyjuk.

(A király érkezése – ismét a könnyek: a lovagi eszmény színe és fonákja)

A negyedik felvonás a várakozás meglehetősen külsőséges hatásmechanizmusára épül. Ezzel a vitézi játék színpadi eszközzel ismét foglyul ejti a játéktípus börtönéből már-már kiszabadulni látszó drámát. Az ifjú Gróf és Sericour ellovagolt a marsall megbékélé-

30 KATONA József, „[Kisfaludy Károly: Ilka]”, in KATONA József, *Versek, tanulmányok, egyéb írások. Kritikai kiadás*, s. a. r., jegyzetek OROSZ László (Budapest: Balassi Kiadó, 2001), 51–65, itt: 55.

31 Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, 1–2. köt. (Paris: Gallimard, 1963–1967), 2:85. Idézi és értelmezi: MAÁR Judit, *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1995), 90.

32 28v; KATONA, *Összes művei*, 1:49.

sének hírével az érkező király elé. Vagyis Katona talán legfőbb társadalmi eszménye, a béke megteremtésével dramaturgiai szempontból voltaképpen már véget ért a dráma. Ami hátra van: az érzékenyjáték elemeivel feldúsított lovagdráma. Megérkezik Sericour, s közli: „Henrik mindnyájunk Attya!” Ezzel a kijelentéssel egyrészt kilátásba helyezi Chatre néhez helyzetének kedvező megoldását, másrészt megfogalmazza azt az uralkodói eszményt, amelyből minden egyéb következik. A megérkező Henrik, elfoglalva azt a helyet, amelyet eddig Sericour őrzött számára, a lázadó marsallt megmenti az ítélet bélyegétől és a kegyelem gyalázatától: „se meg nem bocsátom, se meg nem büntetem, hanem békességet kötök velem”,³³ mondja, vagyis rehabilitálja a marsallt, visszaadva lovagi becsületét. Innen kezdve a szavak helyett a színpadi történések veszik át a vezető szerepet. A megbékélés hitelét ismét a könnyek toposza hitelesíti. „Nézz könnyeimre könnyes szemekkel, és könyörülj rajtam” – mondta a király gesztusát megelőzően Chatre, vagyis a könnyek szemantikája (ezek már valóban örömkönnyek) egy szertartás érzelmi aláfestését szolgálja. Clementia átadja a vár kulcsait Henriknek, s a két szembenálló család békéjét az ifjú Gróf és Rozália egybekelése szentesíti. A szertartás centrumában a Sericour által megfogalmazott uralkodói ideált megtestesítő Henrik, „az emberséges és érzékeny szívű Monarcha” áll.

A szertartás fényei és az általános meghatottság érzelmi áradata még a játéktípus keretei között is túlzó lenne, ha a dráma egyik legplasztikusabb figurájának, a Követnek a fellépésével Katona nem ellenpontozná az ünnepélyes hangulatot. Ezt a figurát a szerző kulcsfontosságúnak tekinti, amit igazol, hogy a második felvonás 9. jelentéhez lapalji jegyzetet fűz, amellyel a színészt instruálja a figura eljátszására vonatkozóan.

A Követet játszó úr valamint minden Jeleneteiben de főképpen ebben őrizkedjen katzagást gerjeszteni – néki a' többi Jelenésben is le[g]fellyebb mosolyodást kell indítani. Azért is ne adattasson ez a Rollé Comicus Jádzónak, mert ezen Követ Charactere nem egyébb, hanem egy könnyen gondolkodo Neutralista.³⁴

Ez a szereplő már a második felvonás 6. jelenetében elmondott monológjában elárulja, hogy köpenyegforgató magatartásával nem a drámabeli értékek mentén tevékenykedik, kizárólagos célja a túlélés és a haszonszerzés. A többi szereplő közös létszféráján kívül foglal helyet. Második monológjában (IV. 6) a befejezés során kibontakozó ünnepi hangulattal szemben a hétköznapi érdekek praktikus világát képviseli. Szólama a lovagi eszmény fonákja, de a lojalitás és a lázadás, a királyi hatalom és a vallás vitája sem érdekli. A küzdelem kimenetele is csupán saját haszna szempontjából foglalkoztatja. Amikor Sericour és Chatre az érkező király elé indul, „Soká néz utánnok”, majd így szól:

KÖVET

Ha ugy tettzik, így tehát vége a' Nótának! – – Miattam nem bánom! Én a' nélkül se féltetem soha a' bőromet, mert ha mindjárt meg nem engedett volna is, a Király az egész Sereget tsak fel nem aggathatta volna. Én a' Liguéhez nem állottam, mivel az okos Marschal

33 36r; Uo., 60.

34 16v.

azt helyesnek találta, és talán nékem is a' könnyebb mód volt a' Világon élni. Ha most ő ismét helyesnek találja a' Királyhoz vissza térni – lássa – Én ismét arra fordítom a' kőpönyөгet a' honnan a' szél fúj, ha úgy tetszik.³⁵

Efféle szkeptikus, saját érdekeit előtérbe helyező figura nem ritka a vitézi játékok színpadán. Katona azonban jellemet formál ebből a szerepkörből, aki egyúttal a túláradó érzelmek realiztikus ellensúlyát képviseli.

(*Filológia: utóélet*)

Kerényi megállapítása szerint az *Aubigny Clementia* „Katona legbonyolultabb utóéletű darabja”.³⁶ Ez a bonyodalom főként magyarított változatának tulajdonítható. A színeseket leginkább ez utóbbi érdekelte. A darabnak ily módon kialakult színházi jelenléte azonban a rendelkezésünkre álló adatok szerint 1837-tel lezárult. Nyomtatásban először Abafi publikálta.³⁷ Elsőként Gyulai foglalkozott vele. „Legfeljebb átdolgozás lehet”, írta. „Középfajú, úgy nevezett érzékeny dráma ez”, szűrte le olvasói tapasztalatát, s úgy vélte: „A mű technikája jeles, de tartalma annál kevésbé.”³⁸ E megállapítása ellenére felfigyelt Sericour alakjának jelentőségére. A dráma irodalomtörténeti recepciójának három szakasza körvonalazódik. Az első szakaszt a forráskritikai szempont uralta (Heinrich, Waldapfel), amelynek eredményeként nem csak a mű forrása tisztázódott, de a D'Ussieux-szöveghez való önelvű, a drámai műfaj és a játéktípus követelményeit előtérbe helyező viszonya szintén világossá vált. Ennek során a dráma elhelyezése is megtörtént Katona történeti színműveinek kontextusában: legkorábbi historiai tárgyú színműveként a dramatisálásoktól az eredeti drámákhoz vezető úton az életmű alakulástörténetének küszöbeseménye. A befogadás-történet második szakaszát az eszmetörténeti érdeklődés jellemezte (Horváth, majd Bíró). A közönség békéjének megbomlása, illetve helyreállításának lehetősége, ami Bíró szerint Katona történeti tárgyú drámáinak fő problémája,³⁹ ezúttal a törvényes uralkodóhoz való viszony, illetve az állam és az egyház kapcsolata szempontjából értelmeződik a jozefinista egyházpolitika és a felvilágosult tolerancia-eszmény jegyében. A recepció harmadik szakaszát a dramaturgiai szempont előtérbe kerülése jellemzi. Ennek során bemutatásra került Katona sajátos drámai koncepciója, amely egy harmadik, kiegyenlítő, béketeremtő pólus bevezetésével a konfliktusos szituációt átértelmezi. Jelen dolgozat kísérletet tett arra, hogy összehangolja a szövegkritikai filológia friss megfigyeléseit az eszmetörténet és a dramaturgia szempontjaival, így új nézőpontokat kínáljon a dráma értelmezéséhez.

35 33v–34r; KATONA, *Összes művei*, 1:57.

36 KERÉNYI, „Katona József a magyar...”, 407.

37 KATONA József *Összes művei*, kiadja ABAFI Lajos, 1–3. köt. (Budapest: Aigner Lajos, 1880), 3:121–180.

38 GYULAI Pál, *Katona József és Bánk bánja* (Budapest: Franklin Társulat, 1883), 74–78.

39 BÍRÓ, *Katona József*, 61.