

tarka gyűjtemény, / vers, akta, számvetés, levélke, hangjeggy, ócska / nyugták közé csavart nehézkes hajcsomócska / titkot nem őriz oly sokat, mint bús agyam.”

20. V. ö. Korompay H. János: *A kompozíció harmóniatermelő ereje az elegico-órában (Letészem a lantot)* = Németh G. Béla szerk.: *Az el nem ért bizonyosság*, Bp., 1972, Akadémiai, 46-47.

21. V. ö. Martin Heidegger: i. m.

22. Kosztolányi Dezső: *Arany János*, Pesti Hírlap 1930. nov. 16.

23. Az „entromantiszierte Romantik” fogalma Hugo Friedrich leleménye: *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1992 [1956], Rohwolt, 30, 58, 102.

BÉNYEI PÉTER

„Anyai szeretet ez, mely a bánatot elringatja”

KEMÉNY ZSIGMOND REGÉNYEINEK TRAGIKUMÁRÓL

„Ám, amint a bűnösök legtöbbje nem tehet arról, hogy szerencsétlenségbe esett, úgy az ártatlanok sem lehetnek gőgösek lelki és testi szűzességükre. Nincs helye a világ megvetésének, sem dicsőítésnek. Senki sem felelős végzetéért, mert azt úgysem kerülheti el, mint a mesebeli ember a jóslat balsorsát.” (Krúdy Gyula: *Napraforgó*)

I. A TRAGIKUM MIBENLÉTÉRŐL

A tragikum ironikus karaktere

Zavarba jön az ember, ha a tragikumról, mint a tragédia legfontosabb hatástényezőjéről kell precízen és tartalmasan megnyilatkoznia.¹ Könnyen és szinte kényszerítőleg tévedhet a kéznéllevő definíciók közhelylabirintusába: rosszabb esetben a hirtelen bekövetkező nagy értékvesztés diskurzusrendje ragadja magával, jobb esetben arisztotelianus kategóriák (vétség, félelem, részvét, katarzisz stb.) ötlenek fel benne, melyek azonban közel sem alkalmazhatók zökkenőmentesen a tragikum valamennyi történeti változatának a leírására. A tragikum legalább olyan nehezen rögzíthető fogalmilag, mint az irónia, s bár látszólag két egymással nehezen összemérhető, hatásukban eltérő esztétikai jelenségről van szó, a definíciójuk körüli bonyodalmak talán éppen hasonló működésükből fakadnak. A tragikum – legalábbis a 19. századi esztétikák meghatározásai alapján – integratív jellegű, stabil létértelmezési formák hordozója; az irónia – ezzel szemben – destruktív jellegű, állandó elbizonytalanítás érvényesül benne, egymást keresztező hangzatok együtteseként fogható fel.

De vajon van-e a tragikumnál paradoxabb jellegű, „ironikusabb” esztétikai alakzat? A tragikus hatásmechanizmus minden egyes pontján egymással látszólag összeegyeztethetetlen minőségek, tendenciák fonódnak egybe, s válnak a hatás elengedhetetlen részévé. A *tragikus hős* szinte mindig az erény, vagy az emberi nagyság megtestesítője a tragédiában, ám sorsa törvényszerűen bekövetkező hibá-

ja által a megsemmisülésbe vezet.² A *tragédia célja* nem más, írja Schopenhauer, mint „az élet rettentő oldalának ábrázolása”³, ám az arisztotelianus gyökerű 19. századi elméletek szinte mindegyike az élet eredendő elrendezettségének, otthonosságának a kinyilatkoztatásában nevezi meg a tragikum legfontosabb hatásfunkcióját.⁴ A tragédia kiengesztel, megbékít az étellel, vallja Kierkegaard, hiszen a „tragikumban szomorúság és orvosság van. ... A tragikumban végtelen szelídség van, amely esztétikai szempontból, az emberi élet vonatkozásában ugyanazt jelenti, mint az isteni kegyelem és irgalmasság, de még szelídebb, s ezért így mondanám: anyai szeretet ez, mely a bánatost elringatja.”⁵ A *tragikum hatásának paradoxonát* talán Lukács György fogalmazta meg a legtalálóbban: „Minden igazi dráma a rémület közepette, amelyet az emberi társadalom legjobbainak szükségszerű bukása vált ki, az emberek kiuttalannak látszó önmarcangolása közepette egyúttal az *élet igenlését* is kifejezi.”⁶ A *tragédia nézőjében* keletkező szomorúság sem más valójában, mint „egyfajta megkönnyebbülés és feloldódás, melyben sajátosan keveredik a fájdalom és a gyönyör”, hiszen a tragédia a részvét (siralom) és a félelem (borzadály) által a „szorongatott lélek egyetemes felszabadulását idézi elő.”⁷ A tragédia tehát olyan szélsőséges, egymással összeegyeztethetetlen érzések egyidejű átélését teszi lehetővé, mint az együttérzés és az (esztétikai) élvezet, ezért a tragikus művek adekvát befogadása eleve ironikus pozíciót feltételez. Csak úgy élhetők át és dolgozhatók fel a tragédia szörnyűségei, ha a néző, a befogadó belehelyezkedik a történetekbe, ám egyidejűleg távolságot is tart azoktól.⁸

Nem véletlen tehát, hogy a tragédia és a tragikum 19. századi elképzelésében gyakorta találkozhatunk a tragikus irónia leírásával, mely lényegében a tragikum kettős, paradox arculatát hivatott megjeleníteni. A teória fő korifeusa, Connop Thirlwall így összegzi a jelenség lényegét 1830-ban publikált Szophoklész tanulmányában: „A tragédiák konfliktusait az teszi érdekessé, hogy a jó és az igaz egyik oldalon sem fedezhető fel kizárólagos egyértelműséggel, mint ahogy egyik oldalon sincs tisztességtelen törekvés, vagy mérhetetlen szellemi ostobaság. Mindkét fél világos szándékokkal bír, melyeket tetszetős érvekkel támaszt alá, habár előítéletük és szenvedélyük annyira elvakítja őket, hogy képtelenek elismerni ellenfelük nézőpontjának, igazságának a jogosságát. [...] Akkor jön létre a legintenzívebb [olvásói] érdeklődés, amikor elkerülhetetlen körülmények között kerülnek jellemek, motivációk, és elvek ellenséges összeütközésbe, melyben a jó és a gonosz olyan elválaszthatatlanul összekeveredik mindkét oldalon, hogy kénytelenek vagyunk egyenlő mértékben megosztani szimpátiánkat mindkét fél irányába, miközben azt is világosan látjuk, hogy nincs földi erő, mely összebékíthetné őket.”⁹

A tragikum antropológiai irányultsága

Erény és vétség, megsemmisülés és kiengesztelődés, rémület és életigenlés, káosz és otthonosság, szomorúság és gyógyír: a tragikus hatást átható kettősségek lényegében azt igazolják, hogy a tragikum az emberi létezés alapmeghatározottságainak az esztétikai modellálására tesz kísérletet, s nem más, mint az emberi létező antropológiai alapvonásait a megtapasztalás revelációjával színre vivő, értelmező és közvetítő forma.¹⁰ Az emberi létező ellentétes szándékok, meghatározottságok ke-

resztpontja – legalábbis az antropológiai diskurzusok jelentős része erre a végső konklúzióra jut. Boldogság- és halálvágy, szabadság és szükségszerűség, végtelen és véges, szellemi és testi ölelkezik benne szétbonthatatlan egységbe kovácsolva. Ezen szétartó és egybeműködő tendenciák keresztpontjára helyeződik a klasszikus korok tragikus hőse, aki ezáltal minden esetben az emberi lét szimbólumává (is) válik.

A tragédia és a tragikum másik lényeges antropológiai sugallata, hogy az emberi létező már önmagában – teremtettségénél fogva, vagy ha úgy tetszik, éppen teremtetlenségéből adódóan – *bűnös létező*: születése lényegében bűnös létre predestinálja. „A szomorújáték valódi értelme az a mélyebb felismerés, hogy amiért a hős vezekel, nem a maga partikuláris vétke, hanem az eredendő bűn, vagyis a létezés bűnterhe maga: *»Egy az ember főbenjáró // vétké: hogy megszületett.«* Ahogy Calderón ezt ki is mondja.”¹¹ Miért válik az emberi lét bűnterhekkel teli, tragikus létezéssé? Elsősorban azért – tanítja a tragédia –, mert még a legjobb szándékú és habitusú ember is képtelen saját tetteinek valódi uralására, cselekedetei következményének a kiszámítására. „Az emberiség szenvedését teszi láthatóvá” a tragédia – írja az előbb idézett Schopenhauer esztétikai fejtegetéseiben –, legfőképpen azért, mert „az individuumok egymásait keresztező akarati törekvései” kiszámíthatatlan következményekkel járnak:¹² jó és gonosz, etikus és erkölcstelen, saját és más tettek egymásrahatása hozza létre azt a szituációt, amelybe a tragikus hősök belépnek, hogy óhatatlanul is belekeveredjenek a tragikus bonyodalmak útvesztőibe, s hogy végül szabad akaratuk, személyiségautonómiájuk fokozatosan a szükségszerűség aspektusainak rendelődjék alá.¹³

Ezért van az, hogy a tragikus katasztrófa sohasem egyszerűsíthető a bűn kiváltotta visszahatás (bűnhődés), vagy a végzet szenttelen determinizmusának a képzetére: nem létezhet olyan eset, amelynek létrejöttéért a hős ne lenne valamilyen mértékben felelős (hiszen aktívan vagy passzívan, de cselekszik¹⁴), mint ahogy nem állhat elő olyan tragikus szituáció sem, amelyet kizárólagosan a hős jelleme, vagy cselekedetei okoztak volna (valahogy így van ez az életben is, de az életet esztétikailag áthasonító fikciók világában mindenképpen – hogy a Krúdy-mottó máris száraz és konvenciózus gondolattá egyszerűsítsem).

A legkiválóbb példát az európai tragédiailrodalom egyik gyakorta emlegetett hősének, Oidipusznak a sorsalakulása szolgáltatja. Oidipusz a lét lehetőségeit maximálisan kibontakoztató ember szimbóluma: hérosz, aki egymaga legyőzi a keresztútnál rátámadó túlerőt; bölcs, aki megfejt a Szfinx talányát; kiváló király, akit tisztelettel övez a népe (s gyaníthatóan jó férj és jó apa is, bár a hétköznapiság heroizmusával nem sokat bíbelődött az abszolút szubsztancialitásokat színre vevő Szophoklész). S ugyanez az Oidipusz az ember által elkövethető legszörnyűsebb bűntettek elkövetője, ráadásul ugyanazon cselekedetek avatják királlyá, az emberek legjobbjává, amelyek egyben megbocsáthatatlan bűnök felelőségévé teszik: (a tett lényegére nézve) tudtán és akaratán kívül, de meggyilkolja nemző atyját, s vérfertőző nászra lép saját anyjával. Ugyanakkor éppen ez a tudatlanság lesz az emberi tettek uralhatatlanságát, következményeinek kiszámíthatatlanságát leplező tényező: Oidipusz sorsát átkok és jóslatok determinálják, ám kétségtelen, hogy beteljesülésükhöz (leginkább a jóslat félreértésével, s az előle való menekü-

lésben) maga is közremunkált. A tetteket viszont megmásíthatatlanul és elháríthatatlanul ő követte el, s meg sem próbál felmentést keresni cselekedeteire.¹⁵

Metafizikai aspektusok a tragikum hatásmechanizmusában

Az *Oidipusz király* tanulságai átvezetnek bennünket a tragikum hatásmechanizmusát befolyásoló, s magának a tragédiának a meghatározását is közvetlenül érintő kérdéshez: vajon mennyiben viszi színre a tragédia (és legfontosabb hatástényezője, a tragikum) az ember tapasztalati világának körén kívül megbúvó transzcendens, mennyiben (és hogyan) igyekszik az emberlét metafizikai meghatározottságaiba bevezetni nézőjét, olvasóját. A műfaj rituális gyökerei közismertek: a görög tragédia a Dionüszosz-kultusból sarjadt, bemutatása a Dionüszosz-ünnepekhez kötődött, az antik színházi előadások kultikus-rituális aktusok voltak, melyeken a közösségi mítoszok, s maguk az istenek is meglevenítődték.

Igaz, a transzcendens színrevitelével kapcsolatban újfent a tragédiára, a tragikumra olyannyira jellemző kettősségbe, paradoxonba ütközünk. Az elméletek visszatérő tétele, hogy a tragédia teremtett világainak határai – az eposztól eltérően – kizárólag az emberi lét immanens közegében húzódnak, hiszen legfontosabb törekvése, hogy az evilági emberlét mikéntjéről rántsa le a leplet, az emberi tettek kiszámíthatatlan összefonódottságának (tragikus) következményeit demonstrálja. Ám az emberlét alapmeghatározottságai közé sorolódik a transzcendencia feltételezése (elfogadása vagy tagadása), melyet leginkább az emberi mulandósággal történő szembesülés hív elő.

Mint már említettem, a görög tragédiák bonyodalomstruktúrájában, a bekövetkező tragikus események hátterében ott rejlik az emberi akaraton túlmutató, gyakorta azt felülíró felsőbbrendű akarat, bámmennyire homályosan sejlik is fel a kontúrja. Ellentmondásokkal, bizonytalanságoktól terhelt, ám vitathatatlanul meglévő és intenzív viszony fűzi össze az emberi és a transzcendens világot. Az isteni szféra jóslatok és átkok titokzatos retorikájában szól az emberhez, aki – s itt újra az emberi antropológia alapjainál vagyunk – a legnagyobb igyekezete dacára is képtelen tökéletesen megérteni, s követni az isteni sugallatokat, jeleket: innen a katasztrófa elkerülhetetlensége, s innen az emberi sors iránt könyörtelen vagy éppen közömbös istenvilág képzete, amely a „végzet” metaforájában nyer leggyakrabban megfogalmazást.¹⁶

A transzcendencia fokozatosan módosuló szerepére ügyelve akár egy elnagyolt történeti ívre is felfűzhetjük az európai tragédia alakulását: hogyan lesz – kerülőutakkal bár – az újkori tragédia mitológiai háttere a gondviseléselvű kereszténység, míg végül a 19. században aztán eljutunk oda, hogy éppen a hit-elv végleges érvényvesztése, a metafizika hiánya váljon a tragikum hatásmechanizmus legfőbb mozgatójává.

Beavató funkció

Visszatérve a bevezető fejezet nyitókérdéséhez, a tragikum mibenlétének a meghatározásához, összességében elmondható: a tragikum az emberlét antropológiai

alapjainak állandó megidézésével, új és új kontextusokban megelevenedő demonstrálásával lényegében beavató funkciót lát el. A tragikus hatásra épülő tragédia egyik jellemző vonása a beavató-rituális funkcióban ragadható meg: feltárja az emberi akarat korlátozottságát, az emberlét esendőséget, mulandóságra ítéletességét, úgy, hogy egyben az előzőeket ellensúlyozandó, igyekszik fenntartani a létezés értelmességébe vetett hitet, az otthonosság sejtelmét ébresztve fel a befogadóban (a színházi előadás nézőjében). „A tragikus szerencsétlenség aránytalan nagyságában – írja Gadamer – valami olyasmit tapasztalunk, ami valóban mindannyiunk számára közös. A néző saját magát ismeri fel, és saját véges létét, szemközt a sors hatalmával.”¹⁷

A beavató funkció hitelét, eredményét és szinte kizárólagos relevanciáját az biztosítja, hogy nem didaktikus-teoretikus szövegek átértelmezésével, hanem ironikus mozgás révén éri el a hatást: a létezés esendőségét és értelmességét, az individuum változásnak kitettségét és lényegi állandóságát viszi színre egyszerre, azonos súllyal, nem eldönthető, választható formában.

Ez az alapfunkció a történelmi változások dacára is megmarad: erre utal Kierkegaard, amikor az antik és a modern kor áthidalhatatlan különbségeiből kiindulva felrajzolja ugyan a két korszakban létesült tragikum eltérő karakterét, ám azt is nyomatékosítja, hogy a tragikum lényegi magja, funkciója meg kell, hogy őrződjön, minden változás ellenére: „Ha valaki ezt akarná mondani: a tragikum mégiscsak mindig tragikum marad, úgy ez ellen nem lenne túlságosan sok ellenvetésem, amennyiben persze minden történelmi fejlődés mindig a fogalom terjedelmén belül van. ... Másrészt aligha kerülte el a szemlélődő figyelmét az, hogy lényeges különbség van az antik és a modern tragédia között. Ha itt viszont valaki a különbséget abszolút érvényűvé akarná tenni, és ennek segítségével először alattomosan s aztán esetleg erőszakkal próbálna befurakodni az antik és a modern tragikum közé, akkor eljárása nem kevésbé lenne képtelenség, ... mivel megfelelne arról, hogy az a szilárd talaj, melyre neki magának is szüksége van, maga a tragikum, amely nem szétválasztja, hanem éppen ellenkezőleg: összekapcsolja az antik és a modern tragikumot.”¹⁸ Hasonló szellemben foglal állást – Kierkegaard véleményét hermeneutikai szempontból árnyalva és finomítva – Hans-Georg Gadamer is: „Persze a tragikusra vonatkozó reflexióban, mely Arisztotelésztől napjainkig terjed, nem valamiféle változatlan lényeg tükröződik. ... Ez a változás azonban nem egyszerűen azt jelenti, hogy a tragikus voltaképpen lényegének a kérdése tárgyaltan lenne, hanem ellenkezőleg, azt jelenti, hogy *a fenomén történelmi egységéig összevont körvonalaiiban mutatkozik meg*. Az antik tragikusnak a modern tragikusban való tükröződése, melyről Kierkegaard beszél, állandóan jelen van a tragikusról szóló újabb elmélkedésekben.”¹⁹

A regény és a tragikum

A tragédia története tehát a változások története, olyan változásoké, amelyben legfontosabb hatásfunkciója, a tragikum, mindig újraéled, ám megőrizve alapkarakterét. De milyen utak vezetnek a regények tragizálódásához? Mít és hogyan adnak vissza ebből a tragikus alapélményből Kemény Zsigmond regényei, melyek kap-

csán gyakorta felvetődött a regény tragizálódásának a kérdése? A tragikus hatás-funkció leírásához, feltételrendszerének körvonalazásához mindig meghatározott poétikai követelmények társultak a 19. századi esztétikákban, tragikumelméletekben. Schopenhauer, Hegel, Schelling, Kierkegaard, Nietzsche egytől-egyig a tragédiát tartotta a legmagasabbrendű (írással) esztétikai képződménynek, amelynek zárt formája, stilizált világa, egy-egy jellegadó habitust, archetipikus emberi vonást megtestesítő jellemei, s a tragédiaformához szorosan kapcsolódó színházi előadá-sok lehetővé teszik a beavató funkció zavartalan létrejöttét, érvényre jutását.

Beszélhetünk-e egyáltalán a tragédiától gyökeresen eltérő poétikai alkatú regény esetében tragikumról? Bár a legalaposabb 19. századi magyar tragikum-monográfiát publikáló Beöthy Zsolt megengedő módon nyilatkozik a kérdéstről,²⁰ nem mulasztja el hangsúlyozni, hogy a prózában létesülő tragikum lefokozott érvényességgel, korlátozott esztétikai hatással rendelkezik. Valóban erről lenne szó? Nem lehetséges-e, hogy a 19. században lényegében eltűnő, megtépzott tekintélyű, popularizálódó tragédia alapvető hatásfunkcióját a regény veszi át, vagy másképp-en megközelítve a jelenséget, nem lehetséges-e, hogy a vitathatatlanul vezető műfajjá váló, széles közönségigényeket kielégítő regénybe azért vándorol át a tragikum, mert archaikus hatásfunkciója a megváltozott viszonyok, befogadói szokások közepette csak ott érvényesülhetett igazán?

A Kemény-regények mintha ez utóbbi verziót látszanának megerősíteni. A 19. század 50-es, 60-as éveiben egyre világosabb belátással érlelődik a korszak – tragédiáért esengő – magyar kritikusainak az írásaiban, hogy az irodalmi és világszemléleti átalakulások végérvényes vesztese az arisztoteliánus alapokon elgondolt tragédia, egyértelmű győztese pedig a regény. Az a regény, amely egyrészt szétrombolja a kanonikus műfajok bevett alakításmódjait, így például a tragédia struktúráját, másrészt viszont átvehet és át is vesz formai és hatáselemeket a drámától, s ezáltal képessé válhat a megváltozott világ módosult tragikumélményének adekvát megjelenítésére.²¹

Véleményem szerint a tragikum egy új változata teremtődik meg a 19. században, amely Kemény regényeiben markánsan kitapintható. Ezeket a szövegeket tehát nem a kritikusai önkény, a kategorizálási kényszer minősíti tragikus jellegűeknek: a tragikum alapmechanizmusa helyeződik át a regénybe, s azok a funkciók, amelyekről mindeddig beszéltem, módosult formában bár, de hatékonyan működnek Kemény szövegeiben – működniük is kell, hiszen csak ebben az esetben van értelme és létjogosultsága a regények tragikumáról beszélni.

A Kemény-tragikum vizsgálatát, az eddig elmondottakon túl, még két tényező motiválja. Bár a szakirodalom nagyhatású tanulmányokban tárgyalta a kérdéskört, leginkább a végzetelű Kemény – meglehetősen sematikus – képét hagyományozta ránk, s ez az álláspont bizony árnyalásra szorul. Mindemellett napjainkban viszonylag nagy csend van Kemény írásművészete körül (az elmúlt években felerősödő Jókai- és Mikszáth-újraolvasások némileg háttérbe szorították a kiegyensúlyozottabb, homogénebb recepcióval rendelkező Keményt), s a tragikum kérdésköre sem hozza lázba különösképpen a korszakkal foglalkozókat.²² Ezzel a jelenséggel nem akarok szembehelyezkedni, s minden bizonnyal nem is tudok. Felveszem a

Péterfy Jenő, Barta János és mások által hátrahagyott szálát, annak reményében, hogy az újraértés az előzmények méltó továbbgondolása lesz.

II. UTAK A MODERNIZÁLT, REGÉNYESÍTETT TRAGIKUMHOZ

A tragédia 19. századi válsága – a világnézeti közeg módosulása

A 18–19. században végbemenő – a tragédia létalapjait ellehetetlenítő – szemléleti változások, „kedvezőtlen viszonyok” jellemzőit lényegretörően összegzi Søren Kierkegaard – a *Vagy-vagy* részeként publikált – tragikumelméleti tanulmánya, amelyet már csak azért is érdemes megidézni, mivel több pontban analógnak mutatkozik a korabeli magyar helyzetértékelésekkel, főleg Kemény Zsigmond elméleti munkáinak néhány megállapításával. A „modern kor” legfontosabb jellegadó tényezőit Kierkegaard az *elszigeteltség-élmény* és a *világnézeti kételkedés* jelenségeinek fokozatos térnyerésében látja. Egyfelől „a szubjektumok kételkedése annyira aláaknázza a létezést, hogy egyre inkább úrrá lesz az elszigetelődés”, a szembeünlő individualizálódás hatására pedig „a közösségek az önkényesség bélyegét viselik magukon, legtöbbször ilyen vagy olyan véletlen célból jöttek létre, ... így a sok társulás a kor felbomlottságát bizonyítja”.²³ Másfelől megsemmisül, vagy legalábbis meggyöngül „a vallásban az a hatalom, mely a láthatatlant fenntartotta”, ezért érvényüket veszítik a közös identitást szavatoló fogalmak.²⁴ Elvész tehát a közös értékrend, a transzcendens világteljességben gondolkodó elvősszemszemlélet, ezért beszűkülnek a tragikum, a tragédia létrejöttének a lehetőségfeltételei.

Hasonlóan látja a helyzetet a regény és a dráma poétikájáról értekező Kemény, aki a relativizáló világszemlélet rohamos előretörésében, az egységes nemzettudatot fenyegető kozmopolita tendenciák egyre határozottabb érvényesülésében, a vallási-történeti tradíció nyugvó társadalmi rendképzetek elbizonytalanodásában és a szubjektumfelfogás lényegi módosulásában, az individualizáció térnyerésében jelölte meg a korszakban lezajló változások főbb irányait az *Eszmék a regény és dráma körül* című esszéjében.²⁵ Igaz, a jelenség irodalmi következményét Kemény pusztán a regény megnövekedett szerepében nevezi meg, nem tér ki – legalábbis ebben a tanulmányában – a dráma válságára, a korszakban bekövetkező identifikációs problémájára, ellentétben Kierkegaard-ral, aki már az átalakuló korszituációhoz illeszkedő tragédia és tragikum lehetséges változataira is javaslatot tesz.

A 20. század visszatekintő perspektívájából megszólaló elméletek még komorabb képet vázolnak fel. A korszak műfaji alakulástörténetét és gondolkodástörténeti hátterét részletesen tárgyaló Georg Steiner már egyenesen a tragédia haláláról beszél monográfiájában,²⁶ és hasonlóan vélekedik Lukács György *A modern dráma fejlődésének története* című munkájában. A közösségi keretek szétesése, az „individualizmus mint életprobléma” felvetődése, a hétköznapi létezés uniformizálódása, az „életet mozgató ideológiák relatívvá válása” stb.²⁷ összességében a tragédia létjogosultságát tette kérdésessé Lukács szerint is: „De problematikussá vált ezáltal maga a tragédia. Nem volt ugyanis most már semmi abszolút, vita tárgyát nem képezhető, külső, az érzések számára rögtön szembeünlő kritériuma annak, hogy milyen embernek milyen sorsa lehet tragikus. *A tragikum kizárólag szemponttá*

válik, és – a kifejezés szempontjából – kizárólag belső, lelki problémává. [...] Ami minden más közönségben megvolt, ma már nincsen meg: nem biztos, nem fix fogalom többé, hogy milyen sorsok lehetnek még egyáltalában tragikusak.”²⁸ *A tragédia metafizikája* című nagyhatású esszéjében a „nyílt istenítélet világos szavának” kényszerű elnémulásáról beszél Lukács a 19-20. századi tragédiák vonatkozásában, az általa ihletett Lucien Goldmann pedig „az emberek, valamint a társadalmi és kozmikus világ közötti kapcsolatok mélységes válságában” látja a megváltozott világ racionális terében kibontakozó létérzékelés alapjellemzőit, a rejtőzködő Isten pascali parafrázisában összegezve a tragikum lényegét.²⁹

Összességében „az állam és a nemzet minden szubsztanciális meghatározottságát elveszített” (Kierkegaard), elszürkült, hétköznapivá degradálódott „uniformizált” élet (Lukács) alkalmatlanná vált a hagyományos értelemben vett nagy tragédiák írására és befogadására. A tragédia és a tragikum relevanciája azonban nem csökken, csak megítélése módosul: az ismertetett elméletek mindegyike egyfajta tragikus létállapotként értelmezi a lényegileg megváltozott korszituációt, és ebben látja a dráma megújulásának, újraértelmezésének lehetőségét. „Van azonban korunknak egy olyan sajátossága, mely előnyt jelent számára ama görög korral szemben, az ugyanis, hogy melankolikusabb s ezért mélyebben kétségbeesett” – véli Kierkegaard, aki néhány bekezdéssel később szentimentális tömörséggel is megfogalmazza kora tragikus alaphangoltságáról alkotott véleményét: „közben a kor elveszti a tragikumot, a kétségbeesést nyeri el”.³⁰ A gondolatmenetet a 19. századi tragédia hanyatlásával eredeti nézőpontból számot vető Nietzsche helyzetértékelésével folytathatjuk, aki a kor közgondolkodását uraló tudományos szemlélet – a lét lényegét, metafizikai távlatát elfedő – optimizmusával szemben tartja szükségesnek „az egyéni létezés rettenetébe” bepillantást engedő, de egyben „metafizikai vigaszt” is nyújtó tragédia megújulását. „E felismeréssel új kultúra vette kezdetét, amelyet tragikus kultúrának merészleg nevezni: legfontosabb ismérve, hogy a tudomány helyére legmagasabb rendű célként az olyan bölcsesség kerül, mely, nem engedvén megtéveszteni magát a tudomány ámitó mellébeszéléseitől, állhatatos tekintetét a világ összképére szegezi, és az abban meglátott örök szenvedést rokonszenvező szeretettel a saját szenvedéseként próbálja átélni.”³¹ Isten elnémulásának az emberi létezésre gyakorolt negatív következményeit tekinti a modern tragédia alapélményének a fiatal Lukács: „Isten el kell hogy hagyja a színpadot, de nézőül megmarad még: ez a tragikus korszakok történelmi lehetősége. És mert *a természet és a sors sohasem volt olyan némán és féltelmesen lélek nélkül való, mint ma*, mert az emberi lélek sohasem járta elhagyatott útjait ilyen magányosan, *azért remélhetünk ismét tragédiát.*”³²

Az individualizálódás, a konszenzusos értékrend hiánya, a transzcendencia érvényvesztése stb. nemcsak kisszerűvé és hétköznapivá, hanem kiismerhetetlenné és fenyegetővé teszik a létezést, és a kényszerűség, determinizmus gyökeresen átfomálódó tragikumképző aspektusait helyezik – immár egészen más összefüggésben – az előtérbe. Az új korszak tehát bizonyos értelemben maga válik „tragikus-sá”, ezért olyan tragikumot igényel, amely választ ad az új korszituáció kihívásaira, értelmezni és közvetíteni képes a létezés megváltozott aspektusait. Sorozatos próbálkozások után végül az ibseni és a csehovi drámaírás és színjátszás újszerűsége

teremti meg ezt az adekvát drámai és tragikus formát. A századvégi drámafordulatot megelőző megoldási kísérletek, lehetőségek kontextusába helyezvén Kemény regényeit, úgy tartom, hogy a „transzcendentális hajléktalanság” műfaja kiválóan alkalmas az újfajta tragikus létélmény közvetítésére és egyidejűleg az új értelem-ben vett tragikus hatásmechanizmus megképzésére.

Az új tragikumélmény lényege

De mi is ennek az újfajta tragikus létélménynek és hatásmechanizmusnak a lényege? Mint láthattuk, a megidézett elméleti munkák szerint a 19. és a 20. században gyökeresen módosul a tragikum létrejöttének a szemléleti feltételezettsége, illetve hatástényezőinek irányultsága. A modern drámáról értekező Lukács György szerint a transzcendens távlatok elhalványulása miatt maga a *létezés problematikussága* lesz a tragikus bonyodalmak generálója.

Úgy véli, hogy a 19. században íródott drámák hősei egyéniségük kiteljesítésére, megmunkálására töreksenek, de az eligazodási pontok bizonytalanná válása, a rögzített szereplehetőségek, cselekvésminták hiánya miatt kibontakozási kísérleteik állandóan beleütköznek a fennállóba, a saját céljaikkal, személyiségükkel nem kongruens viszonyokba. A tragikus hős bukásához tehát nem valamifajta rendserítés vezet (mivel az nincs), elég lehet az önkiteljesítés evidens akarása. „Ezért lesz mindinkább a dráma középpontja az egyéni létnek mint olyannak a pusztá fenn-tartása, az individualitás integritása” – írja Lukács. „Sőt, már *a pusztá lét maga is tragikussá kezd válni*. A külső körülmények erejének növekedtével ugyanis a legkisebb megmozdulás, a legkisebb alkalmazkodni nem tudás elég egy feloldhatatlan disszonancia létrehozására [...]”³³

A tragikum létimmanenssé válásának két – a tragizáló regényekben markánsan tettenérhető – következménye olvasható ki Lukács György írásából, illetve a (következő fejezetben ismertetésre kerülő) századvégi, századeleji elméletekből. A tragikumképző mechanizmusokban központi tényezővé válnak *a „világrend” relativizálódásából fakadó konzekvenciák* és *a mulandóság létélménye*.

III. ÚJ TRAGÉDIA- ÉS TRAGIKUMKONCEPCIÓ A 19. SZÁZADBAN

A modern tragikum lukácsi elgondolása nem előzmény nélküli: a 18. század végétől, a 19. század elejétől szinte észrevétlenül átformálódik a tragédiáról és a tragikumról zajló diskurzus, amelyben fokozatosan áthelyeződnek a súlypontok a műfaj klasszikus, arisztotelészi elgondolásáról egy újfajta tragikumképlet leírása felé. Lukács György maga is jelzi, hogy koncepciójának kulcsgondolatai, az új tragikumfelfogás szemléleti alapjai már a német romantikában gyökereznek: a „romantikus esztétika – persze metafizikai megokolással és magyarázattal – a tragédiát a pusztá létezésből vezeti le, az individuáció szükségyszerű, elkerülhetetlen következményének, természetes korrelátumának látva azt.”³⁴

Az első figyelemre méltó elképzeléssel Arthur Schopenhauer filozófiai alpművének az esztétikai fejtegetéseiben találkozhatunk. A német bölcsező, miután meghatározza a tragédia hatáskörének a lényegét, beavató jellegét,³⁵ a tragikus kázus és szükségszerűség létrejöttének két alaptípusát különíti el: „Az emberiség szenvedését teszi láthatóvá [a tragédia], mely, íme, elkövetkezik: el, egyrészt *a véletlen, s a tévedés révén*, s ezek, mint a világ uralkodói, a szándékosság látszatáig menő fondorlattal *sorsként*, megszemélyesítve jelentkeznek, másrészt magából az emberiségből kiindulva, *az individuumok egymáséit keresztező akarati törekvései által*, a legtöbbek gonoszsága és torz mivolta folytán”.³⁶

Schopenhauer tehát nem a tragikus hősök egyedi, normasértő cselekedetében (vétségében), hanem egyfajta külső kényszerűség közbejöttében nevezi meg a bonyodalom és a katasztrófa végső okát, ám míg az első esetben a tragikus események alakulása mögött az emberi világ határain túli, kiismerhetetlen metafizikai tényező rejtőzik („véletlen”, „sors”) addig a második esetben az emberi világ leghétköznapiabb történéseiből, kicsinyes emberi tetteiből szövődik a tragikus bonyodalom hálója. Az első verzióhoz két – meglehetősen felszínesen, konvenciózusan tárgyalt – tragédiatípust rendel Schopenhauer.³⁷ Valódi gondolati mélységet s eredetiséget a második verzió kifejtése kap, gyaníthatóan azért, mert ezekben a sorokban fogalmazódik meg a saját korának világnézeti előfeltevéseivel, létérzékelésével összhangba hozott tragikumfelfogás.³⁸

„A szerencsétlenség bekövetkezhet azonban, végezetül, a személyeknek *pusztán az egymással kapcsolatos helyzetéből* is, a *viszonyok folytán*, tehát nincs szükség sem borzasztó tévedésre, sem hallatlan véletlenre, sem az emberlét gonosz-határait súroló jellemre; nem, itt erkölcsi szempontból *szokványjellemeik* állnak szemközt egymással egyébként *gyakori körülmények között* úgy, hogy helyzetük kényszerítése folytán, tudón s látón, mégis a lehető legnagyobb balsorsot hozzák egymásra, anélkül, hogy ennek során a vétek merőben ezen vagy amazon az oldalon lenne lelhető. ...

Ez utóbbi változat a boldogságot s az életet szétromboló erőket olyképp tárja elénk, hogy láthatjuk, miként *áll nyitva az útjuk hozzánk is bármely pillanatban*, s a legnagyobb fájdalmak mint támadhatnak oly összefonódások révén, melyeknek lényegi elemét a magunk sorsa is akármikor tartalmazhatja, s oly cselekmények folytán, amelyekre talán mi is képesek volnánk, s így nem panaszkodhatnánk az igazságtalanságra: s akkor, borzadozva, máris a poklok legközepén érezük magunkat.”³⁹

Hétköznapi situációk; mindennapos, gyakori körülmények; szokványjellemeik tetteinek egymásrahatása: a tragikus bonyodalom és katasztrófa a heroikus emberek nagy tetteinek közegéből a létimmanencia viszonyai közé helyeződik át, anélkül, hogy a tragédia lényege, beavató funkciója bármit is változna („az életet szétromboló erőket olyképp tárja elénk, hogy láthatjuk, miként *áll nyitva az útjuk hozzánk is bármely pillanatban*.”) A tragikus kázus létrejöttének olyan feltételrendszere fogalmazódik meg Schopenhauer írásában, amelynek felállítására – tesszem hozzá halkán – a regény esztétikai-poétikai arzenálja nyújtja a legtöbb lehe-

tőséget. Bár Schopenhauer nem veti fel sem a műfajkereszteződés, sem a regény tragizálódásának a kérdését, példái nagyon beszédesek: olyan műveket idéz meg a példatárában, melyek formai tekintetben mind távol állnak a tragédia ideáljától, s regényesedett színműveknek tekinthetők inkább.⁴⁰

Rejtettebb formában, de ez a tragédiakonceptió Kierkegaard munkájából is visszaköszön. „Minden biztonnyal a tragikum félreértése az, ha korunk arra törekszik, hogy minden vészterhes mozzanat individualitássá és szubjektivitássá lényegüljön át” – írja a dán filozófus, hiszen a tragikus vétség lényege a „mulasztás a maga kétértelmű ártatlanságában”.⁴¹ Ezért a tragikus hős nem pusztán vétkezik, hanem inkább „részt vesz a bűnösségben”⁴², tehát mások tetteinek is legalább annyira kiszolgáltatott, mint saját hibájának, tévedésének. Akárcsak Kierkegaard „modern Antigonéja”, aki tudomást szerez apja (ebben a verzióban soha napvilágra nem kerülő) bűnösségéről, s ennek a terhét hordja lelkében egész életén át.

Schopenhauer és Kierkegaard tragédiakonceptiójának mérvadó belátásai összességében azt sugallják, hogy a tragikus szituáció létrejöttét befolyásoló tényezők az aktív, heroikus cselekvésről a hétköznapi tettek feloldhatatlan egymásbaforódása felé mozdulnak el a modern kor tudatában.

Schlegel és Hegel – a mulandóság tragikumképző tényezői

A. W. Schlegel elméleti munkájában a dráma olyan esztétikai alkotásként definiálódik, amely a mindennapiság szférájában unalmassá, elidegenedetté vált világgal szemben a létezés intenzitásával, lényegiségével áthatott „ellenvilágot” állít fel. A drámai költő az „élet sűrített képét mutatja fel nekünk, az emberi létezés mozgalmasságának és előrehaladásának kivonatát”.⁴³ Az élet felértékelődésével párhuzamosan Schlegelnél a mulandóság kényszerűsége lép fel uralkodó tragikumképző tendenciaként: a tragikum forrása az emberi erő végtelenségének és a lét végességének feszítő kettősségében rejlik. „[I]tt ütközik a lényünkben lakozó igény végtelensége a bennünket fogva tartó végesség korlátaiba. Minden, amin munkálkodunk és amit alkotunk, mulandó és semmiség csupán; minden mögött ott áll a halál, és felé vezet minden pillanatunk, akár jól, akár rosszul használtuk fel.”⁴⁴

A tragikumról, tragédiáról a romantika korától kezdődően gyökeresen átformálódó gondolkodás fő irányát jelzi, hogy Hegel a fentebb elmondottakkal analóg jelenségben látja a modern dráma tragikumának egyik jellegadó tényezőjét. Az újfajta tragikum egyedi aspektusait abban véli felfedezni, hogy a „tragikus kifejlés csupán szerencsétlen körülmények és külső esetlegességek hatásaként jelentkezik”, és „a modern egyéniség a jellem, a körülmények és bonyodalmak különossége mellett önmagában minden földi dolgok esendőségének szolgáltatja ki magát, s kénytelen a végesség sorsát hordozni”.⁴⁵

Péterfy Jenő, Rákosi Jenő, Lukács György – az új tragikumkonceptió a magyar elméleti munkákban

Nagyon hasonló elvárások fogalmazódnak meg és kerülnek centrális pozícióba a századvég és a századelő magyar tragikumelméleti munkáiban.

Az új tragikus élmény a magyar kritikai gondolkodásban először Péterfy Jenő elméleti írásaiban jut szóhoz. Péterfy a moralizáló tragikumfelfogás radikális kritikájából indul ki, akárcsak Schopenhauer vagy Nietzsche:⁴⁶ relativizálja a vétség-koncepció alapját, a világrend képzetét, amikor – metafizikai háttérét teljesen negligálva – a létezés immanens, állandóan változó, alakuló összetettségét állítja a helyébe.⁴⁷ Szerinte a tragédia „egy szakasz életet” visz színre, hiszen „a jó és rossz sajtáságos vegyülékében, az ártatlanság meg nem érdemelt szenvedéseiben, a büntetés aránytalanságában, abban a látszólagos vakságban, mellyel az igazság ártatlant, bűnöst egy közös sírba temet: csak az életet ismétli, mely arányosító, rendezgető fogalmaink alól mindig kisiklik.”⁴⁸ A létezés fogalmát természetesen nem a korabeli viszonyok uniformizálódott közegével azonosítja:⁴⁹ a lét nagy emberek nagy tetteiben megmutatkozó intenzitása és mindezek állandó fenyegetettsége lesz a tragédia létértelmező irányultságának a tárgya. Mivel ez a fenyegetettség nem a hős vétségéből, hanem a világ relativizálódó állapotából, illetve az emberi létezés véges meghatározottságából ered, Péterfy koncepciójában a *mulandóság élménye* válik az egyik leghangsúlyosabb tragikumképző tényezővé. Nem a biológiai értelemben vett elmúlás, hiszen „a végesség, mulandóság, halál maga nem tragikai”.⁵⁰ Tragikai erővé akkor emelkedik, amikor a létezés transzcendens mögöttesének elhalványulása, némasága miatt az evilágiságra korlátozódik mindenfajta létértelem, s ennek következtében nagy eszmék, nagy tettek, nagy értékek vesznek a semmibe, lesznek a visszafordíthatatlan mulandóság áldozataivá: „Csakugyan a kiváló egyénben képzeletünk a részvét szemüvegén át végtelen erőt lát, melynek számára a közönséges élet korlátai nem akadályok; s mikor ez a látszólag korlátlan erő az akadályokon mégis tönkremegy, kétszeres erővel érezzük az egyén fölött uralkodó sors hatalmát. *Véges az ember: ezt hozza tudatunkra kivételes erővel, mert kivételes példákon a tragikai érzélem.* S valóban az emberi erő és törekvés végességének témáját pengeti minden kor tragédiája. [...] [M]inél korlátlanabbnak mutatja a hőst képzeletünk, annál tragikaibb s mélyebben átérezhető rajta a *közös sors betelése*, annál megrázóbb a halál színjátéka. Mert a tragikai érzélem mindenekelőtt azt kívánja, hogy a kiváló ember cselekvésében, sorsában általában az emberi sorsnak, az emberi törekvésnek végességét érezzük meg. [...] Valóban nem a büneiért, vétségeért való lakolást érezzük tragikainak, hanem ezen latolgató és lakoltató igazságszolgáltatáson túl *az emberi erő végzetessége az, ami tragikai érzést támaszt.*”⁵¹

A vétség-tragikum helyett tehát a mulandóság szükségszerűségében megnyilatkozó „végzetesség” lép elő a tragikus hatást eredményező legfontosabb tényezővé.⁵²

Akárcsak a korszak uralkodó tragikumfelfogásával szintén konzekvensen szembehelyezkedő Rákosi Jenőnél. „A halál az emberek köztragikuma” – írja 1885-ben publikált monográfiájában. A tragikum felhajtóereje szerinte az ember kettős és ellentmondásos antropológiai meghatározottságában rejlik: „Ez a kapocs a véges embert a véghetetlenhez köti, vágynak, érzéseinek határtalanságát megállítja, s véghetetlensége fonalán függ a véges ember tragikuma.”⁵³ Péterfy elképzelésével – és a Kemény-regények létértelmezésének jellegzetességeivel – szintén szoros párhuzamba állítható az erkölcsi világrend Rákosi által újraértett fogalma.

Gondolatmenete részben a századvég létérzékelésének metafizikai távlatlanságtapasztalatából, részben pedig az idealistának ítélt moralizáló tragikumfelfogás kritikájából indul ki, s első lépésben az emberi-társadalmi viszonyok állandóan változó – igaz, a társadalmi törvények által szabályozott és körülhatárolt – közegében próbálja realizálni az „erkölcsi világrend” kereteit.⁵⁴ A Rákosi koncepciójában megjelenő rendképzet már közel sem szilárd és megdönthetetlen elveket testesít meg, hanem elsősorban „a közepes ember boldogulásának a föltételeit tartalmazza”.⁵⁵ Mindez burkoltan magában foglalja annak az esélyét, hogy a közerkölcsök hanyatlása, az értékrend pluralizálódása és devalválódása következtében akár éppen az „erkölcstelen” lehet az erkölcsi világrend gerincét alkotó elv, vagy az erkölcsi normák ellen leginkább vétő egyén léphet fel a „rend” képviselőjeként.⁵⁶ S itt már majdnem a regénynél vagyunk, hiszen mely más esztétikai képződmény tudná árnyaltabban bemutatni a relativizálódott világrendet, mint a regény, melynek legfontosabb jellemzői – Kemény szavaival – „a körülményesség, a détailok varázsa az állapotok, helyzetek, irányok és jellemek festésében”?⁵⁷

Hogyan jönnek létre viszont a bukáshoz vezető tragikus szituációk? Mi biztosítja a külső viszonyok visszavonhatatlan kényszerűségét egy olyan világban, ahol a transzcendens elvek, szilárd erkölcsi, társadalmi rendképzetek már érvényüket veszítették, s ahol már nem a büntető végzet vagy a világrend oszt igazságot, sőt, az értékek inkább a tragikus hős oldalán mutatkoznak meg? Péterfy – akárcsak Rákosi és Lukács – határozottan szembenéz ezzel a tragikum szempontjából égető kérdéssel: mi marad, ha a megváltozott korszituációban a világrend (egyetemes) fogalma elveszti jelentését, relevanciáját, és pusztá illúzióvá, formulává degradálódik, illetve a világ mindenkor változó, relativizált állapotával válik azonossá? A válaszok újra a romantikus előzményekhez vezetnek vissza, s leginkább Schopenhauer felfogásával mutatnak rokonságot.

A „hős oly cselekvésbe fog – mondja Péterfy –, melyben egész valóját visszavonhatatlanul kockára veti, s így valóban szembekerül – de nem a metafizikai egyetemessel, hanem elsősorban az őt környező világgal; az ő természetének mi-volta, érdekei, vágyai, szenvedélyei szembekerülnek ellenkező érdekek, szenvedélyek egész rajával, s míg az egyéninek romjain helyre nem áll a sok ellenkező törekvés összevisszájában az egységű – tart a tragédia”.⁵⁸ A tragikus vétség teljesen lefokozódik, elveszti kiemelt szerepét: a hős tettei, cselekedetei belefonódnak az emberi viszonylatok szövevényébe, s ebből áll elő a drámai szituáció és a tragikus bukás. „Pedig amit az esztétikusok tragikai vétségnek neveznek, az valójában nem egyedül a főhős vállát nyomja, nem egyedül az ő rovására eső tett, hanem eredmény, melynek tényezői közt *a hős egyénisége mellett éppoly fontos az a kényszer, melyet a vele szembeállók cselekvése reá gyakorol.* Tragédiát soha nem csinál magára a kiváló egyén, hanem ketten, ő és az élet. [...] A tragédia szövetén a hős együtt dolgozik a vele szemben álló világgal.”⁵⁹

Emberi viszonyrendszerek kényszerítő ereje, mint a sorsszerűség analógiája a Péterfyével csaknem megegyező értelemben kap kulcsszerepet Lukács György fiatalkori drámaelméletében. „A sorsnak világos és határozott értelmet az adhat csak – írja –, hogy valami kívülről jövő, az ember lényegétől, drámai lényegétől, akaratától elvben különböző, mindaz, ami valamely szereplő személy élete alakulására

befolyással van, és ami nem az ő jelleméből fakad, de minden esetben felette dialmaskodó szükségszerűségként hat”.⁶⁰ A kívülről érkező sorsot a görög tragédiákban az istenek küldik az emberekre, a modern tragédiában viszont (ahol, mint már korábban idéztem Lukácstól, „maga a tragikum is kizárólag szemponttá válik”) az „*egyik ember lelki tényei, cselekedetei objektív sors lesz a másik számára*”, „*az emberek egymás számára sorssá válnak*”.⁶¹ A tragikus szituációhoz vezető szükségszerűséget összefonódó emberi tettek, cselekedetek immanens viszonyrendszere hozza létre, nem valamiféle elvont világrend normái, vagy a fátum hatalma. „A modern végzet” Lukács szerint a „magukban véve relatív és véletlenül fellépő dolgok (intézmények, egymás és az élet nem ismerése, életviszonyok, öröklődés stb.) közötti szoros és könyörtelenül logikus kapcsolatokból áll”.⁶²

Természetesen minden drámában magától értetődő poétikai követelmény, hogy a hősök cselekedeteinek egymásrahatása – stilizáltan és szigorú logikai kényszerűséggel – tragikus végkifejlethez vezessen. Mindez azonban – akárcsak a megsemmisülésbe torkolló tragikus zárlat esetében – lételméleti-egzisztenciális aspektusokkal egészül ki az új drámakoncepció sorsfogalmának kontextusában. Mivel eltűnt a szilárd mérce, a biztos viszonyítási pont a világból, a látszólag rögzített igazságokat, fogalmakat egyéni, személyes érdekek a maguk javára fordíthatják, átléphetnek vallási, etikai, világi törvények határán stb., s ennek következtében az emberek védtelenné, kiszolgáltatottakká válhatnak más emberek akaratának vagy mások tévedéseinek. Ezért külön elhibázott tett vagy különösebb tévedés nélkül bárki könnyen kerülhet olyan kényszerítő szituációba, amely csak minimális választási lehetőséget nyújt a számára. A tévedés, a hiba, a bukás lehetősége fokozódik, aránytalanná válik, szinte végzetszerű kiszolgáltatottságot okozva egyes szereplők számára, míg mások nyilvánvaló vétségükért sem bűnhődnek.

A regény lehetőségei a modern tragikum megképzésében

A 19. század adekvát tragikus élményének a közvetítésére éppen a tragédia klaszszikus formai-poétikai eljárásaival javarészt szakító műveletekre van szükség. Az utak természetesen több irányba vezetnek (s vezettek el): az egyik ezek közül a regény tragizálódásában nevezhető meg. Már Lukács György felhívja a figyelmet arra, hogy a regény kitűnően tudja működtetni a modern tragikum hatástényezőit, „mert ott ez a kívülről jövő [tehát a sors] a maga ezer részletre elaprózott trivialitásával ábrázolható”.⁶³ A relativizálódó világrend, a mulandóság lételménye szemléletesen jelenhet meg az epikai imagináció világkonstrukcióiban, akárcsak a viszonyok, emberi cselekedetek immanens egymásrahatásának dramatikus-tragikus szituációja – legalábbis Kemény Zsigmond szövegei erről tesznek tanúbizonyságot. A tragikus kázus és szükségszerűség új dimenziói hasonló módon és jelentéssel konstruálódnak meg és kapnak létértelmező funkciót Kemény regényeiben, mint azt a századvég, századelő tragikumelméleti írásai sugallják. (Persze legalább ennyire igaz az is, hogy a Kemény-regények olvasási tapasztalata nagyban hozzájárult az elméleti munkákból felállított konstrukció megalkotásához.)

IV. A KEMÉNY-REGÉNYEK TRAGIKUMA

Nem maradt más hátra, minthogy az előző fejezetekben kidolgozott elméleti szempontrendszer alapján rögzítsem a Kemény-tragikum néhány jellegadó tényezőjét (hangsúlyozva, hogy részletes kifejtésükre az egyes regények szorosabb elemzésében kerülhet sor).

(1 – *relativizálódó világrend*) A Kemény-regényekben felállított világok legfontosabb jellemzője, hogy míg első látásra egy szilárd társadalmi és szemléleti alapon nyugvó életvilág illúziójának a benyomását nyújtják, addig valójában az érvényesnek és működőképességnek tűnő rendképzet relativizálódásának állapot- és folyamatrajzát közvetítik: eligazodási pontok, értékrendek, magatartásmodellek fenyegető viszonylagosságáról árulkodnak. A legszemléletesebb példát *A rajongók* nyújtja: a 17. századi Erdély életvilága, társadalmi szokásrendje, etikai kódexe, hatalmi viszonyai egy elrendezett világ benyomását keltik, ugyanakkor a legfontosabb eligazodási pontok: a bűn fogalma, az erkölcs és vallás alapkategóriái, a követendő viselkedési minták stb. nézőpontok és viszonylatok függvényévé válnak az események menetében. A törvény öreként fellépő kancellár, Kassai István lépten nyomon átlépi a társadalmi, a morális és a vallási törvényeket, mégis a normakövető Kassai Elemér lesz tragikus hős a regényben.⁶⁴ Mindez tragikus szituációt előidéző elemként jelentkezik, ahhoz hasonlóan, ahogyan Péterfy vagy leginkább Rákosi elméleti formuláiban, világrend-értelmezéseiben olvashattuk.

(2 – *emberi cselekedetek immanens egymásrahatásának dramatikus-tragikus szituáltsága*) Kemény regényeiben a tragikus szituáció emberi viszonylatok kusza szövevényébe helyeződik: bárki tragikus szituációba keveredhet mások ellenséges szándékai, hibás döntései, téves önértékelései miatt, a viszonyok sajátos alakulása következtében. Látszólagos értékes, illetve jelentéktelen célok és tettek, a lét intenzív, vitális természetét felmutató állapotok, magatartásformák (szerelem, ifjúság, hit stb.) és kicsinyes tulajdonságok, létcélok (bosszú- és hatalomvágy stb.) keverednek egymással a megkonstruált világ szereplői viszonyrendszerében, vagy akár egy szereplőn belül is. Azonban már nem lehet egyértelműen megítélni, mi jó vagy rossz, kicsinyes vagy magasabbrendű ebben a világban: nem jó és rossz tettek határozott elkülöníthetősége vezet az egyes hősök tragikus bukásához.⁶⁵

Miután a hős belekerült – akarva-akaratlan – a történések bonyolult összjátékába, az így létrejövő kényszerítő körülményekhez képest – tehát nem a világrenddel, erkölcsi-társadalmi normákkal szemben – követ el hibát, vétséget, akár bűnt, mivel vagy rossz döntést hoz az adott szituációban (Komjáthy Elemér – *Zord idő*), vagy saját önértésével kénytelen szembehelyezkedni (Mikes János – *Özveggy és leánya*; Laczkó István – *A rajongók*), de elég az is, ha nem foglal határozottan állást az adott helyzetben, a fennálló körülményekhez képest (Kassai Elemér – *A rajongók*). Innen válik láthatóvá a Lukács és Péterfy kapcsán emlegetett új tragikus élmény lényege és relevanciája a Kemény-szövegek vonatkozásában. Maga a létezés válik tragikussá a regények teremtette világokban, hiszen a hőst nem feltétlenül konkrét vétsége, deviáns magatartása sodorja tragikus szituációba, hanem éppen a rendképzetek hiánya, a körülmények fenyegető viszonylagossága okozza bukását.

(3 – a mulandóság lételménye) A stabil eligazodási pontok kétségessé válása, relativizálódása, a létezés transzcendens távlatainak elhalványulása az emberi mulandóság hangsúlyozott tragikumképző aspektusában ragadható meg a leginkább – Schlegel, Hegel, Péterfy, Lukács gondolataival összhangban. A végességtudat, az emberi célok korlátozottságának képzete áthatják a Kemény-szövegek minden szintjét a felhívó struktúra egyes kitüntetett elemeitől kezdve⁶⁶ a tragikus végkifejletben összpontosuló cselekménybonyolítással bezárólag. A két szerelmes halála az *Özvegy és leányában*, Kassai Elemér meggyilkolása *A rajongókban* központi jelentőségre tesz szert mindkét szöveg kompozicionális szerveződésében és jelentésképző mechanizmusában, a *Zord idő* végkifejlete pedig már-már vérfürdőbe torkollik, Elemér, Barnabás, Dorka, a Deák testvérek és Werbőczy halálával, nem beszélve a török hódítás rémségeiről és Buda elestének katasztrófájáról. A halál persze önmagában nem tragikus Keménynél sem: nem a természet törvényeiben bennefoglalt biológiai pusztulás felett érzett fájdalom, rettenet fejeződik ki benne. A hősök nem öregségükben, balesetben, betegségben hálnak meg, elmúlásuk minden esetben bizonyos tettek – nem feltétlenül közvetlen – folyományaként, személyiségek, önértékek, célok dialogikus-konfliktusos egymásrhatásaként, és az így megteremtődő szituáció kényszerűségeként következik be. Az egzisztenciális megsemmisülés megőrzi legalapvetőbb drámapoétikai funkcióját: viszonyítási pontként szolgál, amelyekhez képest a létezés egészéről, a világ állapotáról, ön- és világértékek relevanciájáról, értékrendek, eligazodási pontok érvényességéről vagy érvénytelenségéről szerzünk tudomást.

JEGYZETEK

1. A tragédia és a tragikum meghatározásának nehézségeiről gyakorta olvashatunk a különböző elméleti munkákban. Napjaink kiváló angol tragédiaértőjének, Georg Steinernek a legújabb szaktanulmánya is ezt a szakmai közvélekedést demonstrálja nyitómondatában: „A tragédia és a tragikum fogalmának a jelentésmezejé legalább annyira meghatározatlan maradt, mint az eredetük.” Georg Steiner, *„Tragedy”, Reconsidered*. *New Literary History*, 2004/1. 1.

2. „Az irónia működése nyilvánvalóvá válik a tragédiában” – írja az irónia történeti változatait ismertető Ernst Behler –, „amikor a főhős, elvértve a realitás igényeit, öntudatlan vétséget rejtő elbizakodottságában magabiztos nyilatkozatot tesz, amely az éber közönség számára ironikusan hat” Ernst Behler, *The Theory of Irony in German Romanticism*. In: Fredrick Garber (szerk.), *Romantic Irony*, Bp., 1988, 46.

3. Arthur Schopenhauer, *A világ mint akarat és képzet* Ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Bp., 2002, 311.

4. Hegel szerint a tragédiának „a legmélyebben meg kell szereznie a belátást az emberi cselekvés és az Isteni világkormányzás lényegébe, valamint minden emberi jellem, szenvedély és sors ez örök szubsztanciájának éppoly világos, mint élettelijes ábrázolásába.” Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esztétikai előadások III.* Ford. Szemere Samu, Bp., 1956, 385.

5. Søren Kierkegaard, *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban*. In: Kierkegaard, *Vagyvagy*, Ford. Dani Tivadar, Bp., 2001, 141–142. [kiemelés tőlem]

6. Lukács György, *A történelmi regény*. Bp., 1977, 166. [kiemelés az eredetiben]

7. Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford. Bonyhai Gábor, Bp., 1984, 161. „De milyen gyönyörködés részesévé tehet bennünket a tragédia, ha az ember szenvedését és pusztulását ábrázolja? [...] Nem ellentmondás ez? Nem meddő játék a szavakkal?” – teszi fel a kérdést a Schiller tragikumfelfogását boncolgató Eichenbaum, aki válaszában feloldja a vélt ellent-

mondást. „A tragédia zokogó nézője – a művész iszonyú büntetése. A művésznek az a fontos, hogy ki tudja váltani a nézőben az együttérzés sajátos formáját; a néző számára ez az együttérzés akkor lesz csak a művészi élvezet alapja.” Borisz Eichenbaum, *A tragédia és a tragikum*. In: Eichenbaum, *Az irodalmi elemzés*, Ford. Könczöl Csaba, Bp., 1974, 81, 82.

8. „Azonosulás és távolságtartás játékát mutatja a közvetlenül nem élvezhetőnek (gyűlöletesnek, borzongatónak, kegyetlennek, deformálnak) az [...] élvezete, hiszen ez csak egy belső distancia felvételével történhet meg.” Simon Attila, *Az örök feladat: antik tanulmányok*. Debrecen, 2002, 15.

9. Connop Thirlwall, *On the Irony of Sophocles*. [1830] In: Thirlwall, *Essays, Speeches and Sermons*, ed. J. J. Stewart Perowne, London, 1880, 8. Például az *Oidípusz királyban* „a költő iróniájának a fő témája a jó (az isteni) megnyilatkozása és a gonosz realitása közötti ellentét bemutatása”. Uo., 19.

10. „Az emberi lét szerkezete tragikus” – írja korábban idézett tanulmányában Steiner. „Ontológiai értelemben az, ami azt jelenti, hogy esszenciálisan tragikus. A bukott ember az élet egy nem szívesen látott vendége, vagy, a legjobb esetben is egy fenyegetésben élő idegen ezen az ellenséges vagy közzömbös világon.” Steiner, i.m., 2.

11. Schopenhauer, i.m., 313. A Calderón-idézet (*Az élet álom* I. felvonás 2. szín) Jékely Zoltán műfordításában a következőképpen hangzik: „Mert embernek legnagyobb bűne, hogy megszületett ő.” Schopenhauer véleményét visszahangozza Kierkegaard tragikum-tanulmányának az egyik passzusa: „A tragikus bűnösség ugyanis több, mint pusztán szubjektív bűnösség, ez eredendő bűnösség; de az eredendő bűnösség az eredendő bűnhöz hasonlóan szubsztanciális meghatározás, és éppen ez a szubsztanciális teszi mélyebbé a bánatot.” Kierkegaard, i.m., 146.

12. Schopenhauer, i.m., 311. „Minden emberi törekvésnek valójában az a jellemzője, hogy töredékes, hogy éppen ebben különbözik a természet végtelen összefüggésétől.” Kierkegaard, i.m., 147.

13. „A tragédia világa olyan világ, ahol a hős egy konkrét, előre meghatározott szituációban találja magát, ahol a szükségszerűség faktorai előre adottak, és a hős megjelenésekor már ki is fejtették determináló tevékenységüket. A tragikus cselekmény akciója tehát sokkal inkább reakció. Mint látjuk, a tételesség mellett már a tett is problémák sokaságát rejti magában” – olvashatjuk a legújabb, magyar nyelvű, drámaelméleti írásban. Nyusztay Iván, *Tétlenség és önazonosság a görög és a Shakespeare-drámában*. Jelenkor, 2005/6. 603.

14. A tragikus hősök passzivitásáról, „tétlenségről” lásd szintén Nyusztay tanulmányát: i.m., 601.

15. Vö. Hegel, i.m., 417 Simon, i.m., 150.

16. Ezért tekinthetjük poétikai tényezőnek és metafizikai entitásnak egyidejűleg a végzet jelenségét („a fátum a mimézisen keresztül a dramaturgia által megszerkesztett cselekmény rendezője” Nyusztay, i.m., 602.), s ezért vélheti úgy a napihír struktúráját elemző Roland Barthes, hogy a végzet-fogalom a mindennapok irrealitása elől menekülő ember mentsváraként szolgál: „Minden egybeesés egyidejűleg megfajthatatlan és értelmes jel. Az emberek voltaképp egyfajta nagyon is nyilvánvaló érdekből fakadó áttétellel, a Végzetet vádolják vaksággal: holott a Végzet csupán kajánkodik, jeleket fabrikál, s az emberek a vakok, mert képtelenek ezeket a jeleket kihüvelyezni. Az, hogy a rablók megfúrják a hegesztőpisztoly-gyár páncélszekrényét, végeredményben mégiscsak a jelek kategóriájába tartozhatik, mert valaminek az értelme (...) mindenképp két ellentétes dolog összekapcsolásából bontakozik ki; antitézis vagy paradoxon, mindegy: mindenféle ellentétség egy eltökélten megkonstruált világhoz tartozik. A napihír mögött egy isten kódorog.” Roland Barthes, *A napihír struktúrája*. Ford. Miklós Pál, In: Hankiss Elemér (szerk.), *Strukturalizmus I.*, Bp., 1971, 182.

17. Gadamer, i.m., 162.

18. Kierkegaard, i.m., 135.

19. Gadamer, i.m., 159–160.

20. „[A] beljebb hatható lélekrajz, a körülmények sokszerűségének teljesebb feltüntetése, az egyénítés eszközeinek nagyobb gazdagsága, a bonyolultabb viszonyok megvilágításának kiválóbb képessége, a terjedelemből korlátlanabb szabadsága: mindez bizonyos tragikai jelenségeknek ábrázolására különösen alkalmas teszi a regényt” Beöthy Zsolt, *A tragikum*. Bp., 1885, 623.

21. Korábbi tanulmányomban részletesen elemzem ezt a folyamatot. Bényei Péter, *A Kemény-regények drámaiságának és tragikumának néhány kérdése – kritikátörténeti kontextusban*. *Studia Litteraria* 2005, 66–115.

22. Jellemző, hogy Nyusztay Iván tragikum monográfiája angol nyelven jelent meg, s a Jelenkorban publikált fejezet azt sejteti, hogy nem lesz magyar kiadás. Angolszász nyelvetterületen a New Literary

History 2004-ben különszámot szentelt a tragédia és a tragikum kérdéseinek (2004, Winter, *Special Issue: Rethinking Tragedy*), s nagyszabású monográfiát jelentetett meg a témáról nemrégiben Terry Eagleton (*Sweet Violence: The Idea of the Tragic* 2002) is.

23. Kierkegaard, i.m., 137.

24. Kierkegaard, i.m., 138.

25. Vö. Kemény Zsigmond, *Eszméek a regény és dráma körül*. [1853] In: *Kemény, Élet és irodalom*, 1971, 192–194.

26. Steiner a tragédia hanyatlásához vezető döntő fordulatot az empirizmus térhódításában, a tudományos világmagyarázó elvek látványos előretörésében látja. Véleménye szerint a világról való tudás közvetítéséből teljesen kirekesztődik az irodalom, így a tragédia és a színjátszás szerepe is jelentősen csökken. Eltűnik a tragédia mindenkorai vallásos alapja, érvényüket veszítik a kegyelem, a kárhózat, megtisztulás stb. fogalmai: a tapasztalat húzza meg ezentúl a világ és a valóság határait, amelyből kirekesztődik minden, az empirikus valóság határát átlépő jelenség. Georg Steiner, *A tragédia balála*. Ford. Szilágyi Tibor Bp., 1971, 262–263.

27. Vö. Lukács György, *A modern dráma fejlődésének története*. Bp., 1978, 102–07., 120., 132–133.

28. Lukács, *A modern...* i.m., 127. kiemelés tőlem

29. „Isten többé nem szól közvetlen módon az emberhez. Éppen ez a tragikus gondolkodás egyik alaptétele. -Vere tu es Deus absconditus», írja Pascal. A rejtőzködő Isten.” Lucien Goldmann, *A rejtőzködő isten*. Ford. Pödör László Bp., 1977, 68.

30. Kierkegaard, i.m., 138, 141.

31. Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése*. Ford. Kertész Imre, Bp., 1986. 151. Vö. 127., 129., 137.

32. Lukács György, *A tragédia metafizikája*. In: Lukács, *Ifjúkori művek (1902–1918)*, Bp., 1977, 494. kiemelés tőlem

33. Lukács, *A modern...* i.m., 107.

34. Lukács, *A modern...* i.m., 108.

35. „A tragédia célja, – írja, az élet rettentő oldalának ábrázolása, hogy a névtelen fájdalom, az emberiség jaja, a véletlen csúfoló hatalma s az igazak és ártatlanok menthetetlen bukása vonuljon el képekben előttünk: mert *ebben jelentős intés rejlik a világ és a létezés milyenségét illetően*.” Schopenhauer, i.m., 311. [kiemelés tőlem]

36. Uo. [kiemelés tőlem]

37. A szomorújátékban végbemenő nagy szerencsétlenség „történhet [...] valamely jellem rendkívüli, a lehetőségek határát súroló gonoszsága révén”; vagy „történhet továbbá, a vaksors által, vagyis tévedés következtében” Schopenhauer, i.m., 313.

38. Maga Schopenhauer is ezt a tragédiatípust preferálja: „Ez utóbbi fajta mintha joggal lenne megszűnt a másik kettő előtt való az én szememben: mert ez a legalapvetőbb balsorsot nem kivételként mutatja [...], hanem mint oly valamit, ami az emberek cselekedeteiből, s karakteréből könnyen, magától, szinte lényegien fakad.” Uo.

39. Schopenhauer, i.m., 313–314.

40. „E fajta tökéletes példaként mindazonáltal felemlítendő egy darab, amelyiket ugyanennek a nagy mesternek több más színi műve felülmúlja egyéb tekintetben: s ez a *Clavigo*. A *Hamlet* is idetartozik bizonyos szempontból, ha a főhősnek csupán a Laerteshez és Opheliához fűződő kapcsolatát tekintjük; és a *Wallenstein* is büszkélkedhet e kiválósággal, a *Faust* merőben ily fajtájú, ha csupán a Margitira s fivérére vonatkozó szílat tekintjük középponti cselekményének; ugyanígy Corneille műve, a *Cid*, épp csak hogy itt a tragikus végkimenetel hiányzik, ahogy ugyanez pedig megvan Max és Thekla analóg viszonyában.” Schopenhauer, i.m., 314.

41. Kierkegaard, i.m., 143.

42. Kierkegaard, i.m., 156.

43. August Wilhelm Schlegel, *A drámai művészetről és irodalomról*. [1809–1811] Ford. Bendl Júlia, In: Schlegel, *Válogatott esztétikai írások*. Bp., 1980, 604.

44. Schlegel, i.m., 619.

45. Hegel, i.m., 433. [kiemelés tőlem]

46. „Ezzel szemben az úgynevezett költői igazságszolgáltatás követelménye a szomorújáték lényegének teljes félreértéséből, sőt a világ lényegének ily félreismeréséből fakad. ... Mert ugyan mit vettett egy Ophelia, egy Desdemona, egy Cordelia? – ám csak a lapos, optimista jellegű, protestáns módon ra-

cionista vagy tulajdonképpen zsidó világszemlélet támasztja a költői igazságszolgáltatás követelményét, melynek kielégítésével a maga kielégülését is megelheti." Schopenhauer, i.m., 312. vö Nietzsche, i.m., 183, 185.

47. „A világ rendje mindent átölel, tehát a támadó egyén is voltaképpen a világrend, az egyetemes egyik eleme. [...] A világrend – [...] – nem nyugvó valami, nem örök igazságok szentek sentje, a jelenségek fölött lebegő platóni eszme, hanem eredmény, mozgó egyensúly, mely minden pillanatban bomlik, és újra helyreáll; s egyenlő szerepe van benne az egyén bűneinek, a szertelen szenvedélynek, önző cselekvésnek, mint az ellenkező tulajdonságoknak.” Péterfy Jenő, *A tragikum*. [1885] In: Péterfy, *Válogatott művei*, Bp., 1983, 13, 25.

48. Péterfy Jenő, *A költői igazságszolgáltatás a tragédiában*. [1891] In: Péterfy, *Összegyűjtött munkái*. Harmadik kötet, Bp., 1903, 45.

49. Illetve nem a hétköznapióságban bennerejlő tragikumról mint ábrázolásesztétikai szempontból érdekes jelenségről van szó: a tragikum, a tragédia szigorúan konstruált, hatását esztétikai elvek követésével fejt ki. Vö. Péterfy, *A tragikum*, i.m., 11., 18.

50. Péterfy, *A tragikum*, i.m., 16.

51. Péterfy, *A tragikum*, i.m., 17., 23. kiemelés tőlem

52. Péterfy ezért, a vétség-elvű tragikumfelfogás korabeli monográfusával, Beöthyvel ellentétben, egy más jellegű értelemadó nyelvjátékba helyezi a végzet fogalmát: nem a végez cselekvő magatartásával, hanem a *bevégezttség* tényével hozza összefüggésbe, így a tragikus bukás „megmásíthatatlanságát” helyezi a középpontba a vétség-mozzanattal szemben: „De részvétünk csak azért ilyen mély, mert valami bevégzettel, olyan egyénnel áll szemben, kinek sorsa beteljesült; azért nem is szorítkozik az egyén ilyen-olyan bajára, körülményére, hibájára, hanem annak *végezetére* terjed ki; [...]”. Péterfy, *A tragikum*, i.m., 15–16. [kiemelés az eredetiben]. Beöthy Zsolt szerint a tragikus hős „[v]égez, s végzésével menthetlenül kiszolgáltatja magát végezetének.” Beöthy, i.m., 284.

53. Rákosi Jenő, *A tragikum*. [1886] Bp., 1929, 23, 72. vö.16–24.

54. „Ha tehát van egy erkölcsi világrend, azt a létező dolgok sorában és nem idealista tudósok gondolatvilágában kell keresnünk [...] Az erkölcsi világrend tehát nem mindig ugyanaz, változik az emberekkel, változik államok, országok, világnézet szerint, változik a hellyel, az idővel. [...] Nevezük erkölcs rendnek, foglalhatja ez mindama törvényeknek, amelyek az emberek társadalmi együttlétét szabályozzák s ezzel lehetővé teszik.” Rákosi, i.m., 33., 34–35., 38.

55. Rákosi, i.m., 62.

56. „Az erkölcsi világrendet emberek képviselik, igen gyakran minden erkölcshez méltatlanul, igen gyakran úgy, hogy semmi közük az erkölcshez., és az erkölcsi világrendet velők szemben jogaihoz jutatni éppen ellenfelök: a tragikai hős feladata. [...] [A]kinek kezébe van letéve a rend védelme, azok csak emberek szintén s kezökben a rend erkölcsé épp oly romlékony, mint maga az ember.” Rákosi, i.m., 57., 62.

57. Kemény, i.m., 191.

58. Péterfy, *A tragikum*, i.m., 24. Vö. Péterfy, *A költői ...*, i.m., 61.

59. Péterfy, *A tragikum*, i.m., 24., 29.

60. Lukács, *A modern... i.m.*, 45., 46.

61. Lukács, *A modern... i.m.*, 46., 137. [kiemelés tőlem] „Az emberek és események egyszerűsítése a tragikus drámában nem szegénység, sőt inkább a dolgok lényegével adott, erősen összemarkolt gazdagság. Csak azok az emberek lépnek itt fel, *akiknek találkozása sorssá lesz egymás számára* és csak azt a pillanatot ragadja ki az egészből, amelyik éppen sorssá lett.” Lukács, *A tragédia...*, i.m., 504. [kiemelés tőlem]

62. Lukács, *A modern... i.m.*, 283–284.

63. Lukács, *A modern... i.m.*, 130.

64. *A rajongók főhőse*, Kassai István a végsőkig relativizálja a bűn és a gondviselés fogalmát, s a törvények eszközszerű használatával legitimálja Pécsi Simon elleni bosszúját. Ráadásul Kassai a hatalmi intézmény kiemelkedő figurája, törvényhozó és a törvény őre, ezért tevékenysége, hibái és ármányai sok mindent elárulnak tágabb életvilága jellemzőiről: tettei legalább annyira jelzik az életvilág rendképzetének deformáltságát, mint az „ítélőmester” gonoszságát, ördöggel asszociált démonikuságát.

65. *Az Özeveg és leányában* például nem a hősök normaszegő magatartása lesz tehát a tragikus bizonydalom eredője (Mikes János nem az erdélyi jogrend elleni vétsége, Tarnóczi Sára pedig nem az