

Bényei Péter

A történelem és a tragikum vonzásában



Bényei Péter
A TÖRTÉNELEM ÉS A TRAGIKUM VONZÁSÁBAN

CSOKONAI KÖNYVTÁR
(Bibliotheca Studiorum Litterarium)

39.

SZERKESZTI:

Bitskey István és Görömbei András

Bényei Péter

A történelem és a tragikum vonzásában

*A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései
Kemény Zsigmond írásművészetében*



Debrecen, 2007

Lektorálta:
Gyapay László

© Bényei Péter, 2007
© Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem, 2007

ISSN 1217-0380
ISBN 978 963 473 048 4

Kiadta: a Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója,
az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja
Felelős kiadó: Cs. Nagy Ibolya főszerkesztő
Műszaki szerkesztő: Juhászné Marosi Edit
Terjedelem: 28,75 A/5 ív
Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2007-ben
07-177.

TARTALOM

Előszó	9

Első rész

A TÖRTÉNELMI REGÉNY MŰFAJI KÉRDÉSEI A KEMÉNY-REGÉNYEK ÉRTELMEZŐ HORIZONTJÁBÓL

I. A TÖRTÉNELMI REGÉNY ELMÉLETE KÖRÜLI DILEMMÁK.....	19
1. A műfaji értelmezés anomáliái	21
2. Romantikus, realista vagy biedermeier jelenség a 19. századi történelmi regény?	31
3. Történelmi regény: fikció és/vagy valóság?	35
4. Tipizálás és tanulságai	42
II. TÖRTÉNETÍRÁS ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY	47
1. A történelem fogalmának átalakulása és a történelmi regény születése	47
2. A történetírás művészi-leíró modellje és a történelmi regény	53
3. A tudományos történetírás-modell narrativista kritikája: a történelmi regény és a narratív történetírás megkülönböztető jegyei.....	70
4. Történettudomány kontra történelmi regény: a műfaj néhány jellegadó poétikai vonása	93
III. EPOSZ ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY.....	112
1. Az eposz és a regény funkcióváltása	112

2. Eposz és történelmi regény: a múlt-jelen viszony megváltozása	115
3. A történelmi regény és a kulturális emlékezet.....	126
IV. KI- ÉS ELŐRETEKINTÉS: A TÖRTÉNELMI REGÉNY REPREZENTÁCIÓS ÉS ALLEGORIZÁCIÓS TELJESÍTMÉNYÉNEK KÉRDÉSEI A <i>ZORD IDŐ</i> RECEPCIÓJÁNAK TÜKRÉBEN	
1. A történetírás és a történelmi regény viszonyának megítélése a 19. század második harmadának magyar kritikai diskurzusaiban	135
2. A történetírás és a történelmi regény viszonyának megítélése a 19. század pozitivisták megközelítéseiben és a <i>Zord idő</i> 20. századi recepciójában	136
	153

Második rész

DRÁMAISÁG ÉS TRAGIKUM KEMÉNY ZSIGMOND TÖRTÉNELMI REGÉNYEIBEN

I. A KEMÉNY-REGÉNYEK DRÁMAISÁGÁNAK ÉS TRAGIKUMÁNAK NÉHÁNY KÉRDÉSE – KRITIKATÖRTÉNETI KONTEXTUSBAN	169
1. A regény és a dráma ötvöződése: műfajelméleti kontextus	170
2. A regény és a dráma ötvöződése: műfajtörténeti kontextus	184
3. A tragikum kontextusai I. – a 19. századi „vétség-elvű” tragikumfelfogás és a Kemény-regények tragikuma	200
II. „ <i>Anyai szeretet ez, mely a bánatost elringatja</i> ” KEMÉNY ZSIGMOND REGÉNYEINEK TRAGIKUMÁRÓL	226
1. A tragikum mibenlétéről	226
2. Utak a modernizált, regényesített tragikumhoz.....	237

3. Új tragédia- és tragikumkoncepció a 19. században	242
4. A Kemény-regények tragikuma.....	252

Harmadik rész SZÖVEGELEMZÉSEK

I. „ <i>Ki fejt meg a gondviselés talányait?</i> ” DRAMASISÁG ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY KEMÉNY ZSIGMOND: <i>ÖZVEGY ÉS LEÁNYA</i>	259
1. Drámaiság és történelmi regény	259
2. Drámai strukturáló elvek az <i>Özveggy és leányában</i>	269
3. Tarnócziné, a keresztyén Médeia	285
4. Tragikum az <i>Özveggy és leányában</i>	296
II. „ <i>El van tévesztve egész életünk!</i> ” SZUBJEKTUMFILOZÓFIA ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY KEMÉNY ZSIGMOND: <i>A RAJONGÓK</i>	318
1. A szubjektumprobléma kiéleződése a 19. század közepén.....	318
2. A letűnt korabeli életvilág, mint létmodell: mimézis és allegória	332
3. A rajongás létállapota	343
4. A regény tragikuma	360
III. „ <i>Elhagyva van, aki elhagyja magát</i> ” NEMZETI IDENTITÁSTUDAT ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY KEMÉNY ZSIGMOND: <i>ZORD IDŐ</i>	367
1. A <i>Zord idő</i> mimetikus és allegorikus struktúrái	367
2. Az ironia változatai a <i>Zord időben</i>	393
Irodalom- és rövidítésjegyzék	411
Névmutató.....	449

ELŐSZÓ

„A nagy terjedelmű Kemény-irodalomban még ma sem vindikálhatja magának senki az abszolút újrakezdés jogát” – figyelmeztet 1960-ban Barta János, első jelentősebb Kemény-esszéjében.

A monográfiámat irányító két kérdés (a történelmi regény és a tragikum műfaji, esztétikai problémái) sem tekinthető újkeletűnek a Keményről szóló, színvonalas és kiegyensúlyozott recepcióban: bár mindvégig a kanonizált interpretációk, pályaképleírások felülvizsgálatára, újraértésére törekedtem, dolgozatom nem kezdeményez gyökeresen új kiindulást a hatástörténetben hozzáférhető olvasásmódokhoz képest. Igaz, a kutatásaim kezdetén a történelmi regény műfaji alakzatáról, hagyományáról, funkciójáról folytatott beszéd még közel sem volt annyira napi-renden, mint manapság, s hét-nyolc éve még meglepőnek tűnt, hogy miközben a Kemény-recepció a szerző történelmi regényeinek méltatásától hangos, lényegében nincs épkezláb leírása a műfaji alakzatnak, s hiányzik a tisztán műfaji szempontú szövegelemzés is. Hasonló a helyzet a Kemény-szövegek dramatikus és tragizáló műveleteinek leírásával: Barta János és mások ugyan alapos interpretációját adták a jelenségnek, ám nem alakítottak ki olyan megbízható fogalom- és szempontrendszert, melynek segítségével a regényekben létesülő tragikus hatásmechanizmus sajátosságai, az ötvöződés eszme- és műfajtörténeti kontextusa, egyáltalán a Kemény-tragikum egyedi jellemzői markánsan megragadhatók lettek volna.

A hatalmasnak igazán nem mondható Kemény-életmű számomra tehát a letűnt múlt esztétikai reprezentációjával és a szövegek tragikumával kapcsolatos kérdések sokaságát generál-

ta, olyan kérdéseket, melyeket vagy nem tettek még fel, vagy a válasz nem volt számomra kielégítő: Milyen alapon beszélhetünk egy regény tragikumáról? Mi is az a végzet, s mennyiben lehetnek végzetszerűek egy 19. századi regényben megidézett, letűnt korabeli történetek? Mennyiben segíti a tragikus hatásmechanizmus létrejöttét a múlt esztétikai reprezentációja, s egyáltalán, a jelentésképzés mely sajátos területeit nyitja meg a történelmi regény poétikai alakzata? Nem sorjázom tovább a kérdéseket (melyek nem feltétlenül hű rekonstrukciói a szakmai ténykedésemet motiváló tényezőknél), inkább egy rövid s vázlatos esszenciáját adom a történelmi regénnyel kapcsolatos gondolataimnak, melyet ebben a formában nem szöttem bele a monográfiába.

A történelmi regény *olvasói* sikere gyaníthatóan abban rejlik, hogy egyidejűleg két ellentétes vágyat is beteljesíthet, az európai kultúrkörben élesen elválasztott aspektusok élhetők át egyszerre a befogadásakor: a realitáshoz, a valóságoshoz, a megtörténthez való kötődés igényét ugyanúgy kielégíti, mint a hétköznapi világtól való eloldódás, elvágyódás, az adottól leszakadás misztériumát. A reális vagy fiktív, talált vagy kitalált, hiteles vagy hazug kérdéseinek való rágódás inkább a szakmai berkekben állandósul, az olvasást jóval kevésbé érdeklő, befolyásoló tényezők. Mindenesetre a történelmi regény példaértékű módon demonstrálja az irodalmi szövegek létesülésének, felépülésének, hatásának egyik lényeges vonását: azt ugyanis, hogy a megtörtént csírája ott lakozik még a „valóságtól” messze elrugaszkodott művekben is, mint ahogy a legapróbb részletekig valóságelemekre épülő történet is szükségsszerűen továbbbíródik, továbbbszövődik a nyelvi közvetítettség dzsungelében, átlényegülnek az esztétikai imagináció közegében, illetve a befogadás értelemképző műveletei során.

Ha viszont *szakmai* szemmel fordulunk a történelmi regény heterogén szövegkorpuszához, azt látjuk, hogy egy definíció után kiáltó, ám minden lezárt meghatározásnak ellenálló, történetileg állandóan változó prózai műfajról van szó: minden irodalmárnak nagy tehertételt jelent mondjuk annak eldöntése, hogy milyen kritériumok alapján ítéltető egy szöveg történelmi regénynek, vagy hogy mi is az egyáltalán: műfaj, létmód, funkció vagy olvasásalakzat? Igaz – látszólag – a történelmi regény írója és olvasó-

ja sincs könnyebb helyzetben: az előbbinek a forráskutatás elkerülhetetlen, ám kétségkívül nyomasztó követelményével kell mindenkor szembesülni, az utóbbi pedig folyamatos hezitálásra kényszerül arra nézvést, hogy most vajon regényt vagy történelmet olvas, nem beszélve arról a gyakorta felhangzó elvárásról, hogy a történelmi regények autentikus befogadása eleve feltételezi a megjelenített múltból birtokolt előzetes tudást.

Persze az éremnek van másik oldala is, s talán ez (a kettősség) biztosítja leginkább a műfaj iránti tartós érdeklődést. A 19. századi írók, kritikusok (Henszlmann Imre, Kemény Zsigmond, Erdélyi János, Salamon Ferenc, Szász Károly) folyvást hangsúlyozzák, hogy a múlt elmélyült tanulmányozása karaktereket, eseményeket, cselekményvázat kínál fel az író számára, s nemhogy gátolná, de kifejezetten felszabadítja az alkotói fantáziát. A krónikák és az emlékiratok – a témáról mindig felhevült retorikával megnyilatkozó Kemény szerint – a letűnt világok „életkönyvét nyitandják fel” a regényíró előtt, aki ezáltal „észrevétlenül avattatik be a lefolyt századok szellemébe”, s egyben a szokások, a „házi élet” pontos rajzára kényszerül. A műfajban rejlő vonzerőt leginkább az irodalmi szövegalkotás, világteremtés, jelentésképzés tekintetében megnyíló széles játéktér biztosítja: a történelem – a szöveg létesülésének és befogadásának összefüggésében – „szöveg univerzumot” jelent (forrásszövegeket, múltinterpretációkat, az irodalmi hagyomány legkülönbözőbb narratíváit stb.), amely regénytörténetek magjait, szövegalkotási műveletek sokaságát kínálja fel, olvasási sémákat, előzetes képzeteket foglal magában. Az olvasás folyamatában eleven, közvetlen tapasztalatként tárul fel a befogadó előtt a történelmi múlt valamely időszaka, anélkül hogy a szöveg különösebben igényelné a reprezentált múlt előzetes ismeretét (bizonyos intenciók kódolása kétségkívül feltételezi ezt, ám bukásra ítélt az a regény, amely jelentésképzésének, kommunikációjának döntő részét erre építi). S talán a kritikusnak, irodalomtörténésznek sem kell mindenáron engednie a definiálás, a lehatárolás kísértésének: a legkülönbözőbb elméleti, poétikai, hatástörténeti kontextusok olyan sokféle megközelítési módot kínálnak fel az elemző számára, hogy lényegében feleslegessé

teszik a műfaj-létmód-funkció kérdésében az egyértelmű állásfoglalást.

Egy szakmai monográfiában persze nem intézhetők el ilyen könnyen ezek a kérdések, melyet mi sem bizonyít jobban, hogy a könyv első harmadát a műfaj elméleti problémáin való tűnődés teszi ki (Első rész: *A történelmi regény műfaji kérdései a Kemény-regények értelmező horizontjából*). Igaz, a terjedelem annyiban csalóka, hogy nem kínál fel egy átfogó, minden történelmi regény alkatahoz illeszkedő poétikát: elsősorban Kemény Zsigmond regényeit vettem alapul kérdéseim megfogalmazásakor, s ha számot vetünk a történelmi regény címszó alá sorolt szövegek roppant mennyiségével, történeti változékonyságával, vagy, ha felmérjük azt a jelentős különbséget, amely mondjuk a Kemény-, illetve a Jókai-féle műfajváltozat között fennáll, akkor törekvésem talán indokoltnak bizonyul. Szintén egy terjedelmes egységet szántam a drámaiság és a tragikum kérdésének, egészen pontosan a regény és a dráma ötvöződését feltáró gondolatsornak, amelyben megpróbáltam olyan kontextusokat megnyitni, melyek egyfelől érthetővé és használhatóvá tették számomra a Kemény-recepcióban meggyökeresedett formulákat (drámai szerkezetű regény; bűnbűnhődés aránytalansága; végzetszerűség stb.), másfelől olyan fogalmak, szempontok bevezetésének a lehetőségét kínálták fel, melyekkel leírhatónak tűnt számomra az egyes regények tragikus hatásmechanizmusa. (Második rész: *Drámaiság és tragikum Kemény Zsigmond történelmi regényeiben*)

A hosszas elméleti részek után talán nem meglepő, ha szövegelemzéseimben az elméleti blokkban kidolgozott szempontrendszert olvasási stratégiaként igyekeztem – reményeim szerint nem mechanikusan – hasznosítani: azt vizsgáltam, hogy milyen jelentésrétegek felnyitására teremt alkalmat a történelmi múlt esztétikai reprezentációja, milyen poétikai műveletek hozzák mozgásba a regények tragikus hatásstruktúráját stb.? (Harmadik rész: *Szövegelemzések*)

Példákkal argumentált elmélet és ezen elméleti belátásokat hasznosító szövegelemzés koncepcionális egybeillesztése természetesen jó pár buktatót rejt magában. Leginkább az önismétlés veszélye fenyegetett, hiszen mindegyik interpretáció a történelmi

regény sajátos szerű szövegszervező eljárásaira és a tragikum kérdésére fókuszál. Mivel a szövegelemzéseket önálló módon is olvashatóvá szerettem volna tenni, egy-két rövidebb bekezdés, néhány mondat, gondolat ismétlése megkerülhetetlen volt, még ha igyekeztem is minimálisra csökkenteni az ilyen jellegű megnyilatkozások számát. Ezért helyeztem például a drámaiság és a történelmi regény konkrét összefüggéseit tárgyaló részt az *Özvegy*-elemzés bevezetésébe, a történelmi regény és a történetírás viszonylatainak Kemény-korabeli megítélésével pedig a *Zord idő* recepciótörténeti vizsgálatának az összefüggésrendszerében foglalkoztam.

Persze azt sem hallgathatom el, hogy mellőztem egy-két olyan kérdés tárgyalását, melyet méltán várhatna el a könyvemet kezébe vevő olvasó. Bár Kemény történelmi regényeiről szól ez a monográfia, Kemény elméleti felfogásáról (és általában a 19. századi magyar elméletről) külön egységben mégsem olvashatunk benne. Félek bírálóimtól, úgyhogy nem hagyom homályban e kérdést. Vizsgálódásaim kezdeti munkafázisaiban a történelmi regény általános poétikai kérdéseinek eredtem a nyomába, s ehhez nagy számban használtam-dolgoztam fel Kemény-, illetve Kemény-korabeli elméleti írásokat. Külön fejezetben való tárgyalásuk annyi önismétlést tartalmazott volna, hogy eltekintettem a megírásától. Igaz, arra ügyeltem, hogyha szétszórva is, de a történelmi regényről (behatóan az *Élet és irodalom* 10–14. fejezetében) értekező Kemény Zsigmond minden fontos gondolata bekerüljön elemzéseimbe.

Hasonlóan szubjektív mentséget kell, hogy keressek a *Gyulai Pál* mellőzésére. (A töredékesen fennmaradt *Élet és ábránd* mélyreható interpretációjáról azt hiszem, tényleg le kell mondani.) Megvallom, hogy a *Gyulai Pál* többszöri elolvasása után sem állt össze számomra olyan interpretációs szempontrendszer, amely – a többi elemzéshez hasonlatosan – a (Kemény-féle) történelmi regény markáns alakváltozataként mutathatta volna fel Kemény első publikált regényét. (Mindez persze nem jelenti azt, hogy a *Gyulai Pál* ne képviselne ilyet.) Igaz, s ez már talán szakszerűbb érv, a *Gyulai Pál* leválasztása történeti szempontból is indokolt: Kemény utolsó három szépirodalmi írása egy igen jól körvonalaz-

ható történeti szituációban, irodalmi kontextusban (az 50-es évek gyökeres világnézeti, társadalmi, szubjektumfelfogásbeli átrendeződésének időszakában, átformálódó irodalmi beszédmódok összefüggéseiben) fogant: létértelmezésbeli érdekelttségük hasonlóságai és eltérései egyaránt innen erednek.

Bár érdeklődésemet rigorozusan a történelmi regény és a tragikum kérdései kötötték le munkámban, megnyugtató, hogy a Kemény-regényekről tartalmasan lehet megnyilatkozni e két szempont teljes mellőzésével. A munka utolsó fázisaiban szembesültem a Kemény-szövegek – mindeddig valamilyen úton-módon, többé-kevésbé számomra is rejtve maradt – poétikai gazdagságával, összetettségével, amely arra érdemesíti ezt a szövegkorpuszt, hogy a realizmus és a műfajiság kérdéseivel, a nagy létértelmező teóriákkal, vagy a tragikum heroizációjával nem sokat bíbelődő, szorosabb szövegelemzéseket preferáló olvasásmódok (intertextualitás, narratív identitás, pszichoanalízis, retorikai-narratopoétikai leírás – hogy csak azokra a szempontokra utaljak, melyek alapján már születtek tanulmánykísérletek a közelmúltban) is kedvüket leljék Kemény írásaiban. Ezek a megközelítések (is) sokat tehetnek azért, hogy a Kemény-szövegkorpusz eleven hagyomány maradjon a magyar irodalomban.

* * *

Pályája végéhez közeledvén Jókai Mór, egyik önéletrajzi hangoltságú írásában (*Negyven év visszhangja*) rá jellemző túlzó retorikával köszönte meg mindazok segítségét, akik gazdag életműve létrejöttében valamilyen módon közremunkáltak. Miután feleségének, legismertebb író társainak (Petőfi, Gyulai, Arany, Kemény), kiadóinak, s a Tudományos Akadémiának hálát mondott, Jókait az érzelmi felindulás a következő záróformulára ragadtatta: „És mostan, legvégül, hadd szóljak rólatok, leghívebb munkatársaim, segítőim, gyámolítóim: édes, szép, zöld fáim.” Egy hosszas munka lezárulta után – Jókai gényusza nélkül is – ráébred az ember arra, hogy szellemi szüleménye létrejöttéért tényleg „fűnek-fának” köszönettel tartozik. Éppen ezért rövid hezitálás

után úgy döntöttem, hogy a támogatók, segítők tekintélyes katalógusa helyett végül konkrét nevek említése nélkül mondok köszönetet mindazoknak (témavezetőmnek, kollégáknak, pályatársaknak, opponenseknek stb.), akik nélkül a munkám ebben a formában soha nem készült volna el, utólagos megelégedéssel nyugtázva, hogy mikor nagy volt a szükség, mindig közel volt a segítség.

Debrecen, 2006. június 29.

Bényei Péter

Első rész

A TÖRTÉNELMI REGÉNY MŰFAJI
KÉRDÉSEI A KEMÉNY-REGÉNYEK
ÉRTELMEZŐ HORIZONTJÁBÓL

I. A TÖRTÉNELMI REGÉNY ELMÉLETE KÖRÜLI DILEMMÁK

Alessandro Manzoni – klasszikussá vált történelmi regényének, *A jegyeseknek* megírása után csaknem két évtizeddel – egy hosszabb esszét szentelt a műfaj elméleti kérdéseinek. Tanulmánya nyitányában két kritikus állásfoglalást szolgáltat meg a szerző: mindkettő a történelmi regény létformájának az alapjait támadja – igaz, merőben ellentétes okból. „Néhányan azon sajnálkoznak – írja Manzoni –, hogy a történelmi regényekben, de legalábbis a történelmi regény bizonyos részeiben a tényeket nem lehet világosan különválasztani a kitalált történésektől, és ezért végeredményben ezek a munkák elhibázzák egyik alapvető céljukat, amely nem más, mint *a történelmi események hiteles ábrázolása*.”¹ Ezzel szemben a bírálók másik körét éppen a „fiktív” és a „valós” állandó váltakozása zavarja, ezért szerintük a leghitelesebb történelmi regények sem képesek egységes kompozíciót felépíteni, hatásosan kidolgozott esztétikai mechanizmust működtetni: „Ahogy korábban említettem – írja Manzoni, létezik a kritikusoknak egy másik csoportja, akik éppen ellentétes alapról bírálnak. Ők azon sajnálkoznak, hogy az adott történelmi regényben, illetve a regény adott részeiben, a szerző nyíltan elkülöníti a tényszerű igazságot a kitaláltaktól; mindez, mondják, *lerombolja azt az egységet, amely minden műalkotás alapvető feltétele*.”²

Manzoni a műfaj lényegi paradoxonára irányítja a figyelmet: a történelmi regények szélsőséges elvárásokat ébresztenek az

¹ MANZONI, 1984. 63. [kiemelés tőlem]

² MANZONI, 1984. 65. [kiemelés tőlem]

olvasóban (és a kritikusban), ám nem tudnak maradéktalanul megfelelni sem az esztétika, sem a történetírás felől érkező igényeknek. A történelmi regényben – írja 1846-ban egy angol kritikus, G. H. Lewes – „hamis történelemképpel és rossz történettel találkozhatunk a regény álarcában”³, mely eszerint afféle hibrid képződmény: se nem regény, se nem történelem, hanem mindegyikből valami.

Nem meglepő tehát, hogy a történelmi regényről zajló beszédet anomáliák sokasága övezi, legfőképpen azért, mert a műfajhoz sorolható szövegek kielezik a fikció és a valóság viszonyát, az irodalmi szövegek teremtett voltának és lehetséges referenciáinak a kapcsolatát. Olyan anomáliák ezek, melyek megkerülhetetlenek Kemény Zsigmond írásművészetének a vizsgálatakor, hiszen a Kemény-életmű gerincét a történelmi regények adják.⁴ Németh László elsősorban alkotáslélektani okokkal magyarázza a történelmi téma előtérbe kerülését: „Kemény magában hordta a múltat” – írja –, és „lábra kelt históriának látta mindazt, amivel mint ember és magyar érintkezésbe jutott”,⁵ ezért a múlt tanulmányozásában a nemzeti önismeret elmélyítésének lehetőségét ismerte fel.⁶ Az életmű legutóbbi monográfiája, Szegedy-Maszák Mihály úgy látja, hogy Keményt egyfelől az irodalom nevelő-identifikáló funkciójának átmentési kísérlete, másfelől pedig a regény irodal-

³ LEWES, Historical romance, *Westminster Review*, March, 1846. 35. idézi: GREEN, 1982. 1.

⁴ Kemény Zsigmond 1848 előtt írta meg a töredékesen fennmaradt *Élet és ábrándot* [1844] és első publikált művét, a *Gyulai Pált* [1847], pályája záró szakaszában pedig kanonizációja alapjául szolgáló regényeit: az *Özveggy és leányát* [1855–57], a *Rajongókat* [1858–59] és a *Zord időt* [1862].

⁵ NÉMETH, 1983. 613.

⁶ Vö. NÉMETH, 1983. 629–630. Hasonló okokat lát a műfajválasztás háttérében Sótér István: „Kemény azonban elfordult ezektől a témáktól: a reformkori Pest vagy a kortársi Erdély képei helyett a történelmet választotta. Mert a *Szerelm és hiúság* vagy a *Férj és nő* lehetővé tették ugyan számára, hogy erkölcsi eszméket fejtsen ki – de ő a nemzeti eszmék kifejezésére törekedett, s erre a történelmi témakör volt a legalkalmasabb. Keményt tehát az eszmeregény és a nemzeti igény egyaránt a történelemhez vezérli.” SÓTÉR, 1987. 501–502. vö. *uo.*, 485, 512.

mi emancipációjának szándéka vezette el a történelmi regény műfajához.⁷

A műfajválasztás motivációjáról tehát részletesen olvashatunk a recepció meghatározó írásaiban, a történelmi regény poétikai karakteréről viszont annál kevesebbet: feltűnő, hogy az életmű *műfaji szempontú, átfogó leírására*, az egyes szövegek *szorosan műfaji kiindulású elemzésére* még nem került sor a Kemény-szaki irodalomban. A műfajt övező elméleti anomáliák és a Kemény-szövegkorpusz jellegadó tendenciái egyaránt a történelmi regény műfaji-poétikai alkatának behatóbb tanulmányozására és leírására késztetnek tehát, melyre négy lépésben teszünk kísérletet. Az első fejezetben a történelmi regény elmélete körüli dilemmákat veszem sorra, ezt követően a történetírás (II. fejezet) és az eposz (III. fejezet) tágabb összefüggésrendszerébe ágyazva igyekszem körvonalazni a műfaj jellegadó poétikai és hatástényezőit. A IV. fejezet egyszerre összegző, kiegészítő és átvezető funkciót tölt be: a *Zord idő* befogadástörténetéből kiindulva vizsgálom Kemény Zsigmond és a 19–20. századi magyar kritika műfajelméleti elgondolásait.

1. A műfaji értelmezés anomáliái

A történelmi regény körüli dilemmák egyike műfajelméleti jellegű: kérdéses, van-e egyáltalán létjogosultsága a műfaji megközelítésnek az irodalomtörténeti vizsgálódásokban, és ha igen, akkor önálló műfaji alakulatnak tekinthetjük-e a történelmi regény címszóval jelölt, meglehetősen heterogén szövegkorpuszt?

⁷ „Miért fordult a történelemhez, amikor szükségét látta, hogy megváltoztassa célkitűzéseit? Elsősorban két okra lehet hivatkozni. Bármennyire is idegenkedett Kemény attól, hogy közvetlenül tanító jelleggel ruházza fel az irodalmat, a közvetett nevelést fontosnak tartotta. [...] A másik tényező, mely Keményt arra ösztönözte, hogy a realizmust a történelem értelmezésével párosítsa, kifejezetten irodalomtörténeti. Kemény a magas költészet rangjára akarta emelni a regényt, [...]”. SZEGEDY-MASZÁK, 1989. 205–206.

Ami a problémakör első felét illeti: napjaink irányadó elméleti premisszái meglehetősen tág játékkeret biztosítanak a műfaji vizsgálódásnak, mivel nem örök érvényességű szabályok meglétében látják a műfajiság lényegét. Már csak azért sem, mert az irodalmi művekben (és azok befogadásában) tettenérhető sémák és konvenciók gyökerei közel sem kizárólag az írott művészetek birodalmában keresendők. Mihail Bahtyin *A beszédműfajok* (1952) című írása azzal hozott jelentős fordulatot a műfajelméleti gondolkodásban,⁸ hogy meggyőzően bizonyította: a műfajok nem az írók és az irodalomtudósok önkényes találmányai, hanem a hétköznapi emberi kommunikáció és megértés mintázatainak irodalmi variánsaiként jöttek létre. Az élet minden területén, társadalmi cselekvéseink során, mindennapos nyelvhasználatunkban, a leghétköznapibb szituációk alkalmával (baráti társalgás, levelezés, hivatali ügyintézés stb.) sematikus, konvenciózus beszédpaneleket használunk: a műfajiság áthatja az emberi kommunikáció minden rétegét a legkezdetlegesebb köszöntési formuláktól kiindulva egészen a bonyolult szépirodalmi szövegekig. „Ha beszélünk, mindig meghatározott beszédműfajokban beszélünk – írja Bahtyin –, vagyis összes megnyilatkozásunk bizonyos viszonylag állandó, tipikus szerkezeti formákban ölt testet.”⁹ A legtöbbször önkéntelenül alkalmazott beszédműfajok az elemi megértés és az emberi kommunikáció evidens közegeként funkcionálnak: „ha nem léteznének beszédműfajok és mi nem tudnánk velük élni, vagyis, ha nekünk kellene elsőnek kimódolnunk őket beszéd közben, s így minden megnyilatkozásunkat szabadon, műfaji előzmények nélkül volnánk kénytelenek megkonstruálni, a nyelvi érintkezés csaknem lehetetlenné válna.”¹⁰

Bahtyin hangsúlyozza (akárcsak a gondolatmenetét továbbszövő Tzvetan Todorov), hogy az irodalom műfajai az emberi

⁸ *A New Literary History* műfajelmélettel foglalkozó tematikus számának a bevezetőjében írja Ralph Cohen: „Jó pár év eltelt már azóta, hogy Mihail Bahtyin, majd aztán Tzvetan Todorov alapjaiban változtatta meg a műfaji vizsgálódások irányultságát, akkor, amikor a klasszifikáció helyett a műfajok emberi kommunikációban és viselkedésben betöltött funkciójára helyezte a hangsúlyt.” COHEN, 2003. v.

⁹ BAHITYIN, 1988. 261.

¹⁰ *Uo.* [kiemelés tőlem]

érintkezés elemi egységeiből, a szabályozott kommunikációs szituációkból (beszédműfajokból) nőnek ki: „az irodalmi műfajok döntő többsége másodlagos, összetett műfaj, amelynek alkotóelemei a legkülönbözőbb elsődleges műfajok (dialogusreplikák, köznap elbeszélések, levelek, naplók, jegyzőkönyvek stb.) transzformációi.”¹¹ Ezért – immár Todorovot idézve – „nincs szakadék irodalom és nem irodalom között; az irodalmi műfajok eredete, egész egyszerűen, az emberi közlésfolyamatban van.”¹²

Ha viszont a műfajok az emberi beszéd, a mindennapi érintkezés alapsémáihoz kötődnek, akkor nyilvánvaló, hogy nem definiálhatók néhány örökérvényű konvenció alapján, s folyamatos történeti változáson, alakuláson mennek keresztül. Ezért Bahtyin és Todorov gondolataival egybecseng Hans-Robert Jauss műfajelméleti tanulmányának alaptézise, mely szerint „a hagyományos és a kanonizálatlan műfajok szerveződése nem logikai osztályként, sokkal inkább egy meghatározott történeti szituáció irodalmi rendszereként jelenik meg”.¹³ A műfaji konvenciók a mindenkori történeti-társadalmi szituáció tágabb összefüggésrendjében („elvárási horizontjában”¹⁴) jutnak szerephez és jelentéshez: „a nyelvi kommunikációnak nincs olyan területe – írja Jauss –, amely ne kapcsolódna általános, társadalmilag kontrollált és szituációhoz alkalmazkodó normához vagy konvencióhoz, ezért elképzelhetetlen, hogy egy irodalmi munka információs úrben találná magát, a megértés előzetes feltételezettsége nélkül. Ilyen értelemben minden irodalmi szöveg valamilyen műfajba tartozik.”¹⁵

A műfaji konvenciók, „közös jegyek” tulajdonképpen a szöveg írását és befogadását irányító „játékszabályoknak” tekinthetők

¹¹ BAHTYIN, 1988. 278.

¹² TODOROV, 1988. 294. [kiemelés tőlem]

¹³ JAUSS, 1982b. 87. „[A]z irodalmi műfajok nem mint logikai értelemben vett osztályok értendők, sokkal inkább mint csoportok vagy történeti családok. Csak történetileg lehet meghatározni, behatárolni és leírni őket, definiálásuk és leszármaztatásuk nem vezet eredményre.” JAUSS, 1982b. 79–80. [kiemelés az eredetiben]

¹⁴ „Az elvárási horizont az irodalmi hagyomány előzetesen ismert műveinek sorozatából, valamint a műfajok által közvetített – és az új munkákban feloldódó – sajátos megközelítésmódokból áll össze az olvasó számára.” JAUSS, 1982b. 79.

¹⁵ Uo.

Jauss szerint: olyan játékszabályoknak, melyek művenként és történetileg gyökeresen megváltozhatnak, átértelmeződhetnek.¹⁶ „Az új szöveg felébreszti az olvasóban (hallgatóban) a korábbi munkákból ismerős »játékszabályokat«, előzetes elvárásokat, melyeket az adott mű *variálhat, kiterjeszthet, módosíthat*, de akár *transzformálhat, keresztezhet*, vagy egyszerűen *reprodukálhat*. Variáció, kibővítés és módosítás határozza meg a műfaji struktúra kiterjedését; egyfelől a konvenciók destruálása, másfelől a pusztá reprodukció jelöli ki a határait.”¹⁷

A szöveg akár teljesíti, akár lebontja a rendelkezésre álló normákat, a műfajiság mindenképpen az irodalmi kommunikációt döntően befolyásoló alapadottságnak tekinthető: „a műfajok intézményként léteznek – írja Todorov –, és „az olvasók számára mint »elvárási horizontok«, a szerzők számára mint az írás modelljei funkcionálnak. Egyfelől a szerzők egy létező műfaji rendszer funkcionálásaként (ami nem jelenti azt, hogy ezzel összhangban) írnak, amit a szövegben és azon kívül is demonstrálhatnak, sőt, valamiképpen a kettő között is: a könyv borítóján. [...] Másfelől az olvasók egy műfaji rendszer funkcionálásaként olvasnak, amit a kritikán, iskoláztatáson, a könyv felosztási rendszerén keresztül, vagy egyszerűen hallomásból ismernek; mindazonáltal nem szükségszerű, hogy tudatában legyenek ennek a rendszernek.”¹⁸

¹⁶ Sgyakorta éppen a norma megszegésekor mutatják fel a kilétüket – szóhatjuk tovább Jauss gondolatmenetét Todorov egyik megállapításával: „Az a tény, hogy a mű nem »engedelmeskedik« a saját műfajának, nem teszi ez utóbbit nemlétezővé. Csábító azt mondani, hogy ennek épp az ellenkezője az igaz. Mégpedig egy kettős ok miatt. Először azért, mert ahhoz, hogy a szabályszegés mint olyan létezhessen, szükséges egy törvény, amit – természetesen – meg fog szegni. De tovább is mehetünk: a normát csak a megszegése teszi láthatóvá, élővé.” TODOROV, 1988. 284. [kiemelés tőlem].

¹⁷ JAUSS, 1982b. 88. [kiemelés tőlem].

¹⁸ TODOROV, 1988. 287. Lényegében ugyancsak a műfajelméleti alapállása a műfajt intézményként leíró Austin Warrennek: „Az irodalmi műfaj »intézmény« – ahogyan intézmény az egyház, az egyetem vagy az állam. [...] Munkálkodhatunk, kifejezhetjük magunkat fennálló intézmények keretében, vagy teremthetünk újakat, avagy megtehetjük, amennyire csak tudunk, anélkül, hogy részt vennénk politikai vagy rituális tevékenységükben, de úgy is csatlakozhatunk intézményekhez, hogy közben átalakítjuk őket.” WELLEK-WARREN, 342–343. A műfajról, mint olvasásalakzatról lásd LEJENUE, 2003.

Az irodalmi művek alakulástörténetének logikus következménye tehát, hogy ugyanazon névvel illetett műfaji csoport teljesen eltérő képet mutathat a különböző korszakokban. Mindez kiváltképpen igaz a történelmi regényre, hiszen más szövegeknél hatványozottabban épít a befogadók előzetes történelmi tudására, illetve a valóság és az irodalom viszonyáról vallott meggyőződésére – tehát korszakról korszakra jelentékeny mértékben változó tényezőkre. Köztudott, hogy a napjaink prózairodalmában reneszánszát élő történelmi regény poétikája, írásmódja, műltszemlélete alapjaiban eltér 19. századi előzményeitől. Ugyanakkor a hagyományfolytonosság nyomai legalább annyira szembetűnőek a műfaj modern magyar variánsaiban, mint a hagyomány túlhaladásának, revíziójának gesztusa – bár a szövegek kritikai befogadása inkább ez utóbbi momentumra helyezte a hangsúlyt.

Hites Sándor – a Jósika-regények alapkarakterét, illetve a 20. századi műfajrevízió irodalomtörténeti következményeit párhuzamosan tárgyaló tanulmányában – hívja fel a figyelmet arra, hogy a kortárs regények recepciója, „a revízió fogadtatása voltaképpen nem szembesült a felidézett hagyománnyal”, illetve az „újabb fejleményekből képződött vissza a hagyománynak egyfajta képe, amely képre pusztán azért volt szükség, hogy a kortársi művek azt meghaladó teljesítményként igazolódhassanak, újra gondolatlan irodalomtörténeti beidegződéseket erősítve meg”.¹⁹ Hites érveit kiegészíthetnénk még egy jellemző tendenciával: a kritika az előzmények keresésekor gyakorta átugorja a 19. századot, s a magyar regény „hiányzó első félidejének” (18. század végi, 19. század eleji hiányának) utólagos „pótlásaként” értelmezi a posztmodern történelmi regények retorizáltságának, történetkezelésének, műltképének bizonyos tendenciáit. Mindebben kétségtelenül sok igazság van, ám e koncepcióban megmutatkozik a nagy rátalálás kritikusi öröme, s a negligálás szintén örömteli gesztusa (is). Márton László például azért tartja „a kilencvenes évek két jelentős magyar regényének” Háy János *Dzsiگردیلنجét* és Láng Zsolt *Bestiáriumát*, mert „mindkettő áthajol a tizenkilencedik század fölött, s mindkettő szervesen hitt nyelvi és

¹⁹ HITES, 2004b. 103, 113.

irodalmi elemekből hoz létre szerves egészet”.²⁰ Mindezt az a Márton deklarálja, aki a *Kényszerű szabadulás*ban hasonlóképpen kíván áthajolni az – ironikusan láttatott – 19. századi hagyományon, ám végsősoron mégis Mikszáth – *A fekete város* egyik lábjegyzetébe rejtett – regényötletét „írja meg” (részben).²¹ Ez a megközelítés kétségtelenül nem tett jót a 19. századi hagyomány megítélésének, de a kortárs regények megszólaltatásában is lényeges nézőpontok negligálódtak általa: a török téma hasonló beállítása mellett konkrét szövegekőzi áthallások is megerősítik például *A könnyemutatványosok legendája* és a *Zord idő* kölcsönhatását [lásd a két regény nyitányát²²]; a *Dzsigerdilen* pedig a Mikszáth-féle történelmi regény írásmódjának néhány sajátosságát idézi meg stb. Hites Sándor az irodalomtörténet-írásunkban felejtésre, vagy legalábbis epizódszerepre ítelt Jósika-szövegeket méri fel a kortárs történelmi regények távlatába állítva, s igazolja, többé-kevésbé meggyőzően, hogy a „revízió, éppen önmaga legradikálisabbnak vélt mozzanataiban, folytatni kényszerült a műfaji örökséget”, „saját legradikálisabb »szándékait« már ott találta az újraírni, kiforgatni, felszámolni kívánt műfaj őseiben”.²³

No de kanyarodjunk vissza eredeti kérdésfelvetésünkhöz, a műfajelmélet dilemmáihoz. A dekonstrukció elméleti alapállásából megszólaló Deborah Madsen élesen bírálta Jauss koncepcióját, mondván, „nem szembeál a sok műfajú szövegek felvetette problémával”,²⁴ azaz nem vet számot a műfajötvözödség lehetőségével és gyakorlatával. Ugyanez már nem mondható el Ralph Cohen értelmezéséről,²⁵ aki *History and Genre* című tanulmányában a

²⁰ MÁRTON, 1998. 159.

²¹ „Ugyanez a vén zsivány ez, aki báró Károlyi Pistái támasztotta fel halottaiból – olvashatjuk *A fekete város* főszövegében, melyhez Mikszáth a következő lábjegyzetet fűzi: „Egészen külön történet, amely annak idejében, 1700 körül, évekig lázban tartotta egész Magyarországot. Sajnos, de ezt majd csak a »Fekete város« után beszélem el. M. K.” *A fekete város*, Bp., 1977. 245.

²² Az összehasonlítást lásd a *Zord idő* elemzésének 264-es lábjegyzetében.

²³ HITES, 2004b. 104, 119.

²⁴ MADSEN, 1994a. 16.

²⁵ Maga Cohen is hosszasan polemizál Jauss teóriájával, bár őt elsősorban az zavarja, hogy a német teoretikus kizárólag az olvasás közegében vizsgálja a műfaji konvenciókat. „Jaust, úgy tűnik, csak mellékesen érdekelte, hogyan

sok tekintetben támadott műfaji kiindulású irodalomértés újragondolására tesz kísérletet. Cohen a műfaji megközelítés jogosságát rendre kétségbe vonó három leggyakoribb kifogásból indul ki: egyrészt a kritikák szerint kérdéses, hogy a *különböző szövegek osztályokba sorolhatók*, másrészt, hogy egyazon műfaji csoportba sorolt szövegek *közös jellemvonásokkal bírnak*, harmadrészt pedig vitatható az is, *beszélhetünk-e a műfajról, mint az interpretációt irányító olvasásalakzatról?*²⁶ Cohen szembehelyezkedik mind a normatív-logikai sémákkal operáló műfajfelfogás, mind a műfaji olvasásmód vehemens ellenzőinek a véleményével:²⁷ szerinte a műfajiság az eleven irodalmi kommunikáció éltető eleme, s ennek megfelelően a műfaji csoportok sem definitíve leírható logikai kategóriák, hanem állandó alakulásban lévő nyitott rendszerek, méghozzá két szempontból.

Egyfelől az irodalmi szövegek általában több csoportba is besorolhatóak, ami egyben azt is jelenti, hogy ugyanaz a műfaji vonás, jellegadó tényező más-más funkcióba kerülhet a különböző művekben.²⁸ Cohen elméleti premisszáját igazolja a történelmi regényről értekező Dorrit Cohn: „Fontos rögzítenünk, hogy amikor az irodalmi műfajokat megfelelő rugalmassággal kezeljük, az eltérő osztályozások semmi esetre sem lehetnek kölcsönösen kizáróak. Ebből a nézőpontból nincs ellentmondás a *Háború és béke*

létesülnek a szövegek, mint egy műfaji csoport tagjai. Az ilyen megközelítés azonban megkerülhetetlen a műfajok interpretációs teóriájának felvázolásakor.” COHEN, 1986. 211.

²⁶ Vö. COHEN, 1986. 203.

²⁷ Ez utóbbi csoport szimbolikus alakjává, gyakorta hivatkozott képviselőjévé a szellemtörténet olasz teoretikusa, Benedetto Croce vált, aki *Esztétika* című írott lexikonszövegeiben vehemensen felszólalt a műfaji osztályozás és olvasás létjogosultsága ellen. „A művészetek bárminemű felosztása alaptalan. Csak egy műfaj és egy osztály van: maga a művészet vagy intuíció. [...] Indokolatlannak kell nyilvánítani azokat a kísérleteket, mint amikor meg akarják határozni, hogy a tragédiának ilyen és ilyen tárgyat kell választania, ilyen és ilyen tulajdonságú szereplőket, ilyen és ilyen cselekménymenetet, s ilyen és ilyen terjedelmet [...], s egy művel szemben ahelyett, hogy a költészetet keresnék és ítélnék meg benne, ami a sajátja, azt a kérdést támasztják, vajon tragédia-e vagy eposz, s vajon az egyik vagy a másik műfaj törvényeinek engedelmeskedik-e.” CROCE, 1987. 267.

²⁸ Vö. COHEN, 1986. 204, 207, 217.

történelmi regényként, családregényként és (többszörös) fejlődésregényként történő besorolása között, mivel egyszerre valamennyi érvényesnek mondható.²⁹

Másfelől az adott történeti szituációban egzisztáló műfajok eleven kölcsönhatásban, élénk szimbiózisban vannak egymással,³⁰ amely végeredményben műfajötvöződést, hatásfunkció-kereszteződést generál az egyes művek tekintetében. Különösen fontos szempontot kínál ez a belátás a Kemény-féle történelmi regény értelmezéséhez. Már maga a regény olyan irodalmi alakzat, „amely tesztelte a műfaji osztályozás határait”,³¹ a 19. századi történelmi regény pedig erős kölcsönhatásban élt a történetírás és az eposz műfajával, de – mint később látni fogjuk – a tragédiával is. A Kemény-regények poétikai szerveződésében, hatásmechanizmusában mindhárom említett műfaj konvencióit tettenérhetjük, sőt a tragédia (tragikum) sémáinak adaptálása Kemény írásművészetének (és a történelmi regény Kemény-féle alakváltozatának) egyik markáns vonásaként értelmezhető.

Igaz – s itt rátérünk a műfajelméleti problémakör második felének rövid tárgyalására –, a történelmi regény műfaji elhatárolása komoly nehézségbe ütközik, mivel látszólag csak tematikusan leírható: identifikációs mássága leginkább abban áll, olvashatjuk a *Világirodalmi Lexikon* szócikkében, hogy a „benne ábrázolt események egy olyan reálisan létezett és alapjaiban korhűen bemutatott időszak kereteibe illeszkednek, amely a regény megírásakor már »történelmi«-nek, a múlt távlatából szemléltnek mutatkozik»³². A történelmi regények jellegadó poétikai alkatáról, vagy a jelentésképzés mechanizmusának sajátos módjáról azonban semmit sem árul el ez a definíció, ráadásul nem ad segítséget az olyan művek elkülönítésére, melyek kortársi miliőt felállító „társadalmi regényként” születtek ugyan, de a mai olva-

²⁹ COHN, 1999. 161.

³⁰ „A műfaj nem függetlenül létezik; ellentétben és versengésben áll más műfajokkal, melyek kiegészítik, fokozzák, kölcsönösen átjárják egymást. A műfajok nem önmagukban léteznek; nevüket és helyüket a műfaji hierarchiában kapják, és meghatározásuk a műfaji rendszerre és tagjaira vonatkozással történik.” COHEN, 1986. 207.

³¹ LaCAPRA, 1985b. 116.

³² SZERDAHELYI, 1993. 705.

só számára már „történelmiként” hatnak.³³ A pusztán tematikus elhatárolás egyben homályban hagyja a történeti tragédia és a történelmi regény poétikai és funkcionális különbségeit is.³⁴

A Manzoni kapcsán már megidézett – a műfaj létjogosultságát megkérdőjelező – kritikákat ezen a ponton kiegészíthetjük még egy állandóan visszatérő belátással: a műfaji lehatárolás bizonytalansága ugyanis gyakorta vezetett a történelmi regény kategóriájának a negligálásához. A „történelmi regény kényelmes és tévútra vezető irodalomtörténeti skatulyázás, [...] a kényszerű csoportosítás könnyelmű műszava”, mivel „komolyan nézve a dolgot, minden regény történelmi regény, amely nem az elképzelt jövőt vagy a múlt ábrázolja”³⁵ – írja például 1937-ben, a *Nyugat* hasábjain Laczkó Géza. A legmarkánsabb véleményt ebben a tekintetben Lukács György fogalmazta meg: „A történelmi regény lehetőségeit és eszközeit tekintve sem különbözik elvileg az általában vett regénytől; nem önálló műfaj vagy alműfaj. Specifikus problémáját, hogy az elmúlt idők történelmében kell ábrázolnia az emberi nagyságot, a regény általános feltételein belül kell megoldania.”³⁶ Bár köztudott, hogy Lukács elsősorban a társadalomkritikai attitűddel rendelkező, valóságtükröző („kritikai”) realista regények eszményképét tartotta szem előtt,³⁷ felvetése (akár-

³³ A történelmi regény jellemzőiről, aktualitásáról 1967-ben és 1968-ban bontakozott ki nagyszabású vita a *Tisztaíj* hasábjain, amelyben Kanyó Zoltán képviselte ezt az álláspontot: „De ugyanúgy történelminek nevezhető a társadalmi fejlődés későbbi fázisából nézve minden irodalmi műalkotás, s így a »történelmi« jelző ilyen értelemben az irodalmi műre vonatkoztatva éppen olyan semmitmondó, mintha azt mondjuk, történelmi történelem.” KANYÓ, 1967. 658.

³⁴ Lásd például Szaifkó Péter definícióját a történelmi drámáról, amely szintén a tematikai meghatározásra koncentrál: „a történelmi dráma olyan gyűjtőfogalom [...], amelyben a cselekmény a mű keletkezését megelőző, felismerhetően más történelmi korszakban játszódik, és amely az azzal a korrall kapcsolatos vagy arra jellemző személyekről, eseményekről és/vagy szituációkról szól, [...]”. SZAIFKÓ, 1999. 79.

³⁵ LACZKÓ, 1937. 239–240.

³⁶ LUKÁCS, [1947] 1977a. 174. [Kiemelés tőlem]

³⁷ Lukács végeredményben a „társadalmi regény” kategóriája alá rendeli a történelmi regény műfaját. „Egyrészt csak a társadalmi regény fejlődése teszi egyáltalán lehetővé a történelmi regényt, másrészt csak ez emeli a társadalmi regényt a jelen valódi történetének szintjére, az igazi erkölcsör-

csak Laczkóé vagy a *Tisza-táj*-vitában ezt az álláspontot képviselő Kanyó Zoltáné³⁸) mindenképpen megfontolandó. A 19. századi történelmi regények poétikai struktúrájában, jelentésképző mechanizmusában közismert regénykonvenciók ismerhetők fel: nehéz megragadni, miben is térnek el mondjuk a romantikus vagy a realista prózai művek klasszikus poétikájától a korszak történeti epikájának különféle változatai, így aztán valóban kérdés, hogy milyen eljárások egyedítik a műfajt – márpedig ezek nélkül tényleg nem sok értelme van a kategória használatának.

A történelmi regény műfaji önállóságát megkérdőjelező álláspontokkal szemben azonban több érv is felhozható. Legfőképpen az, hogy a történelmi téma választása poétikai konzekvenciákat von maga után, mivel speciális feladat elé állítja a regényíró (akárcsak a befogadás fázisában a regény olvasóját): a legkülönbébb esztétikai műveletek alkalmazásával kell felállítania („megkonstruálnia”) egy letűnt korabeli világ képét. A regény bevett konvenciói (kompozíciós megoldások, jellemleremtés, jelentésképző mechanizmus stb.) jelentékeny mértékben átalakulnak, egyedi funkcióhoz jutnak a múltreprezentáció folyamatában: innen nyeri el azokat a vonásait a történelmi regény, mely poétikai alapon is megkülönböztethetővé teszi a regény más változataihoz képest. „Kétségtelen különbség fedezhető fel azon munkák között – írja Virgil Nemoianu –, melyek viszonylag semleges, visszhang nélküli, szabad konnotációs lehetőségekkel rendelkező anyagot használnak fel, és melyek már »előzetes« történeti imagináció formálta, tágas diszkurzív térbe helyezett vagy meghatározott intertextuális hálónak alávetett témával dolgoznak. [...] A regényírók (Scott, Hugo, Manzoni vagy Stifter) konkrét esztétikai céloktól vezérelve írtak történelmi regényt.”³⁹ Dorrit Cohn inkább a befogadói szituációban ragadja meg a műfaji elhatárolás lényegi aspektusát: „bár az ismert tények átformálása a történelmi

ténet szintjére. [...] Aki komolyan veszi a műfajok marxista problémáját, aki csak sajátos élettények sajátos írói visszatükrözését ismeri el önálló műfajnak, az egyetlen olyan alapvető problémát sem hozhat fel, amely arra vallana, hogy a történelmi témakör a regényben vagy a drámában önálló műfajjá szerveződött.” LUKÁCS [1947], 1977a. 239–240. vö. *uo.*, 348–349.

³⁸ Vö. KANYÓ, 1967. 658–660.

³⁹ NEMOIANU, 1984. 229–230.

regényben csak alkalomadtán befolyásolja értékítéletünket, mégis hajlamosak vagyunk más regényváltozatoktól eltérően közelíteni ehhez a műfajhoz.”⁴⁰

Normatív poétikát természetesen a történelmi regényhez sem rendelhetünk, ám az mindenképpen figyelemre méltó, hogy mennyire hasonló kérdések szervezik a műfaj 19. századi alakváltozatáról zajló elméleti-kritikai beszédet. Milyen poétikai eljárások munkálnak közre a történelmi múlt esztétikai reprezentációjában; hogyan fonódik egymásba a történelmi regény reprezentációs (múltértelmezés, -közvetítés) és allegorizációs (a múlt értelmétől elváló jelentések megfogalmazása) teljesítménye; mennyiben befolyásolja a szöveg jelentésképzését az ismert történelmi események és szereplők bemutatása? Olyan kérdésekről van szó, melyek szinte kizárólag a történelmi regény kontextusában vehetők fel, s egyben eligazodási pontul szolgálnak a műfajhoz sorolható szövegek poétikai szerveződésének, hatásmechanizmusának, befogadási stratégiáinak a körvonalazásához.

2. Romantikus, realista vagy biedermeier jelenség a 19. századi történelmi regény?

Elgondolkodtató, hogy a kifejezetten definitív szándékkal megalkotott értelmezések mennyire erősítik a történelmi regény leírása körüli bizonytalanságot. A *Világirodalmi Lexikon* szócikke például két meghatározást is közöl. Bár ezt a két megközelítést a lexikon műfajának egyértelműsége törekvő szelleme a fogalom szűkebb, illetve tágabb értelmezéseként igyekszik elfogadtatni, a Radnóti Sándor, Szabó Zoltán szerzőpáros – lukácsi koncepcióra épülő – interpretációját Szerdahelyi István szócikke tulajdonképpen lépésről lépésre lebontja, rejtett polemikus viszonyba lép vele (realista vagy a romantikus irodalmi vonulathoz sorolás kérdése; önálló vagy nem önálló műfajváltozat a történelmi regény

⁴⁰ COHN, 1999. 159.

stb.).⁴¹ Mindez a történelmi regény körüli aporiát teszi alapvető élménnyé a befogadóban, aki a közhasználatú irodalmi fogalmak meghatározhatóságába vetett naiv hittel közeledik a lexikonhoz. A műfaj stiláris jellemzőinek felvázolására és szemléleti-világnézeti háttérének behatárolására törekvő tanulmányokban is hasonló következtetlenségekre bukkanunk.

Egyesek Walter Scott életművét és magát a történelmi regény műfaját szinte kizárólag a romantikához, annak poétikai-világképi tendenciáihoz, eszmetörténeti áramlatához kötik. „A történelmi regényt szoros kapcsolatok fűzik a romantikus mozgalomhoz és a nacionalizmushoz, új érzést és magatartást fejez ki a múlttal kapcsolatban”⁴² – írja Austin Warren, míg a Scott-korabeli angolszász recepció nyomdokain járó Northrop Frye a románcos történet kategóriája alá rendeli a műfajhoz sorolható szövegeket.⁴³ Warren, illetve Frye véleményével szöges ellentétben mások – főként Lukács György és a marxista kritika – a Scott-féle történelmi regényt a realizmus vonulatában elfoglalt helye alapján értékeli,⁴⁴ mimetikus jellegét és valóságtükröző funkcióját állítva az előtérbe. A történelmi regény egyik angolszász monográfusa – Lukács véleményével összhangban⁴⁵ – még azt az állítást is megkockáztatja, hogy Scott munkássága nem is a későbbi, sokszor gyenge utánzóinak teremtett műfaji mintát, hanem a 19.

⁴¹ RADNÓTI-SZABÓ, 1993. 703–704; SZERDAHELYI, 1993. 705–706.

⁴² WELLEK-WARREN, 1972. 353. A Kemény-recepcióban Sőtér István képvel hasonló álláspontot. Véleménye szerint a Kemény-regények romantikus vonásai, „maradványai” a műfajválasztásból adódnak, „mivel a történelmi regény akkori hagyományai a romantika hagyományai voltak: kiindulópontjává a romantika vált”. SÓTÉR, 1987. 502.

⁴³ „Mint hogy ez kreatív történetiség, a regényíró jobban szereti, ha anyaga plasztikus, illetve nagyjából jelenkori állapotban van, s görcsössé teszi egy nagyon merev történelmi forma. A *Waverley* megírása előtt halva, a *Kis Dorrit* pedig negyven évvel játszódik, de a történeti forma a románcban rögzített, a regényben plasztikus, arra az általános elvre utalva, hogy a legtöbb »történelmi regény« valójában románc.” FRYE, 1998. 265. (Frye a regénynek a realista regényt nevezi, míg románcban az archaikus elbeszélőformákhoz visszanyúló – s leginkább a romantikus mintákkal összeegyeztethető – regényváltozatot ért.)

⁴⁴ Vö. LUKÁCS, [1947] 1977a. 33–81; BROWN, 1979. 1–5.

⁴⁵ LUKÁCS, [1947] 1977a. 37–39, 106.

század nagyrealista alkotásait, többek között Balzac és Tolsztoj életművét készítette elő.⁴⁶

A felsorolást egy olyan stílusirányzat rövid prezentálásával kell lezárnunk, melyet a szakirodalom a romantikából a realizmusba való átmenetként, a romantika világnézeti és poétikai „túlzásainak” megszelídítéseként, illetve a korszak általános „szociokulturális jelenségeként”, „érzés- és gondolatvilágaként” definiál.⁴⁷ Virgil Nemoianu Scott regényeit és a 19. századi történelmi regényeket általában a biedermeier irodalmi jelenségeinek a körébe sorolta, mondván, hogy azok a romantika félelmetes mintáit a polgári élet nyájasságával és higgadt nyugalomával egyeztetik össze. „A műfajalapítók esetében a célkitűzés világosnak tűnik. Egy közbeeső területet akartak nyitni a költők és filozófusok (Wordsworth és Coleridge, Shelley és Hölderlin) korlátlan metafizikai és kozmológiai spekulációi és a közvetlenségben elmélyülő, evilági kötődésű realizmus között. A történelmi regény műfajkonstituáló elve ugyanaz tehát, mint a kései romantikáé: a meg egyezés és az összebékítés. A regény történelmi – idillikus világot áraszt –, mivel a szerzője az újjászületés és a paradicsom vízióját összhangba akarja hozni a reális viszonyokkal.”⁴⁸

A megidézett állásfoglalásokban az az igazán meglepő, hogy a szövegtörzset jelentős részét (Scottot és a 19. századi történelmi regényeket) kizárólag az általuk preferált stílusirányzat eszmétörténeti, világnézeti és regénypoétikai attribútumaival jellemzik, így az eltérő homogenizálási kísérletek kölcsönösen kioltják egymás érvényességét. (Igaz, a próbálkozások kudarcát már a romantikus, a realista vagy a biedermeier regénypoétika rigorózus elhatárolásának a lehetetlensége is valószínűsíti.) Ugyanakkor a nagyhatású koncepciók a műfajban rejlő formaelvek, jelentésképző potenciálok gazdagságáról, sokszínűségéről árulkodnak.

A történelmi regény „románcos” leírása a képzelet reprezentációs szerepére, a mitizáló műveletek hatékonyságára, a teremtet világ metafizikai tágasságára irányítja a figyelmet; a realista megközelítés a mimetikus eljárások múltközvetítő, múltértelme-

⁴⁶ SIIAW, 1983. 23.

⁴⁷ Vö. WÉBER, 1998. 224.

⁴⁸ NEMOIANU, 1984. 230.

ző teljesítményét teszi láthatóvá; míg a biedermeier aspektusok méltatása a műfaj kitüntetett létértelmező és mintaadó szerepét emeli ki. A 19. századi magyar történelmi regény értelmezésekor valamennyi vonás fontossá válik, még ha művenként, életművenként egészen más módon és arányban realizálódna is a különböző aspektusok. Kézenfekvőnek tűnik például a biedermeier Jósika, a románcos Jókai- és a realista Kemény-besorolás, de a kategóriák önmagukban nem képesek lefedni az egyes szövegek korpuszok jellemzőit, egyedi sajátosságait.

Jósika *Abafi*ja kétségkívül a magyar biedermeier próza alapművének tekinthető: a „szerelmi ötszög” feloldása (az erotikus-szenvedélyes [Villám] és az eszményi-ábrándozó szerelemmel [Cristierna] szemben a csendes boldogságot hozó házasság [Csáki Gizella] és az anyaszerep [Mikola Margit] kerül ki győztesen), valamint a főhős személyiségfejlődésének stációi a biedermeier preferálta életmintákat rajzolják ki. A létértelmezésbeli alapállás megmunkálása azonban a legkülönbélebb poétikai eljárások alkalmazásával történt: a Scott-féle „vadromantika” kelléktára (betyáranekdota, gyermekcsere stb.) legalább annyira fontos a teremtett világ felállításában és a letűnt múlt visszahozásában, mint a mimézis-elvre épülő eljárások (narrátori értekezések stb.). Jókai Mór történelmi regényei viszont azért válhattak napjaink posztmodern műfajrevíziójának kiinduló, illetve viszonyítási pontjává, mivel a románcos mintákat követve tudatosan negligálják a mimézis-elvet, megsértik a történelmi hitelesség korabeli normáját. Utakat azonban minden erőltetés nélkül találunk Jókaitól akár Jósika, akár Kemény prózájához: az *Erdély aranykora* az előbbi a részletező, antikváriusi szemléletű tárgyleírásaival idézi meg, míg Kemény *Zord időjé*hez történetfilozófiai kérdésfelvetése hasonlítja.

Igaz, s ez talán a történelmi regény elméletének legnagyobb dilemmája, hogy mindezek ellenére a három szerző nevével fémjelzett szövegekörpusz bájosan elemezhető ugyanazon konvenciók alapján: be kell látni, lényegében lehetetlen minden szövegre érvényes elméleti poétikát megalkotni. Így, mielőtt a történelmi regény karakterének részletező leírásába kezdenék, kénytelen vagyok bejelenteni egy megkerülhetetlen szűkítést: műfaji elgon-

dolásomban elsősorban a Kemény-féle írásmód áll a középpontban, a történelmi regény Kemény-féle változatának a megragadására törekszem.

3. Történelmi regény: fikció és/vagy valóság?

Tanulságos, hogy a történelmi regény meghatározása körüli bizonytalanság nem a kritika vagy a befogadás oldalán jelentkezik először, hanem a regényírói oldalon, az alkotás tudatos reflektáltságában. A 19. századi történelmiregény-írók többsége előszóval, utószóval látta el munkáját. Ezek jellege a legtöbb esetben védekező, magyarázó szándékú volt: az olvasók és kritikusok által sérthetetlennek, szentnek tartott nemzeti múlt fikcionalizálásából adódó ellentmondások, nehézségek tisztázási kísérleteiből álltak.⁴⁹ Az előszók önreflexív modalitása egybecsengett a korabeli regény emancipációjára irányuló általánosabb törekvésekkel. A regény műfaját elítélő, művészi-esztétikai jellegét kétségbe vonó vádakkal (formai egyenetlenség; klasszikus, kanonikus normák, elvek hiánya; témaválasztás szabadoossága; erkölcstelen magatartásminták, életelvek közvetítése; kevésbé művelt rétegek szórazottatása stb.) szemben az írók a regények morális hasznosságát és valóságűségét méltatták:⁵⁰ több esetben biográfiának, történetírásnak nevezték műveiket, és társadalmi igazságok hordozójaként, a világ és a személyiség hatásos formálójaként igyekeztek elfogadtatni azokat. Az írók [Fielding, Defoe, Scott] „kinyilvánították műveik igazságát és morális hasznosságát, klasszikus jellegű igazolásokat fogalmaztak meg nem klasszicizált műfajuk számára és egyszerűen tagadták, hogy fikciót írnak. [...] A korabeli regényírók jellemző módon elkerülték, hogy műveik kitaláló-

⁴⁹ Walter Scott például szinte valamennyi regényét hosszabb-rövidebb előszóval látta el. A legfontosabbak részletes elemzését lásd: BROWN, 1979. 173–181; OREL, 1995. 6–14.

⁵⁰ A 18. századi magyar regény-előszók hasonló tendenciáiról lásd: SZAJBÉLY, 2001. 184–191.

jaként tüntessék föl magukat. Ellenkezőleg, mintáikat a legkülönfélébb nem fikcionális műfajok formáiból kölcsönözték: az újságcikkektől, levelektől kezdve az önéletrajzzal, életrajzzal és a történetírással bezárólag.⁵¹ Magyar viszonylatban jó példa erre Jósika Miklós regényírói ténykedése, aki az angol előzményekhez hasonlatosan a regény morális-tanító jellegét és a realitást művésziileg feltáró képességét emeli ki az *Abafi*hoz fűzött *Toldalék*-jában.⁵²

A regényemancipáció „élharcosa” – adottságainál fogva – éppen a történelmi regény lett, mivel a múlt esztétikai reprezentációja révén egyszerre volt képes a letűnt világok realitásillúzióját felkelteni, illetve példázatos, modellszerű struktúrát működtetni, tanító-morális hatásfunkciót ellátni. „Valamennyi korabeli regényíró közül – írja az előbb idézett Mark Phillips –, akik a történelemhez fordultak, hogy így kölcsönözzék az »igazság illúzióját.« fikcióiknak, bizonyosan Walter Scott volt a legsikeresebb. A munkáiról szóló korabeli recenziók világossá tették, hogy a fikció és a történelem vegyítése egészen új elfogadottságot adott a regény műfajának.”⁵³

A törekvés sikere azonban kiélezte azt a feszítő ellentmondást, melyek a műfajhoz sorolt szövegek egyszerre „valós” (történelemhez kötődő) és „fiktív” (regényszerű) meghatározottságából erednek, s egyben a történelmi regénnyel kapcsolatos apóriák lényegére világított rá.

⁵¹ PHILLIPS, 1986. 125. „Mindeközben a spektrum másik végén maga a regény kapott ihletet a történelemtől, és magát olyan tudósításként ajánlotta olvasói figyelmébe, melyben a megtörtént események, és nem a művészet alkot rendet.” GOSSMAN, 2003. 147. vö. MAYER, 1999. 911, 925.

⁵² „Minden jó regénynak, novellának, elbeszélésnek kell egy fő képzetet fölfogni és azt bebizonyítani. Ha ez helyesen történik, akkor áll elő az erkölcsi hatás. [...] Az erkölcsi hatást a költő vagy a valóságos világból, vagy egy képzeltebből, a létezőnél jobb vagy rosszabból meríti. Vannak, kik egy világot teremtenek, mely nem volt, nem is lesz. [...] Más írók az életet, a világot úgy fogják föl, mint az valóban létezik. Az ő életök nem regényélet, az ő személyek nem regényszemélyek, hanem hív rajzai azon létező világ eseményeinek s személyeinek, melyben élünk, s melyek köztünk járnak.” JÓSIKA [1836], 1993. 216, 217.

⁵³ PHILLIPS, 1986. 127.

Leginkább a pozitívista-tudományos világ- és irodalomszemlélet térhódításával párhuzamosan vált közkeletűvé az a felfogás, amely a történelmi regényt tények és képzelet, valóság és fikció „keveredéseként” értelmezi. Alessandro Manzoni – a tanulmány elején idézett – sorai is ezt az alapállást rögzítik: a történelmi regény az irodalom és a történelem határmezsgyéjén helyezhető el, afféle korcs képződmény, mely se nem regény, se nem történetírás, hanem mindegyikből valami. A műelemzések gyakorlatában mindez úgy csapódott le, hogy a regények múltképét értékelő jelleggel vetették egybe írott történelmi forrásokkal, vagy történettudományos munkákkal: lényegében a történelmi valóság tényeit kérték számon az irodalmi alkotásokon. E megközelítés háttérében olyan elméleti előfeltevés húzódik meg, mely szerint az irodalmiság lényege, irodalmi és nem irodalmi szöveg különbsége a valóság és fikció oppozíciójaként írható le: a fikciónak minősülő irodalmi alkotás mint a pusztá képzelt terméke „nem rendelkezik a valóság jellegével”, „csak »fikció«, csak hazugság.”⁵⁴ A közfelfogásba beágyazódott oppozíció a történetírás-elmélet perspektívájából is megfogalmazható. „A történelem és a fikció közötti különbségtétel ugyanúgy a »józan ész« alapul, mint a nyugati kultúra más, legalább az írni-olvasni tudás széles körű elterjedése óta kialakult megkülönböztetése – írja Louis Mink. – »Mindenki tudja«, hogy a történetírás a múlt valódi ábrázolása, míg a fikció nem, még akkor sem, ha az utóbbi célja esetleg adott helyen és időben előforduló események leírása – pontosan úgy, amint mindenki tudja, hogy két test nem lehet egyszerre ugyanazon a helyen. A fikció legfeljebb a kételyek ideiglenes felfüggesztésére tarthat igényt.”⁵⁵

A valóságosnak vélt múltat reprezentáló történelmi regény azonban kiélezi és kérdésessé teszi a „néma tudásunkban” (Iser) meggyökerezett beidegződéseket. A valós-fiktív oppozíció alkalmazása berekeszti a történelmi regény esztétikai törekvéseiről és reprezentációs aspektusairól zajló beszédet: alá-fölérendeltségi viszonyra egyirányúsítja a történettudomány és a regény te-

⁵⁴ ISER, 1997. 52; WELLEK-WARREN, 1972. 321.

⁵⁵ MINK, 2003. 113.

remtette múltképek közötti összetett viszonyt, s nem képes számot adni sem a múltkonstrukció sajátos esztétikai eljárásairól, sem a jelentésképzés egyedi lehetőségeiről. Műfajspecifikus szövegértelmezési javaslata a fiktív és a valóságos szétválogatásának feladatára szűkíti a történelmi regény olvasójának, értelmezőjének tevékenységét.

A továbblépésre Wolfgang Iser nagyszabású irodalomelméleti koncepciója ad lehetőséget. Iser szerint valóság (objektívan létezők halmaza) és fikció (valótlanság) kettőssége általában sem gyümölcöző szempont az irodalmi művek leírására, hiszen „a fiktív mint a nem-valóságos, mint hazugság és színlelés mindig csak olyasvalami más oppozíciós fogalmaként szerepel, amely az ő sajátosságait inkább elfedi, mint kidomborítja”, ráadásul ez a beállítás „a fikciót azoknak a predikátumoknak a megvonásával jellemzi, amelyek a valóságnak sajátjai”.⁵⁶ A fiktív–valós oppozíció tehát egyaránt homályban hagyja az irodalmi szövegek „realitáshoz” fűződő viszonyát (referencializálhatóság kérdései, mintaadás a befogadásban stb.), de nyelvhez, konvenciókhoz kötött világteremtő és jelentésképző stratégiáinak lényegéről sem sokat árul el. A probléma feloldásaként Iser három összetevőt vezet be az irodalmi szöveg létesülésének, strukturálódásának és hatásmechanizmusának leírására: a *reális*, az *imaginárius* és a *fiktív* fogalmát.⁵⁷

Egyfelől „nyilvánvalóan nagyon sok *realitás* van a fikcionális szövegekben – írja –, s ennek nem is kell egy azonosítható szociális valóság realitásának lennie, lehet az érzéseké és érzelmeké is. [...] [U]gyanennyire igaz az is, hogy az ilyen valóságok, ha fikcionális szövegekben merülnek fel, nem önmagukért vannak ott megismételve.”⁵⁸ Másfelől „ha a fikcionálás nem vezethető le a megismételt valóságból, akkor rajta keresztül valami *imaginárius* jut érvényre, amely a szövegben megismételt realitással összeillesztődik. [...] Ez úgy jelenik meg tapasztalatainkban, mint diffúz,

⁵⁶ ISER, 1997. 53, 52. vö. ANDEREGG, 1998. 44; RICOEUR, 1999b. 310–311.

⁵⁷ „Ha a fikcionális szöveg reálisat tartalmaz, anélkül, hogy kimerülne annak leírásában, akkor fiktív komponense sem öncélú, hanem fikcionáltként valami imagináriust készít elő.” ISER, 1997. 51–52.

⁵⁸ ISER, 1997. 52–53. [kiemelés tőlem]

formátlan, rögzítetlen és tárgyreferencia nélküli dolog”.⁵⁹ A *fiktív* kettős határátlépésként,⁶⁰ intencionális aktusként kap helyet a triászban, amely a reálisból és az imagináriusból különböző műveletek (szelekció, kombináció, önleleplezés) segítségével egy önálló világot állít fel. Az irodalmi művek fiktív aspektusa tehát felszámolja és összetett jelentésképző potenciálba fordítja át a valós és a kitalált oppozícióját az irodalmi szövegen belül, illetve annak befogadásában: „a fikcionálás aktusa mint a reális irreálizálása és az imaginárius reálissá válása teremti meg a központi jelentőségű előfeltételt, amennyiben az általa mindegyre teljesített határátlépések 1. feltételt biztosítanak a már megformált világ átformálásához, 2. lehetővé teszik egy még formátlan világ megértését és 3. megnyitják egy ilyen esemény megtapasztalhatóságát.”⁶¹

Az elmondottak függvényében egészen másként ítéltető meg a reális és az imaginárius, a valós és a fiktív, a történelmi és a kitalált bonyolult kölcsönhatását demonstráló történelmi regény múltképe: egyszerre szabadítható meg a történelemhamisítás terhéől, illetve a történettudományos reprezentációknak való alárendeltségtől. A regény a múltból érkező nyomokból, jelekből, forrásokból az imaginárius teremtő közremunkálásával, illetve a fikcionális határátlépések révén önálló világot konstruál, összetett funkcióval bíró jelölőrendszert hoz létre.⁶² Az Arany eposzírói törekvéseit értelmező Dávidházi Péter – Iser elméleti téziseivel összeegyeztethető – állítása szerint a tények átszajátítása az esz-

⁵⁹ ISER, 1997. 53, 54. [kiemelés tőlem]

⁶⁰ Az első határátlépéskor „a fikcionálásban megismételhet realitás jellé válik, és törvényszerűen bekövetkezik meghatározottságának átlépése”, míg a második határátlépés „az imagináriust vezeti át diffúz adottságából egy meghatározott alakba, s ezzel állípi az imaginárius és a valós közötti határt.” ISER, 1997. 54, 55.

⁶¹ ISER, 1997. 56.

⁶² „A szöveg megszerveződésének távlatából nézve a történelmi regény terében – akárcsak más alkotások esetében – az átörökölt szövegvilágból szelektált »valós« szemantikai mezői és a fikciós műveletek által létesülő új értelemlehetőségek kölcsönösen távlatot jelentenek egymás számára. De már a »valóságban« való válogatás sem nélkülözi a séma-vezéreltség, az önkény és a találékonyság, vagyis a fikció indexét, mint ahogy másrésről a fantázia meg az átíró »valós« jelentésegységeit variálja”. SZIRÁK, 2005. 49.

tétikai világteremtés egyik központi epikus alaptényezője, a kompozíció révén történik: „a világ önmagukban közömbös tényei a műbe kerülve esztétikailag átlényegülnek, elvesztik korábbi esetlegességüket és egy belsőleg szükségszerű kompozíció részeivé válnak.”⁶³ *A történelmi múlt megjelenített világa tulajdonképpen eleve ebben az új összefüggésrendszerben épül fel*, melynek megvannak a saját, előbbtől eltérő szükségszerűségei, törvényei, kapcsolódási pontjai.⁶⁴ A múlt realitáselemei, melyek bejutnak a szövegbe, többé már nem kötődnek kizárólagosan a történelmi múlt „valóságának”, rendszerének szemantikai vagy szisztematikus szervezettségéhez, amelyből vétettek.⁶⁵ egy esztétikailag konstruált világ elemei, jelei lesznek, melyet eredendően művészi célok határoznak meg. De ezáltal válik alkalmassá a történelmi

⁶³ DÁVIDHÁZI, 1992. 160.

⁶⁴ A történelmi regényekben életre hívott világok önelvűségét akkor tapasztaljuk meg igazán, ha egymás mellé állítunk ugyanabban a tér-időben játszódó, s részben ugyanazon történeti szereplőket felvonultató szövegeket. Az *Özvegy és leánya* és *A rajongók* lényegében ugyanabba a történelmi korszakba vezeti el az olvasóját: többé-kevésbé mindkettő visszaadja a 17. századi Erdély 30-as, 40-es évcinck a sajátyszerűségét (sőt Rákóczi fejedelem és az *Özvegyben* epizód szerepéhez jutó Kassai jellemvonásai is konvertálhatónak tűnnek), a regények olvasása közben mégsem érezzük azt, hogy ugyanabban a világban járunk, hogy a történetek – mint egyazon kor különálló epizódjai – összeköthetők lennének egymással, egy nagy történeti tabló egy-egy mozaikját alkotnák. Az irodalmi műalkotások és a történetírás teremtett világi közötti különbséget ebben a mozzanatban látja Louis Mink: „Ha megkérdezzük, hogyan kapcsolódhatnak egymáshoz az elbeszélések, mindjárt fel is merül az első kérdés: egyesülhet-e két elbeszélés (megfelelő időrendi megszorításokkal és a szereplők megfelelésével, illetve az csemenyek egybeesésével), hogy egy összetettebb elbeszélést hozzanak létre? A fikcionális elbeszélésben általában lehetségesnek véljük, ám nem tartjuk szükségesnek, hogy két vagy több önálló elbeszélést egy komplex egészbe tömörítsünk. Bár az *Oedipus király* és az *Antigoné* ugyanahhoz a trilógiához tartoznak, bizonyos indokolt, kifinomult szinten a képzelet önálló darabjainak tekintjük őket, s így nem tartjuk Szophoklész részéről hibának, hogy az *Oedipus király* megfontolt és bölcs Kreónja nem képez következetes folytonosságot az *Antigoné* akaratos, istenkáromló Kreónjával. [...] [A] történelmi elbeszéléseknek – amennyiben a múlt valóságának kiválasztott részeitől igaz állításokat tesznek – össze kellene kapcsolódniuk, és ezeknek egymáshoz kell illeszkedniük, ki kell egészíteniük más elbeszéléseket, melyek részben átfedik őket vagy folytonosságot képeznek velük.” MINK, 2003. 125.

⁶⁵ Vö. ISER, 1997. 57.

regény arra is, hogy formálja a múltról birtokolt tudásunkat, tehát alternatív történetírói szerepet töltsön be.

Rendkívül terméketlen és félrevezető a történelmi regény karakterét fiktív és valós keveredéseként leírni, a konstruált világot előtérre (kitalált események, személyek) és történelmi háttérre (valóságos események, személyek) felosztani. A történelmi regény összetett poétikai-retorikai jelrendszere egyszerre, nem leválasztható egységeiben kap ugyanis reprezentációs és allegorizációs funkciót: az epikai imagináció közegében minden egyes eljárásnak ilyen vagy olyan módon részt kell vennie a múlt teremtetett sajátosságának létesítésében, valamint a szöveg jelentésképző műveleteiben. Iser a pásztorköltészet kapcsán írja le a történelmi regényre is alkalmazható jelenséget: véleménye szerint a bukolikus költeményekben egy eszményi-ideális (tehát „kitalált”) és egy referenciálisan visszakereshető („valós”) történeti világ kontúrjai, jellemzői ötvöződnek. Nem különíthető el azonban élesen a két világ:

Az irodalmi mű alapösszetevője, hogy együvé hozza azt, ami egyébként széttagolt és különböző. Az összeegyeztethetetlen világok együttléte mindegyiket olyan jelölővé változtatja, amely nem merül ki saját jelöltjében. Sem a mesterséges, sem a történeti világ nem rendelkezik önmagában vett jelentőséggel, hanem *mindkét jelölő legjobb esetben is a másik jelölő jelöltje*. De nem mondhatjuk, hogy a pásztori világ a történetit jelenti vagy fordítva. Következésképpen a jelölő és jelölt közötti konvenció vezérelte kapcsolat többé nem tartható. Inkább arról van szó, hogy *a jelölők egymást „olvassák”*, már amennyiben a mesterséges világot a történeti világ szemével látjuk, az utóbbit pedig a mesterséges világ szemszögéből. Ez a kölcsönös olvasás a jelekre mint jelekre irányítja a figyelmet [...].⁶⁶

A történeti tény és a kitalált esemény közötti különbség felszámolódik a történeti világ esztétikailag konstruált viszonylatában, egyszerre szolgálva a szöveg reprezentációs és jelentésképző érdekelttségét, ahogy azt a Scott műveit elemző Robert Mayer megfogalmazza: „ez a végtelenül összetett és ellentmondásos folyamat

⁶⁶ ISER, 2001. 276. [kiemelés tőlem]

tényből fikcióba, illetve románcból történelembe adja meg a kulcsot Scott regényírói gyakorlatához, és tagadja a határvonal meghúzásának létjogosultságát a két terület [fikció és valóság] között.⁶⁷

4. Tipizálás és tanulságai

A műfajjal kapcsolatos utolsó anomália szoros összefüggésbe hozható a fiktív–valós oppozíció problémájával: a történelmi regény címszó alá sorolt, meglehetősen tág szövegkorpuszt tipizáló jelenségről van szó, amely a legkülönfélébb szakirodalmi munkákban explicit vagy implicit módon feltűnik.

Harry E. Shaw *The Forms of Historical Fiction* című monográfiájában markánsan megmutatkozik ez a törekvés.⁶⁸ Bár az angolszász szerző alaptézise szerint „a történelem egészen más szerepet játszhat a különböző művekben”,⁶⁹ végeredményben Shaw két csoportot különít el: „Két fő lehetőség van: az egyikben a jelenbeli érdekelttség dominál, míg a másikban az érdeklődés a múltra irányul.”⁷⁰ Az első csoportba Shaw a „történelem mint pásztorköltemény” („*history as pastoral*”) címszóval ellátott regényeket sorolja. „A történelem mint pásztorköltemény kategóriája arra a módra példa, amelyben a múlt a jelen szolgálatába

⁶⁷ MAYER, 1999. 928. Hayden White szerint a fiktív és a reális viszonylagosítása mindenfajta elbeszélés alapvető jellemzője: „Amennyiben a narratívára és a narrativitásra úgy tekintünk, mint arra az eszközre, mely a diskurzusban a képzelt és a valós különböző hivatkozásai közötti ellentéteket közvetíti, elsimítja és feloldja, akkor kezdjük megérteni a narratíva jelentőségét.” WHITE, 1997. 109.

⁶⁸ Annál is inkább, mivel a szerző saját bevallása szerint az angolszász értelmezői hagyomány konszenzusára támaszkodott kategóriái megalkotásakor. „Az alapján, hogy a történelmet milyen módon alkalmazzák a történelmi fikcióban, néhány átfogó kategóriát különböztethetünk meg, melyek nem különösebben ismeretlenek, hiszen közvetve, közvetlenül már feltűntek a korábbi kritikai írásokban.” SITAW, 1983. 52. vö. OREL, 1995. 1, 15, 28–29.

⁶⁹ SHAW, 1983. 22.

⁷⁰ SHAW, 1983. 53.

állítódik.”⁷¹ Ide olyan történelmi regények tartoznak, melyek a megírás jelenének politikai, társadalmi problémáit vetik fel az esztétikai imagináció közegében: „a történelmet a társadalmi jövőbelátás modellálására használják, nem a múltra, hanem a jelen és a jövő kérdéseire koncentrálnak. [...] A regények [...] a kortárs politikai és társadalmi viszonyok magyarázatára használják a történelmet, vagy arra, hogy az írók kifejezzék és megoldják benne a személyes problémáikat.”⁷²

A másik fő típust a „történelem mint tárgy” (*„history as subject”*) kategóriája alá rendelt szövegek alkotják, melyek „múltba ágyazott cselekménye és jellemei nyíltan a történelmi folyamatban felfedezett jelentés, értelem dramatizálására töreksznek.”⁷³ A múlt reprezentációja (esetleg történetírói vagy filozofikus értelmezése) a fő cél ezekben a művekben, melyek „elsősorban szimbolikus eszközökkel adnak formát és jelentést a történelmi folyamatoknak.”⁷⁴

A két „alaptípus” meghatározását követően Shaw végül felállít egy harmadik kategóriát is (*„history as drama”*), ide sorolva azokat a regényeket, melyekben a reprezentált múlt funkciója az időtlen emberi érzelmek dramatizálásában merül ki: „[A] történelem (itt önmagában színesnek és drámainak felfogva) drámai energiák forrásául szolgálhat, amely mozgásban tartja a fikcionális elbeszélést. Ez a drámai energia okozhat melodramatikus és súlytalan hatást, de eredményezhet katarzist is.”⁷⁵

A Shaw-féle rendszerezés implicit módon tetten érhető a történelmi regény magyar szakirodalmában is: pontosabban fogalmazva, a történelmi meghatározottságában, értelmezői nyelvhasználatában igencsak heterogén tanulmányok egyes megállapításáiból (utólagosan és bevallottan önkényes módon) szintén három nagyobb szövegcsoporthot (re)konstruálhatunk.

Az első ilyen nagyobb csoportba a történelmi *hitelességre* vagy *rekonstrukcióra* törekvő, tehát a múlt reprezentációjában kiemel-

⁷¹ Uo.

⁷² SHAW, 1983. 54, 100.

⁷³ SHAW, 1983. 101.

⁷⁴ SHAW, 1983. 102.

⁷⁵ SHAW, 1983. 52.

kedő teljesítményt nyújtó regények sorolhatók.⁷⁶ A „típus” megítélése természetesen nem egységes a különböző korszakok elméleti munkáiban.

Kemény és kortársai a múlt reprezentációját történetírói teljesítményként (is) értelmezték, ezért a hitelesség normájában esztétikai és ismeretelméleti elvárásokat egyaránt megfogalmaztak.⁷⁷ Később a történelmi regény esztétikai és történetírói funkciójának összhangjáról vallott nézetek átadták a helyüket a valós és fiktív oppozíciójában gondolkodó elméletíróknak, akik hol az esztétikumot, hol pedig a tudományos igazságot látták fenyegetve a regények múltreprezentációiban. A 19. század végi, 20. század eleji kritikusok többsége (Szana Tamás, Borbély István, Makkai Sándor, Illés Endre) hangsúlyozta, hogy a történelmi regénynek, mint minden műalkotásnak „önmagáért kell megállnia”, hiszen „kizárólag a művészet törvényei alatt áll”, és ha egyáltalán szóba hozható vele kapcsolatban a történelmi igazság fogalma, akkor annak „a művészetből fakadónak kell lennie”.⁷⁸ Más megközelítések – főként a 20. század második felében – viszont a tudományos igazságkritériumokat is kielégítő múltképet szerettek volna látni a történelmi regény csúcsteljesítményeiben, ezért komoly elvárásokat fogalmaztak meg a történelmi hűség tekintetében.⁷⁹

A történelmi regények másik csoportját „*visszavetítő*”, „*aktualizáló*” tendenciája alapján különítették el a kritikusok.⁸⁰ A 19. század második harmadában a reprezentáció természetes művészi többleteként értékelték a regények – akár a jelen aktuális kérdéseire is választ kereső – példázatos karakterét. Később az egyensúly ebben a tekintetben is megbomlott: vagy a regény ki-

⁷⁶ ILLÉS, 1933. 366; LACZKÓ, 1937. 240; MAKKAJ, 1939. 387; POMOGÁTS, 1967. 503.

⁷⁷ Vö. EÖTVÖS, [1847] 1972. 19; KEMÉNY, *Élet* [1852–1853], 1971. 156–172; ERDÉLYI, [1855] 1986a. 432–433. Később hasonló álláspontot képvisel LACZKÓ, 1937. 248, 249.

⁷⁸ BORBÉLY, 1924. 16; MAKKAJ, 1939. 388; SZANA, 1875. 51. vö. ILLÉS, 1933. 366.

⁷⁹ NAGY L., 1968. 172; NAGY M., 1993. 50–51.

⁸⁰ ILLÉS, 1933. 366; MAKKAJ, 1939. 387–388; POMOGÁTS, 1967. 500, 503.

zárolagos célját látták a jelenre vonatkoztathatóság lehetőségében,⁸¹ vagy elítélték a direkt módon aktualizáló műveket.⁸²

Azokban a tanulmányokban, melyekben a tipizálási szándék explicit módon jelentkezett, az első két kategória mellett elkülönítettek egy harmadikat, ahova a már említett szempontok alapján osztályozhatatlan műveket sorolták. Ezt a típust a hitelességre és/vagy a visszavetítésre törekvő szövegek esztétikai értékét tagadók általában „valódi” történelmi regénynek nevezték,⁸³ míg mások különböző kategóriákat állítottak föl: a kultúrhistóriai regény, illetve az ál-történelmi regény fogalmaival a nyíltan példázatos (parabolisztikus) alkotásokat jelölve.⁸⁴ Bár Kemény és kortársai ritkán osztályozták szisztematikusan a történelmi regényeket, maga Kemény (és Gyulai Pál) is megkülönböztette azokat az írásokat, melyek mellőzik a közismert történelmi események, szereplők megidézését.⁸⁵

Mind az angolszász, mind a magyar történelmiregény-elméletekben gyakorta feltűnt tehát a *hitelesség* és a *visszavetítés* kategóriája. Normatív alkalmazásuk azonban kétségkívül korlátozza a történelmi regény hatásfunkciójának, struktúrájának a leírását: a hitelesség normatív elvárása például könnyen relativizálható, hiszen egyszerre igaz, hogy „a történelmi hűség kérdése a történelmi regény lényegéből fakad”,⁸⁶ valamint az ellenkezője, hogy

⁸¹ CSETRI, 1967. 157; BOJTÁR, 1986. 182.

⁸² ILLÉS, 1933. 366; LACZKÓ, 1937. 257; LUKÁCS, [1947] 1977a. 92, 100.

⁸³ MAKKAJ, 1939. 389.

⁸⁴ POMOGÁTS, 1967. 503; CSETRI, 1967. 160.

⁸⁵ „Tanácsom tehát az, hogy ha a történelmi tények a művészi földolgozásnak annyira ellenszegülnének, hogy az író csak az elősorolt jogok összegének alkalmazásával uralkodhatnék az anyag felett, akkor, ha maga a korszak mégis vonzaná, ne úgynevezett történelmi regényt írjon, hanem hagyja a történelmi eseményeket a magok epikai szélességökkel, s a magok tényleges zűlöntségükben haladni, s elégedjék meg, ha ezen külső rámban egy önálló mesét költ, mely csak alig támaszkodhatik a történelmi tényekre, mely nemigen szerepelteti a történelmi egyéniségeket, mely nem kölcsönöz Cliótól nagy motívumokat, mely saját bel-lényegéből szövi ki a katasztrófát, és a kortól jobbra csak színt, zamatot, szellemet vesz át.” KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 1971. 164–165; vö GYULAI, *A történelmi elemről* [1894] 1914. 319.

⁸⁶ BROWN, 1979. 173.

„nincsen olyan cél az irodalomban, mely a leírás hitelességének ellenőrzésére szorítaná”⁸⁷ az alkotót. A visszavetítés normája hasonlóképpen egyoldalú, sematikus viszonyt sugall a teremtett világ és a megírás jelenének történeti világa és írói érdekeltsége között, ami jelentősen csökkenti a szöveg és a befogadó értelemképző dialógusának játéktérét és akár kétségessé is teheti az interpretációk autentikusságát.⁸⁸ Azt azonban bajos volna tagadni, hogy a történelmi regény – akár a megírás jelenére vonatkozatható – allegorikus értelmi képzetekkel telítődik (telítődhet), és az is igaz, hogy a történelmi tárgyú prózai alakzatnak kivételes lehetőségei vannak a letűnt múlt világának újratерemtésében.

Az elméletek normaképző irányultsága tehát végső soron a történelmi regény egy lényeges tendenciáját ragadja meg. Az idősíkok egymásbajátszása, a teremtett múlt, illetve a megírás és a befogadás jelene(i) közötti mozgás kitüntetett fontosságú a műfajhoz sorolható szövegek szerveződésében és befogadásában: jelentésképző mechanizmusuk a múlt reprezentációja és az általa nyitott „allegorikus játéktér” közegében bontakozik ki.

Milyen poétikai és kognitív sajátságokkal jár a letűnt világok esztétikai újratерemtése? Hogyan képes a múlt szándékától elváló jelentések megfogalmazására a történelmi regény? A múltról birtokolt tudásunkat megalapozó *történetírás*, valamint a történelmet az esztétikai világteremtés kiindulópontjának tekintő *eposz* összefüggérendszerébe helyezve igyekszem megválaszolni a kérdéseket az elkövetkező fejezetekben.

⁸⁷ FRYE, 1998. 66.

⁸⁸ Sőtér István Kemény-elemzései adják a legkézenfekvőbb példát a visszavetítés normájának alkalmazására. SÓTÉR, 1987. 458, 530–31, 547.

II. TÖRTÉNETÍRÁS ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY

1. A történelem fogalmának átalakulása és a történelmi regény születése

a, a historizmus hatása a történelmi regény létrejöttére

A történelmi regény műfajának irodalmi köztudatba lépése és a történetírás önállósodása szinte ugyanabban a jelképes évben történt: 1811-ben jelent meg Niebuhr *Római történelme*, az első modern értelemben vett történetírói munka,⁸⁹ míg 1814-ben látott napvilágot Walter Scott műve, a *Waverley*, melyet a szakirodalom egyöntetűen az első „valódi” történelmi regényként interpretál. Az együttes indulásnak több kézzelfogható oka is volt: ezek közül legfontosabbnak a történelem historista szemléletének az elterjedése tekinthető.⁹⁰

A felvilágosodás egyetemesítő tendenciáinak ellenhatásaként az európai gondolkodásban fokozatosan közkeletűvé vált az a felfogás, mely szerint nemcsak az eltérő népcsoportok szokásaiban, kulturális evidenciáiban figyelhető meg mélyreható különbség, hanem egyazon közösség eltérő történeti korszakai is más-más állapotot mutatnak: „Oly mérhetetlenül különbözőnek mutatkozik ugyanaz a nép ugyanazon a tájon, ha különböző korokban szemléljük!” – írja Friedrich Schiller 1789-es egyetemi székfoglalójában. – „Nem kevésbé feltűnő a különbség, amelyet a kortárs emberiség különböző országokban mutat. Hányféle változat szokásokban, törvényekben, erkölcsökben! Milyen gyors átmenet sötétség és fény, anarchia és rend, boldogság és nyomorúság kö-

⁸⁹ Vö. TATÁR, 1989. 8.

⁹⁰ A francia forradalom katalizáló szerepét kiemelve lényegében Lukács György is a historizmussal hozza összefüggésbe a történelmi regény létrejöttét (LUKÁCS, [1947] 1977a. 22–23, 25.), akárcsak Harry E. Shaw (SHAW, 1983. 25.) és Avrom Fleishman (FLEISHMAN, 1971. 17.).

zött, ha az embert csak egy olyan kis földrészen keressük fel, mint Európa. [...] Az egyetemes történelem oldja meg ezt a kérdést.”⁹¹ Schiller egyetemes történelem-fogalma azonban már nem vezethető le a felvilágosodás univerzális történelemfelfogásából: a nyelvében, hagyományában, szokás- és értékrendjében különböző népek történetének tanulmányozásán keresztül juthatunk el hozzá, tehát partikuláris konstrukciók relatív összességének tekinthetjük, nem önmagában és önmagáért adottnak.

A történelemszemlélet, a világmagyarázó elvek és az antropológiai nézetek historista revíziója következtében gyökeresen átformálódtak a múlt közvetítésének, reprezentációjának tudományos és esztétikai lehetőségfeltételei.

Egyfelől alapvető belátássá vált, hogy „csak *a történelem közvetítésével érthetünk meg minden emberit*. [...] Ez az új megközelítés abban különbözik a felvilágosodás átfogóbb gondolatmodelljeitől, hogy elveti a mechanikus világnézetet és hisz abban, hogy *a történelem* nem egyszerűen visszasságok és babonák halmaza, hanem *kulcs az ember mint társadalmi és politikai lény megértéséhez*. A 19. század társadalmi és politikai elméletei egyaránt abból indultak ki, hogy az emberről csak történelmi létezésén át juthatunk ismeretekhez.”⁹² A történelmi múlt lesz tehát az emberi önértés kitüntetett viszonyítási pontja, ezért tanulmányozása, értelmezése, esztétikai vagy tudományos érdekelttségű reprezentációja különösen felértékelődik: e folyamatok logikus következményeként mind a történetírás,⁹³ mind a történelmi regény fontos létmegismerő és identitásteremtő funkcióhoz jut a 19. század egészében.

⁹¹ SCHILLER, [1789] 1976. 40–41.

⁹² IGGERS, 1988. 14, 58. [kiemelés tőlem]

⁹³ Robin G. Collingwood úgy véli, hogy míg a 17–18. században a természettudományos érdeklődés dominált az emberi lét megismerésében, addig a 19. századtól a történetírás jutott vezető szerephez: „A mai gondolkodás igazán új eleme a történetírás kialakulása. [...] Tételelem tehát, hogy az emberi természet tudománya a szellem megértésének elhibázott kísérlete volt, melyet természettudományos analógia torzított el; s ahogy a természet az úgynevezett tudományos módszerekkel kutatható megfelelően, úgy a szellem kutatásának helyes módja a történeti módszerekkel valósítható meg. Azt állítom, hogy az emberi természet tudományára rótt feladatot valójában a történetírás végzi, és csakis az végezheti el; [...]” COLLINGWOOD, 1987. 268, 269.

Másfelől az időbeliség átalakult tapasztalata a múlt új perspektíváit nyitotta meg: a 18. század második felétől „az emberi önmeghatározás kiindulópontja nem a változás és a variáció elutasítása, hanem ellenkezőleg, a változás és a variáció figyelembevétele lesz. *A redliis történelmi tapasztalat szférája végtelenné válik.*”⁹⁴ Míg az egyetemes történelem módszertana elutasította az egyedit, az elevent, a sajátágost, s az örök emberi nyomait kereste a történelem folyton változó színterein,⁹⁵ addig az egyes népi közösségek kulturális és történelmi hagyományát feltáró törekvéseket az motiválta, hogy reprezentálják saját múltjuk gazdagságát, történelmi alakváltozatainak sokszínűségét, népük gondolkodás- és szemléletmódjának öntörvényűségét. Egymással versengő narratívák (köztük regények és történetírói munkák) sokasága tett kísérletet a letűnt történelmi világok reprezentálására, értelmezésére, amely végsősoron a múlt pluralizálódásához, megsokszorozódásához vezetett.

b, a jövő térhódítása – Koselleck

A történelem megítélése, a múlt státusa gyökeresen átalakul tehát a 18. század végétől – erre a gondolatra épül Reinhart Koselleck nagyszabású történelemelméleti munkájának, az *Elmúlt jövőnek* a koncepciója is.⁹⁶ „A történelem mások felhalmozódott tapasztalatainak amolyan gyűjtőmedencéje”⁹⁷ volt egészen a 18. század végéig, vallja Koselleck. A múlt eseményei olyan – egymáshoz lazán kapcsolódó – történelmi példázatokban öröklődtek át az utókorra, melyek zsinórmértékül szolgáltak az aktuális történelmi és politikai döntéshelyzetekben. Az emberlét lényegi entitásai állandóak, a múlt ismétlődik és ismételhető: ezért lehetett a példatárként funkcionáló történelem évszázadokon keresztül az „élet tanítómestere”.

⁹⁴ RÜSEN, 1987. 95. [kiemelés tőlem]

⁹⁶ Vö. MINK, 2003. 121–122.

⁹⁶ A tétel legmarkánsabb kifejtése a *Historia magistra vitae. A toposz felbomlása a mozgásba lendült történelem újkori horizontján* című fejezetben olvasható. KOSELLECK, 2003. 41–74.

⁹⁷ KOSELLECK, 2003. 42.

Az 1770-es évektől kezdődően a műltszemlélet gyökeres változáson megy keresztül: a példázatos „történeteket” a történelem egyes számú gyűjtőfogalma váltja fel,⁹⁸ s „a francia forradalom eseményeit követően magát a történelmet mint alanyt a mindenhatóság, a legfőbb igazságosság vagy a szentség istennek kijáró jelzőivel látták el”.⁹⁹ A történelem az egymástól független történetek példatárából egyszeri események összefüggő láncolatává alakul: állandóan előrehaladó és folytonosan változó entitás lesz, amely alapjaiban módosítja a múlt, a jelen és a jövő konstellációját. „Egy viharos sebességgel változó társadalmi világban elmozdulnak azok az idődimenziók, amelyekben azelőtt kibontakoztak és felgyűltek a tapasztalatok” – mondja Koselleck.¹⁰⁰ A permanens átalakulásában lévő jelen így egyfelől folytonosan újraírja a múltat, másfelől – ezzel párhuzamosan – a jövő kifürkészésére törekszik. Mert bár kivész a történelemből minden ismétlődő és megismétlődni képes példaszerűség, mégis ekkor kerül igazán előtérbe a történelem tervezhetőségének a vágya. „A történelem túlerejével paradox módon egybecseng a csinálhatósága: ez ugyanannak a jelenségnek két oldala. Mivel a modern történelem jövője az ismeretlenbe nyílik, tervezhető – sőt tervezésre is szorul. Márpedig minden egyes új terv új tapasztalhatatlanságot jelent. A »történelem« hatalma a csinálhatósággal növekszik.”¹⁰¹ A múlt-ra visszapillantó, ám mindvégig a jövőre tekintő, racionális prognózisok próbálják igába hajtani az idő örök újdonságát.¹⁰²

⁹⁸ „Észrevétlenül »történelem«-ről kezdtünk beszélni, »magáról a történelemről«, súlyosan és jelentőségtelien, egyes számban, alany és tárgy említése nélkül. Nos, ez a páratlan, mára tökéletesen közkeletű fordulat ugyancsak a XVIII. század második feléből származik.” KOSELLECK, 2003. 55.

⁹⁹ *Uo.*

¹⁰⁰ KOSELLECK, 2003. 72.

¹⁰¹ KOSELLECK, 2003. 69; „Az egyes számú gyűjtőfogalom azonban lehetővé tett egy további lépést is. Megnyitotta azt a lehetőséget, hogy az ember valami olyan hatalmat tulajdonítson a történelemnek, amely az emberi eseményekben és szenvedésekben lakozva mindent titokzatos vagy éppen nyilvánvaló terv szerint illeszt össze és lendít előre, egy olyan hatalmat, amellyel szemben az ember felelősséget érezhet vagy amelynek nevében cselekedhet.” KOSELLECK, 2003. 60.

¹⁰² *Vö.* KOSELLECK, 2003. 32.

A történelem funkcióváltása értelemszerűen vont maga után a történelmi regény felvirágzását. A regények imaginárius tér-idejében életre kelő világok a múlt („tapasztalati tér”), a jelen és a jövő („várakozási horizont”)¹⁰³ állandó egymásbajátszásának, oszcillációjának ideális terepét kínálják fel: a teremtetett múlt (egy lehetséges képe) a formálódó jelennel elválaszthatatlan szimbiózisban születik, ám a jelenből kiinduló múltelbeszélés sohasem függetleníthető az előretekintéstől, a jövőbepillantás aktusától. Ugyanakkor a fikcionális aktusok dominanciája egyértelművé teszi a múlt képlékenységet, a jövő bizonytalanságát, ráadásul a befogadás történeti előrehaladása újabb és újabb jeleneket, s (valóban) „elmúlt jövőket” vetít rá a történésekre, egyszerre demonstrálva az idősíkok átjárhatóságának és hozzáférhetetlenségének a képzetét. A kosellecki kategóriákat mozgósítva közelít a történelmi regényhez Hites Sándor közelmúltban publikált monstruózus *Zord idő*-interpretációja. Hites meggyőző elemzése szerint Kemény regénye nemcsak egyfajta – a megírás korszakának jövőjére előretekintő – prognózisként olvasható, hanem metafiktív eljárások sokasága reflektál magára a prognózisalkotás paradox voltára: arra a feszültségre, amelyet a történelem tervezhetőségének vágya és a történelem öntörvényű, emberi szándékokat felülíró előrehaladása közötti ellentmondás generál. Így válik a *Zord idő* Hites értelmezésében „a politikai diagnózis és történelmi prognózis felállításának, vagyis a történeti és politikai gyakorlatnak a *szatírájává*”, de ezen belül a Werbőczy-portré a röpiratokat író „Kemény saját tevékenységének a szatírjaként is értékelhető”.¹⁰⁴

c, az irodalom fogalmának módosulása

A történelmi regény térhódítását és a történetírás megújulását azonban legalább annyira befolyásolta az írásművészetekben ekkor létrejött szétválás, mely a közös gyökér ellenére egyre élesebb határt vont tudomány és szépirodalom közé. A 18. századig

¹⁰³ A tapasztalati tér és a várakozási horizont fogalmairól lásd KOSELLECK, 2003. 401–430.

¹⁰⁴ HITES, 2004a. 61, 89.

az irodalom egyik alműfajának tartott történetírás fokozatosan önálló területté vált, tudományos diszciplínává avatta önmagát, és kinyilvánította a szépirodalomtól való elkülönülését.¹⁰⁵ A történettudomány intézményesülése (kutatás megszervezése, egyetemi oktatás kibontakozása, folyóirat-alapítás stb.), módszertanának kidolgozása tulajdonképpen a 19. század egészét átívelő folyamatként zajlott: az 1810-es, 20-as évek irányadó műveinek a megjelenése és a tudományalapító törekvések kibontakozása után körülbelül az 1870-es években zárult le.¹⁰⁶

Közel sem tekinthető azonban egységesnek ez a folyamat. Két markáns – bár önmagában sem feltétlenül homogén – irányzatot különíthetünk el a korszak tudományos életében: a történetírás művészi meghatározottságát kognitív szemponttá alakító törekvések (Angliában Macaulay, Carlyle; német nyelvterületen a Ranke-féle historista iskola; Franciaországban Thierry, Guizot stb.), valamint a természettudományok mintáját követő pozitivisták kísérletek egyaránt a szakma önállósulását igyekeztek elősegíteni az amatőr próbálkozásokkal és az irodalom „bekebelező” tendenciájával szemben, de történelemfelfogásban, a kutatás, a múltközvetítés és -értelmezés módszertanában lényeges eltérések figyelhetők meg közöttük. Míg a pozitivisták törekvései a fantázia birodalmába száműzték, s így leértékelték a fikciós szövegekben megalkotott történelemképet, addig a 19. századi művészi történetírás jeles képviselői a két írásmód közötti élénk szimbiozistról számolnak be, s tagadják, hogy ismeretelméleti szempontból egyértelműen különválaszthatók a tudományos értelmezések és

¹⁰⁵ A folyamat persze nem egyirányú volt: a történelem és az irodalom viszonyának történeti alakulását elemző Lionel Gossman írásából tudhatjuk, hogy a szépirodalom önállósodási törekvései a 19. század elején legalább annyira erőteljesek voltak. „A neoklasszicizmus utolsó szakaszában azonban kezdett megszakadni retorika és irodalom régóta szoros kapcsolata. Az »irodalom« fogalma mind közelebbi kapcsolatba került a költészettel (vagy legalábbis a poétikus és figuratív írással), és – különösen a romantikusok és követőik körében – mindinkább egy kivételes és megszentelt szövegkorpuszra utalt; egy olyan kincseskamrára, ahol féltve őrködnek az értékek, az igazság és a szépség felett, és amely akár a történelmi valóság tapasztalati világával, sőt – némileg szélesebb értelemben – e valóság hiteles foglalatával, a történetírással is szembeszegezhető.” GOSSMAN, 2003. 135.

¹⁰⁶ Vö. CARIGNAN, 2000. 395–397.

a történelmi regények múltképei. Ha visszatekintünk a történetírás és a történelmi regény indulásának az időszakára, a 19. század első évtizedeire, láthatjuk, hogy nem feltétlenül és nem kizárólag az igaz–hamis, objektív–szubjektív oppozíció alapján írták le a kétfajta történeti diskurzus viszonyát. A következő fejezetben ennek a felfogásnak eredünk a nyomába.

2. A történetírás művészi-leíró modellje és a történelmi regény

a, történetírás: tudomány és művészet ötvözete – Ranke

A szakirodalom egyöntetű állásfoglalása szerint a történettudományos módszertan alapelveinek lefektetése, a kutatás és az oktatás intézményes rendszerének kiépítése német nyelvterületen kezdődött, a 18. század végén, a 19. század elején. Mindebben elsősorban Leopold von Ranke és a neve által fémjelzett német historista iskola játszott úttörő szerepet.¹⁰⁷ Az empirikus tudományoszmény deklarálásával, a kutatás és a forráskritika szabályrendszerének rögzítésével, a tudományos történetírás anti-retorikus fordulatának meghirdetésével valóban a modern értelemben vett történettudomány legfőbb célkitűzéseit határozta meg Ranke, elméleti reflexióiban, gyakorlati munkásságában és iskolateremtő tevékenységében egyaránt. A szigorú módszertani elveken önállósodni óhajtó történettudomány azonban komoly problémába ütközött, melyet Ranke, valamint angol és francia kortársai sem igyekeztek elleplezni. A probléma lényegét Thomas Babington Macaulay rögzíti legpontosabban egyik korai, elméleti jellegű esszéjében: a történetírás szerinte két „ellenséges” tendenciát kell, hogy összeegyeztessen, hiszen a magyarázó, el-

¹⁰⁷ Droysen és később Iggers is felhívja a figyelmet, hogy Ranke és társai már komoly előzményekre támaszkodhattak a göttingeni iskola néhány kutatójának (August Wolf, August Boeckh stb.) tudományos törekvéseiben. DROYSEN, [1858] 1994. 97; IGGERS, 1988. 105.

rendező történetész munkája elválaszthatatlanul összefonódik a képzelet teremtettségével.¹⁰⁸

A dilemma feloldását a történetírás kettős meghatározottságának a konstitutív kezelésében találták meg a század első felének meghatározó történetészei: „a történetírást a tudomány és a művészet ötvözetének tekintették”,¹⁰⁹ s a pozitivisták értelemben vett tudományosság, illetve a szépirodalom között húzódó határmezsgyén jelölték ki a helyét. Az inkább módszertani szigoráról és objektivitásigényéről ismert Ranke szerint „[a] történetírás annyiban különbözik minden tudománytól, hogy egyben művészet is. Tudomány a tények megtalálásában, összegyűjtésében, magyarázatában; de művészet is, mivel ábrázolja és újrat teremti az általa találtakat és felismerteket.”¹¹⁰

Nem véletlen az sem, hogy Ranke már-már szállóigévé váló mondatában („er will blos zeigen, wie es eigentlich gewesen”), amely a történettudomány empirikus voltát deklaráló jelentésében vált közismertté, több kutató a történetírás narratív, művészi jellegének hangoztatását is felfedezni véli.¹¹¹ A mondat nem hagy kétséget afelől, hogy Ranke hozzáférhetőnek, elérhetőnek látja a letűnt múlt „realitását”, ám a szállóigébe foglalt objektivitásigény nem pusztán a történelmi tények összegyűjtésének és elrendezésének egyszerű történetész feladatáról szól. Jörn Rüsen szerint „a dolgok ahogyan történtek” objektív valósága „valami mást, még »objektívabb« dolgot jelent; inkább az eleven, hatásos, formálódó emberi létezését jelöli, mintsem a holt tényeket, pozitív adatokat arról, mi is történt valójában.” Az így értett realitás viszont csak nyelvi-poétikai eljárásokkal adható vissza: „A történetírói munka ezt az alapvető életelebenséget nyelvi formában közvetíti: a nyelv

¹⁰⁸ Vö. MACAULAY, *History* [1828] 1889. 133.

¹⁰⁹ WHITE, 1973. 136.

¹¹⁰ RANKE, [1830] 1973. 33. Rüsen szerint Ranke elméleti tézisének munkássága is igazolja: „Ranke életműve kitűnő példa arra, hogyan lehet a retorikát és az esztétikát a racionalitással összehangolni, amely meghatározza a történelmi tanulmányok akadémikus és tudományos karakterét.” RÜSEN, 1990. 190.

¹¹¹ Vö. RICOEUR, 1999c. 360.

működésében, mint az emberi létezés alapformájában jelenik meg.”¹¹²

A Ranke tételmondatában rejlő objektivitásigény tovább gyengíthető, ha figyelembe vesszük a munkáiban lappangó történetfilozófiai motivációkat: a szakmailag kompetens módon megalkotott, a partikuláris iránt vehemensen érdeklő múlttelbeszélésekben is ott rejlik a történelem és a létezés egészére vonatkozó kérdésfelvetés, a világot emanáló és irányító isteni terv kifürkészésének vágya. Múltközvetítés és létértelmezés szimbiózisa viszont csak akkor jöhet létre, ha a tudományos múltkonstrukciók esztétikai hatáselemek bevonásával teszik hallhatóvá és érthetővé a múlt szavát: Ranke „az általános igazságot keresi, de az a véleménye, hogy az csak a különös révén ragadható meg. [...] Ezt az általános igazságot nem lehet az elemző, racionális gondolkodás révén megragadni, hanem csak közvetlenül, a költőivel vagy művészivel rokon eljárással.”¹¹³

Mi a konzekvenciája az elmondottaknak a történelmi regény szempontjából? Ha az objektivitásigény következetes betartásával a narrativitás szükségyszerűségéhez jutunk (mint maga Ranke), akkor elvileg az eleve fikciós meghatározottságú múltkonstrukciók kognitív teljesítményével, múltközvetítő és -értelmező szerepével is számolnunk kell.

¹¹² RÜSEN, 1990. 196. Azt persze látni kell, hogy a Ranke-féle narratív történetírásnak megvoltak a maga precízen rögzített poétikai szabályai, melyet a történész nem léphetett át. Gyáni Gábor szerint ennek köszönhető, hogy a 19. század végétől a szépirodalmi és a történetírói beszédmód végérvényesen elszakadt egymástól, s a történetírás megmaradt a 19. századi keretek között: „Mindezen fejleményekkel szoros összhangban Ranke számított továbbra is a narratív történetírás töretlen példaképének. Ez azt jelenti, hogy (1) a történészek ezután is elhárították maguktól a (partikuláris) nézőpont kivételesen nagy jelentőségének a tudatosítását; (2) továbbra sem vetettek számot a narrátor mindentudásának (és mindenhatóságának) a problémájával; (3) nem néztek szembe az elbeszélő és a szerző lehetséges szétválásának-szétválasztásának a szükségességével; (4) változatlanul ragaszkodtak a kronológiailag tagolt, egyúttal zárt történetforma alkalmazásához, melynek mindenkor van eleje, közepe és vége.” GYÁNI, 2004. 79–80.

¹¹³ IGGERS, 1988. 110. vö. RÜSEN, 1990. 200–01, 202–03.

b, történetírás: tudomány és művészet ötvözete – Humboldt

A felvetés létjogosultságát – igaz, még mindig csak közvetett módon – Wilhelm von Humboldt *A történetíró feladatáról* c. esszéjének néhány gondolatával igyekszem alátámasztani.¹¹⁴ A történetírás módszertanáról értekező tanulmány legfontosabb kiinduló tézise a múlt közvetlen hozzáférhetetlenségének a tapasztalatát, nyomokba való szétszórtságát rögzíti. „Ámde az, ami megtörtént, az érzékek világában csak ritkán látható, a többit hozzá kell éreznünk, ki kell következtetnünk, ki kell találnunk. Ami megjelenik belőle, az szétszórta, szakadozott, elszigetelt; ami a törtéreszeket összefűzi, ami való fényt vetít egy-egy darabjukra, ami alakot ad az egésznek, az a közvetlen megfigyelés elől elzárkózik.”¹¹⁵ Tovább nehezíti a történetíró feladatát a múlt beszédének és közvetítésének nyelvhez kötöttsége: „E tekintetben még a nyelv is külön problémát jelent, mert a csordultig telt lélekből buzogván elő, gyakran nélkülözi az olyan kifejezéseket, melyek minden mellékjelentéstől mentesek.”¹¹⁶

A relativizáló tapasztalatok a történetírás narratív meghatározottságának hangsúlyozására készítetik Humboldt is: a végérvényesen letűnt múlt összefüggéseinek feltárásához költői jellegű teremtő tevékenységre, a művészetből vett minták átsajátítására van szükség, hiszen a „műalkotás legfőbb jelessége abban áll, hogy nyilvánvalóvá teszi az alakoknak a tényleges jelenségben elhomályosult, belső igazságát.”¹¹⁷ A történetíró és a költő „tevékenysége tagadhatatlanul rokon. Mert ha az előbbi az ábrázolásban mondottak alapján csak úgy érheti el a történetek igazságát, hogy kiegészíti és összekapcsolja a közvetlen megfigyelés hiányos és szétaprózott anyagát, ezt hasonlóan a költőhöz csupán a képzelet segítségével teheti meg.”¹¹⁸

¹¹⁴ A filozófus, nyelvész, irodalomkritikus Humboldt jelentékeny mértékben hozzájárult a korabeli német történettudomány elméleti és gyakorlati alapjainak kidolgozásához Vö. DROYSEN, [1858] 1994. 97–98.

¹¹⁵ HUMBOLDT, [1822] 1985. 119.

¹¹⁶ HUMBOLDT, [1822] 1985. 120.

¹¹⁷ HUMBOLDT, [1822] 1985. 128–29.

¹¹⁸ HUMBOLDT, [1822] 1985. 121. „A történetek igazsága mindig a tények előbb említett, láthatatlan részének hozzájárulásán alapszik, ezt a történetírónak tehát hozzájuk kell kapcsolnia. Erről az oldaláról tekintve öntevékeny, sőt

Bár Humboldt nem tér ki a történelmi regény kérdéskörére, a történetírás hatásfunkciójáról deklarált gondolata akár a múlt esztétikai reprezentációjára is érvényesnek tartható. „[A] dolgok végső alapjaira” kérdező filozófiával és a „szépség eszméjének elérésére törekvő” művészettel párhuzamba állítva, a történetírás diszciplínájának szellemi-gondolati sajátosságát abban látja a német bölcsele, hogy ez utóbbi „az emberi sors képének megrajzolására” törekszik, „hű igazságban, eleven teljességben és tiszta világosságban.”

Valójában nem az a [történetírás] dolga, hogy követendő vagy elretentő példát mutasson, ezek gyakran félrevezetők, és ritkán okulhatunk belőlük. A történelem valódi és mérhetetlen haszna abban van, hogy inkább az *események által hordozott forma révén*, mintsem magukkal az eseményekkel, a *valóság kezelése iránti érzéket éleszti fel és finomítja ki*, megakadályozva, hogy a puszta eszmék területére csapjon az át [...] A történetíró végső célja, hogy megteremtse és táplálja ezt a hangulatot, ezt azonban csak akkor éri el, ha lelkiismeretes hűséggel törekszik közvetlen céljára, a történetek egyszerű ábrázolására. Rendeltetése ugyanis az, hogy *felébressze és felélénkítse a valóság iránti érzéket*, s e fogalom fejlesztése szubjektívan írja körül munkáját, ahogy az ábrázolásé viszont objektíven.¹¹⁹

A történetírói művek tudat- és valóságformáló, cselekvési és magatartásmintákat közvetítő szerepet töltenek be tehát Humboldt szerint,¹²⁰ ám nem példázatos módon, „a történelem mint tanító-mester” toposzának szellemében, hanem „az események által hordozott forma révén”. Ha figyelembe vesszük a történetírás szigorúan tudományos szemléletének jövődő térhódítását, vagy a történelmi regény esztétikai meghatározottságából fakadó

teremtő, bár nem olyan értelemben, hogy létrehoz olyat, ami nem létezik, hanem úgy, hogy saját erejéből megalkotja azt, amit, úgy, ahogy az valójában van, a puszta befogadóképesség révén nem észlelhetett volna. Ha más módon is, mint ahogy a költő teszi, a történetírónak is egyetlen egészc kell dolgoznia azt, amit szétszórva talált s összegyűjtött.” *Uo.*

¹¹⁹ HUMBOLDT, [1822] 1985. 125, 126. [kiemelés tőlem]

¹²⁰ Napjainkban Jörn Rüsen történetírás-elméleti munkáiban találkozunk ezzel az elképzeléssel. vö. RÜSEN, 1987. 88.

előnyöket, Humboldt gondolatmenete inkább az utóbbi számára nyit releváns perspektívát.

c, a történetírás és a történelmi regény versengése – Macaulay
A 19. század első harmadában tevékenykedő történetírók, főként az angol Thomas Babbington Macaulay és társai már közvetlenül szembesültek a történelmi regény jelenlétével és esztétikai törekvéseivel. Walter Scott műveinek sikere komoly szakmai kihívást jelentett számukra: az önálló diszciplínaként kibontakozó történetírás módszertani alapjainak, reprezentációs eljárásainak újragondolására készítette őket. „A 19. század elejének művészi teremtőerőről vallott romantikus teóriái, valamint a regény, főként a történelmi regény növekvő presztízse közvetlen kihívást jelentett a történelmi narratíva és megértés hagyományos formái tekintetében. A legtöbb történész számára a kihívás nem pusztán a stílus kérdését érintette. Elvezetett a történészi munka új koncepciójához, és az emberi tapasztalat új dimenzióját nyitotta meg.”¹²¹

Macaulay két 1828-as írásában – a történetírás történetét áttekintő, teoretikus kitérőkkel tarkított *History*-ban, és egy kortárs angol történész, Hallam munkájáról készített recenziójában – elméleti reflexiókat fűz a jelenséghez. A történetírás és a szépirodalom 18. század végén lezajlott szétválása Macaulay szerint komoly nehézséget jelent az emancipálódó történettudomány számára, mivel a tudományos narratíváknak elvileg ki kell zárnia a nyíltan irodalmi-esztétikai műveleteket, annak ellenére, hogy azok továbbra is a történelmi elbeszélések kiküszöbölhetetlen részei maradnak.

A történetírói munka, legalábbis a maga eszményi állapotában, a költészet és a tudomány ötvözete. Az emberi ész általános igazságait fejezi ki a partikuláris jellemek és események eleven reprezentá-

¹²¹ PHILLIPS, 1986. 117. vö. *Uo.*, 124, 128. Hasonló képet vázol fel a 19. századi magyar történetírás és történelmi regény viszonyáról Hites Sándor, *Hozzáértés, köztudalom, dilettantizmus: történetírás a 19. században c. tanulmányában*. HITES, 2004c. 187–208.

ciójában. A két ellenséges elemet azonban, melyet magában foglal, valójában még soha nem sikerült tökéletesen elegyíteni; ezek napjainkban teljesen és szakszerűen szeparálódtak. Valódi történetírói munkákkal, a szó megfelelő értelmében, nem rendelkezünk. Ám vannak jó történelmi regényeink és jó történetírói tanulmányaink. A képzelet [imagination] és a magyarázat [reason], hogy közérthető metaforáival éljünk, korábban teljesen egybefonódtak, közösen munkálkodtak az irodalom berkein belül; napjainkban hatókörük illően szétválnak, ahelyett hogy az egészet egybefognák.¹²²

A *Hallam*-recenziót bevezető történetírás-elméleti gondolatsor két lényeges konzekvencia levonására készíti Macaulayt. Egyfelől a történetírás esztétikai karakterének elismerését eredményezi: a pozitivistá történettudomány-konceptióval szemben Macaulay (akárcsak több kortársa, a már említett Ranke és Humboldt, vagy Carlyle, Thierry, Michelet stb.) a képzelet és a figuratív nyelvhasználat kognitív aspektusait is kiaknázó *művészi jellegű történetírást* preferálta.¹²³

Másfelől a történetírás kettős (tényfeltáró és megjelenítő) meghatározottságának deklarálása a történelmi regény műtrepzentációs teljesítményének elismeréséhez vezet. Macaulay egyszerre példaadó mintát és versenytársat lát a történelmi regényben: példaadó mintát, amely a múlt elsajátításának követésére méltó lehetőségeit kínálja fel, de egyben olyan versenytársat, amely módszertani és ismeretelméleti kötöttségektől mentesen képes a múltat a maga sokszínűségében, szokásának, gondolkodásmódjának másságában láttatni.¹²⁴

¹²² MACAULAY, *Hallam* [1828] 1907. 10.

¹²³ Vö. MACAULAY, *Hallam* [1828] 1907. 10–12; CARLYLE, 1830. 4.; A francia „művészi-leíró” történetírói törekvésekről lásd GREEN, 1982. 18–22.

¹²⁴ Macaulay a *térkép* és a *tájképfestmény* példájával teszi érzékletessé a kétfajta múltkonstrukció közötti különbséget: a térképhez hasonlított történetírás „nem a teremő művészet terméke. Nem jeleníti meg a tájat a képzelet számára, de pontos információt ad nekünk a különféle helyek megtalálásához, és a tájképfestményénél sokkal hasznosabb az utazó számára”. A tájképfestményhez hasonlított történelmi regény viszont, „bár nem képes nagy pontossággal láttatni a dimenziókat, távolságokat, szögeket, clénk helyezi a tájat a maga élelvenségében.” MACAULAY, *Hallam* [1828] 1907. 11. [kiemelés tőlem]

Jelenné tenni a múltat, közel hozni a távolit, betekintést engedni számunkra a nagy emberek társaságába, vagy egy kiválóság bensőséges pillanatába, amint széttekint a hatalmas csata mezején; felruházni őket a hús-vér emberek realitásával, hiszen túlságosan is hajlamosak vagyunk az allegóriák példázatos jellegében látni őket; megidézni őseinket valamennyi nyelvi, szokásrendbeli és öltözködésbeli sajátágaikkal, bepillantani házukba, leülni az asztalukhoz, turkálni régimódi ruhásszekrényeikben, elmagyarázni ódon bútorzatuk használatát: mindez a történetíró kötelességeihez sorolható, mégis a történetíregény-író gyakorlatában érhető tetten.¹²⁵

A történelmi regény reprezentációs teljesítményének elismerésére leginkább a múlt létformája készletet Macaulayt. Szerinte nem az a lényegi probléma, hogy csak különböző fennmaradt írások, tárgyi emlékek káoszával találkozunk a múlt tanulmányozásakor, hanem az, hogy a letűnt világok lényegi eseményeiről, színpadok mögött zajló folyamatairól egyáltalán nem maradhatott fenn semmiféle konkrét nyom. „A körülmények, melyek nagyban közremunkálnak az emberi nem boldogulásának befolyásolására, a szokások és az erkölcs változásai, a közösségek átmenetei szegénységből gazdagságba, tudásból tudatlanságba, vadságból humánumba – ezek a folyamatok, javarészt, hallgatag forradalmak.”¹²⁶

A történelem „hallgatag forradalmainak” feltárása, apró, de lényeges elemeinek felszínre hozása csak a narratív-fikciós eljárások közremunkálásával valósulhat meg – még a tudományos történetírás számára is. Ezért állhat elő az a paradoxon, hogy éppen azok a történetírói munkák bizonyulhatnak hamisaknak, vagy téves múltképet hordozóknak, melyek rigorózus következetességgel rakják össze az ismert „tényekből” a múlt mozaikját, ám tudományos ambícióktól vezérelve tudatosan mellőzik az írói képzelet valóságfeltáró funkcióját, az elbeszélés teremtményét. A múlt hozzáférhetővé tétele érdekében a történetíró kénytelen mellőzni néhány – tények által alátámasztott – jelenség bemutatását, ahogyan például, Macaulay analógiájával élve, az arckép-

¹²⁵ MACAULAY, *Hallam* [1828] 1907. 10–11.

¹²⁶ MACAULAY, *History* [1828] 1889. 156.

festő is elhagyja az erek és a ráncok valóságghű ábrázolását, éppen a lehető leghitelesebb hatás kedvéért. „Nincs olyan festmény, és nincs olyan történetírói munka, amely a teljes igazságot képes lenne felmutatni nekünk: de azok a legjobb festmények és a legjobb történetírói munkák, melyek úgy mutatják be részigazságait, hogy az csaknem az egész hatását kelti fel. Összességében jelentőset téved az, aki lehet, hogy semmi mást, csak igazat beszél, de felületes a válogatás művészetében. Rendszeresen megtörténik, hogy egy író kevesebb igazságot mond a másiknál, pusztán azért, mivel több igazat mondott.”¹²⁷

d, a történelmi regény mint alternatív történetírás

A művészi történetírás-koncepció hol közvetetten, hol direkt módon mintegy *alternatív történetírásként* láttatja a történelmi regények reprezentációs teljesítményét. Ha a tudományos történetírás kizárólag fikciós eljárásokkal képes elérni, hogy a múlt általános törvényszerűségeinek rögzítése mellett valamiképpen megidézze a letűnt világok lételevenségét is, akkor gyaníthatóan az elbeszélés, a nyelv, a fantázia teremtetőerejére hagyatkozó történelmi regény is hozzájárulhat valamiképpen a múltról birtokolt tudás kialakításához. A történelmi regény egy szempontból behozhatatlan előnyre tesz szert a szigorú kritériumok által behatárolt történetírói reprezentációval szemben: poétikai eljárások alkalmazásával, valamint a konstruált világ dialogikus játéktérbe helyezésével *közvetlen tapasztalattá alakítja át a múltat a befogadó számára*, nem pusztán rögzíti, magyarázza a kiválasztott történelmi időszak jellemzőit.

A korszak történettudósai, irodalomkritikusai egybehangzóan méltatják a történelmi regények alternatív történetírói szerepét. Macaulay szerint „általános szabályként rögzíthetjük, bizonyos korlátozással és kivétellel, hogy a történelem a regényben kezdődik és a tudományos értekezésben zárul le”, ezért Scott történelmi regényei akár „történetírói munkáknak is tekinthetők, melyek

¹²⁷ MACAULAY, *History* |1828| 1889. 138. „Lehetséges, hogy egészében elhibázott az a történetírói munka, amelynek minden egyes részlete igaz.” *Uo.*, 156.

aligha kevésbé értékesek”, mint a hivatásos kutatókéi.¹²⁸ Hasonlóan vélekedik Scott egyik korabeli kritikusa és méltatója, Archibald Alison: „Ha Oroszlánszívű Richárdról hallunk, akkor az *Ivanhoe*-ban és *A talizmánban* szereplő keresztes hős a maga nemében utánozhatatlan képe varázsolódik elénk. Hume csodálatosan ábrázolja munkájában Anglia Erzsébetét, de a *Kenilworth* Erzsébeta az egyedüli, amely mélyen bevésődött az elmékbe.”¹²⁹

De miben is áll a történelmi regény alternatívítása, mit jelent valójában azon képessége, mely szerint „egyedül a fikció képes a reprezentált múltbeli esemény aktuális történésének benyomását megteremtteni, és ezáltal életre kelteni a tapasztalat »nyers, eleven anyagát« a nézőpont elferdítése nélkül”?¹³⁰ A Scott-korabeli történészek és kritikusok egyöntetű véleménye jelzi, hogy a műfajalapító Walter Scott regényeit megjelenésük idején történetírói munkaként (is) olvasták, de legalábbis elismerték a történeti tudást alakító képességüket.¹³¹ Előszavaiban, különféle szerzői kommentárjaiban Scott maga is igyekezett – hol nyíltan, hol pedig az általa kreált „pozitivistá” kritikusokkal (Templeton, Dryasdust, Clutterbuck) polemizálva – hangsúlyozni, hogy műveinek történetírói hozadéka van: ahogy ő fogalmaz, „némi igazság átszűrődik a fiktív történeteken keresztül.” A Scott-regények reprezentációs teljesítményének megítélésekor azonban gyakorta szólnak meg kritikus hangok, elsősorban azoknak a kettősségeknek köszönhetően, melyek az életmű jelentősebb alkotásaiban megfigyelhetők. Scott nyíltan szakít a Walpole-féle gótikus regény hagyományával, mely a múltat misztikus-babonás látomások ködébe burkolja, de egyidejűleg átveszi és transzformálja a műfaj bizonyos elemeit;¹³² haszontalannak látja az antikvárius precizitással megírt regényeket,¹³³ az utókor mégis aprólékos leírá-

¹²⁸ MACAULAY, *History* [1828] 1889. 133, 158, 158–159.

¹²⁹ ALISON, 1845. 347.

¹³⁰ COHN, 1999. 152.

¹³¹ Vö. PHILLIPS, 1986. 129.

¹³² Vö. KERR, 1989. 8–9.

¹³³ Scott azért tartja elhibáztattnak kortársa, Joseph Strutt történelmi regényét (*Queen-Hoo-Hall*), mert a szerző „a régmúltról való ismereteit túlságos bőségben mutatta be.” SCOTT, 1986. 16.

sainak felszínes, dekoratív jellege miatt bírálja a leggyakrabban. A múltreprezentáció mimetikus-realista eljárásai feltűnő konvenciózussággal párosulnak regényeiben: Scott archaikus műfaji mintákat applikál, s maga is „történelmi románcnak” [historical romance] nevezi a regényeit. Ez azért különösen érdekes, mert a kortárs angol irodalmi közgondolkodás műfaji rendszerében a regény [novel] fogalmát a valóságos élet és szokások képével kapcsolták össze, ellenben a románcot heroikus mesének tartották, kitalált személyekkel, történetekkel hozták összefüggésbe.¹³⁴ A románcos konvenciók azonban nem bontották meg a történelmi regény – egyszerre fiktív és valósághoz kötődő – elemeinek az egyensúlyát, sőt, inkább a múltreprezentáció egy sajátos lehetőségét teremtték meg. James Kerr szerint „Scott az irracionális és az illúzió diskurzusának tartotta a románcot, amely tudatosan kerüli a reálist. Mégis, az illúziók nyelve, a románc a történelmi revízió hathatós eszközének bizonyul. Miközben Scott elutasítja, hogy a románc sémái alkalmasak lennének a történelmi folyamatok egybefogására, addig úgy kezeli a románcos történetet, mint a múlt újrateemtésének, uralásának a módját.”¹³⁵

A Scott kezdeményezte hagyomány legsikeresebb követőjének Alessandro Manzoni bizonyult, aki *A jegyese*kben talán még fokozottabban aknáztta ki a konvenciózus motívumok, elbeszélőformák, valamint a mimetikus, dokumentarista eljárások ötvözésében rejlő reprezentációs és jelentésképző lehetőségeket. A 16. századi Itáliában játszódó szerelmi történet a románc évszázados konvencióit mozgósítja: az elbeszélés szerkezetében tisztán felismerhető az az antik, illetve a barokk regényig visszanyúló séma, melyben a gonosz erők által szétválasztott pár – a hosszas hányattatások után – végül boldogan egyesül; a Boccaccio-novellák motívumai köszönnek vissza az egyes mellékszereplők életútját felvázoló anekdotikus epizódokban (Cristoforo atya és Gertrude apáca történetében); az irracionális jelek, a transzcendens beavatkozások, a jó és a gonosz küzdelmei stb. szintén a románc archetipikus mintáira utalnak. Mindeközben a regény narratív stratégi-

¹³⁴ Vö. WELLEK–WARREN, 1972. 326.

¹³⁵ KERR, 1989. 9.

giája látványosan arra irányul, hogy a tényszerű valóság illúzióját keltse fel olvasójában. Az elbeszélő egy krónika hiteles közlőjeként tünteti fel magát, aki szinte szóról szóra lemásolja az abban foglaltakat, s az elfeledett történelmi kor megidézését tartja elsődleges szándékának. Akárcsak Scott esetében, a kétfajta diskurzus itt is szervesen egymásba simul, nem veti szét a regény kompozícióját, hatásstruktúráját. Leginkább annak köszönhetően, hogy „a dokumentáció *A jegyesek*ben majdnem teljes mértékben mellőzhetetlen esztétikai elemmé vált. Esztétikai szempontból hatásos, mivel nem más, mint a dokumentáris jelleg színlelése.”¹³⁶ A regény egésze azonban, éppen a románcos attitűdök révén, a múlt egy sajátos perspektívájú beállítására is alkalmasnak mutatkozott: a teremtett életvilág hétköznapi közegében játszódó történet segítségével „Manzoni tudatosan dacol a történetírás domináns módjaival és kérdésessé teszi a fejlődés ideológiáját.”¹³⁷

Lukács György és Harry E. Shaw szerint Scott munkássága elsősorban a 19. század realista alkotásmódjai számára kínált követendő műfaji mintát.¹³⁸ Ha a történelmi regényről mint alternatív történetírásról beszélünk, kétségtelenül a mimézis-elvet, a realitás-hatást radikálisabban érvényesítő múltkonstrukciók jöhetnek elsősorban szóba. Közülük is kiemelkedik Tolsztoj történelmi regénye, a *Háború és béke*, amely nyíltan deklarálja történetírói elkötelezettségét. A regény narrátora feltűnő szuverenitással jelenik meg, és nagyon közel kerül a történetírói szövegek szerző-elbeszélő pozíciójához, több alkalommal élesen bírálja a tudományos múltkonstrukciók esetlegességeit, argumentációs sémáinak leszűkítő tendenciáit, s vele szemben állítja fel a saját múltértelmezését. (Lásd a harmadik könyv harmadik részének első fejezetét.) A történetírói irányultság olyan természetes módon

¹³⁶ NEMOIANU, 1984. 210.

¹³⁷ GLADFELDER, 1993. 67. Hasonló véleménnyel a Scott-recepcióban is találkozhatunk: „Megcáfolva a teleologikus vagy a determinisztikus történetfilozófiai koncepciókat, a *Redgauntlet* a múlt összetett és heterogén képzetét jeleníti meg: nem a jelen felé haladó egyenesvonalú fejlődésként, [...] hanem mint az eltérő vágyak és ambíciók összevegyülését és ütközését.” MAITZEN, 1993. 170.

¹³⁸ LUKÁCS, [1947] 1977a. 37–39, 106; SHAW, 1983. 23.

jelentkezik, hogy a történetmesélést gyakorta megszakító elméleti kitérőkben egyáltalán nem esik szó a regény fiktív alaphatározottságáról, az események nagyrészt kitalált voltáról. A történelem esztétikai reprezentációja a múlt értelmezésének evidens és célravezető eszköze lesz: a regény olyan múltképet állít fel, amely erősíti és transzcendens legitimációval ruházza fel az orosz nemzeti identitástudatot. Tolsztoj sok tekintetben a rankei történetírás-modell közismert javaslatait követi, teljesen tudománytalan pozícióból. A múltbeli események aprólékos bemutatása és a történelem mögött meghúzódó isteni értelem láttatása egyaránt része a rengeteg nézőpontot mozgósító múltreprezentációnak.

A 19. századi magyar történelmi regény képviselői közül első sorban Eötvös József vallotta tételesen, hogy a regény feladata a múlt hiteles reprezentációja és a történelmi tudás formálása,¹³⁹ míg a kortárs kritika Kemény Zsigmond munkáit, első sorban a *Zord időt* ítélte a művészi-történetírás eredményeihez mérhető alkotásnak.

Kemény a *Zord idő*-ben a leglelkiismeretesebb történelmi hűséggel járt el, s az emberek és viszonyok felfogásában mély történetírói belátást mutatott – s mondhatni fölfedezői érdemei vannak. Az eddig rejtélyes Martinuzzi s vele az egész Mohács utáni politika oly tiszta, határozott megvilágításban még eddig tudtommal, kimagyarázva nem volt. [...] De a mennyiben csak az elősoroltakból s némely régebben ismert művekből ítélhetünk, azon hiányos és homályos kép, melyet a történelmi hagyomány összekuszált vonásaiból alkothatott az olvasó, Keménynél kikerekített, egészen kiárnyalt és színezett életnagyságú képpé válik, melynek elevensége mellett sem kételkedhetünk egy perczre is a hűségben és azonosságban – habár, mint előbb megjegyeztem, költőként, élt azon szabadsággal, hogy az uralkodó jel-

¹³⁹ „Mennyiben a regény a történet körébe vág, azaz vagy múlt századok általános viszonyaival foglalkozik, vagy történelmi személyiségeket léptet fel: az író ne képzelőtehetségét, hanem azon ismereteket kövesse, melyeket magának, ha lehet, egykorú kútfőkből lelkiismeretes vizsgálódások által szerezhetett. [...] Ha a költő az utókor ítéletét hibásnak tartja, törekedjék elősegíteni annak kiigazítását; de az igazságot öntudattal elferdíteni megbocsáthatatlan vétek” EÖTVÖS, 1972. 19.

lemvonásokat jobban kiemelte, a kevésbbé lényegeseket szelidítette a művészi összhangzó benyomás kedvéért.¹⁴⁰

A történelmi regény egészen egyedi változata jelenik meg Flaubert *Szalambó*jában, amely témaválasztásában és megalkotottságában egyaránt gyökeresen eltér a románcos vagy a realista modelltől. Olyannyira, hogy több kritikus egyenesen a műfaj elhibázott darabjának minősítette: a hitelesség hiányát, a tények elferdítését, illetve a túlzott allegorikusságot, az öncélú, esztétista egzotikumot egyaránt Flaubert szemére hányták, aki egyik bírálójához, Sainte-Beuve-hoz írott levelében a következőképpen igyekezett védelmébe venni művét: „Ön talán jogosan vetette össze a történelmi regény múltképét az antikvitással, és lehetséges, hogy komoly hibákat követtem el. Mindazonáltal – tekintetbe véve valamennyi körülményt és a saját benyomásaimat – úgy vélem, az ókori Karthágóra nagyon hasonló világot teremtettem.”¹⁴¹

Flaubert tehát fontosnak tartja, hogy kiálljon regénye reprezentációs teljesítményének elismertetéséért, annak ellenére, hogy a témaválasztás – az ókori Karthágó egyik, egyetemes történelmi szempontból jelentéktelen háborújának megidézése – szinte már eleve idézőjelbe teszi a történetírói törekvéseket. Ráadásul a részletmozzanatok aprólékos, tárgyilagos leírásai, az elbeszélői személytelenség dominanciája, a konstruált világ istenségeinek, szokásainak mássága, akárcsak a történesekben lejátszódó események ismétlődő és fokozódó brutalitása a hatványozott idegenség tapasztalatával szembesíti a regény olvasóját. Flaubert-t azonban – aki behatóan tanulmányozta a kortárs francia történetírók, Michelet, Thierry műveit; élénk figyelemmel kísérte a különböző történetírói irányzatok elméleti vitáit; s maga is mélyreható forráskutatást végzett a *Szalambó* megírásakor – elsősorban a történetírás egyik lényegi, elméleti jellegű dilemmája izgatja leginkább. A múlt közvetlen hozzáférhetetlenségének és viszszaérhetetlenségének tapasztalata ugyanis kirívó élességgel jelentkezett az ókori Karthágó esetében, hiszen az elpusztult civilizációról alig maradtak fenn nyomok, források, és mindössze a

¹⁴⁰ SALAMON, *Zord idő* | 1862 | 1907b. 478–479. | kiemelés tőlem |

¹⁴¹ Idézi DEPPMAN, 1996. 35.

Rómával vívott heroikus háborúja él elevenen a köztudatban. Ezért Flaubert munkájának „alternatív történetírói” jellegét kétféleképpen is leírhatjuk: egyfelől olyan próbálkozásként, mely az alkotói fantázia, a figuratív nyelvhasználat végletes fokozásával igyekszik visszanyerni a máskülönben elérhetetlen múlt sajátos világát, szellemiségét, másfelől pedig olyan kísérletként, amely a történetírás hiábavalóságát igyekszik demonstrálni.¹⁴²

e, a történelmi regény létértelmező funkciója

A művészi történetírás-modell néhány premisszája a történelmi regény műfajában rejlő kitüntetett *létértelmező funkció* lehetőségére is rávilágít. Feltűnő, hogy a korábban megidézett történetírók milyen erősen óhajtják, hogy tudományos munkájuk ne csak a múltról, hanem a jelenről, vagy éppen a világot irányító felsőbb erőkről is érvényes tanulságokat közvetítsen.

Ranke és Humboldt szerint a múlt eseményeinek rekonstrukciója egyben a láthatatlanul működő isteni gondolat feltárását is szolgálja, s ennek lehetőségét és garanciáját – Hegellel ellentétben – éppen az egyedi és partikuláris hiteles ábrázolásában látták. *History* c. esszéjének utolsó bekezdésében Macaulay „intellektuális jósnak” nevezi a történészt, aki a múlt tanulmányozása révén a mindenkori jelen számára fogalmaz meg követendő mintákat.¹⁴³ A korabeli történetírói narratívák allegorikus szintetizettségét meglehetősen alaposan vázolta fel Lionel Gossman, Michelet *Róma történelmét* értelmezve:

A reális a maga konkrét és eleven megjelenésében egyben szimbólum és hieroglifa is volt, Ranke kifejezésével élve. Így ezek az egyedi események túlmutattak önmagukon, a narratív rendben betöltött helyüknek megfelelő *jelentést* birtokolva, a kisebb történetegységek pedig az elbeszélés egészének szándéka szerint kapták meg értelmüket. Például Michelet számára Róma történelmének minden egyes epizódja abból az adottságból nyer értelmet, hogy a római történelem része. Maga a római történelem az egyetemes történelemben elfoglalt

¹⁴² Vö. DEPPMAN, 1996. 36.

¹⁴³ Vö. MACAULAY, *History* | 1828 | 1889. 159.

helye alapján jut jelentéshez, megfordítva viszont, az egyik kulcsot adja az egyetemes történelem megértéséhez. Ráadásul a római történelem metaforikusan a francia történelem aktuális eseményeit is értelmezte. Michelet a júliusi forradalom hevében írta munkáját, amikor Franciaország történetének hatalmas drámája sorsfordulathoz érkezett.¹⁴⁴

Ami a történészek számára – javarészt teljesíthetetlen – vágy maradt, azt a történelmi regény szabadon realizálhatta: szembe-tűnő, hogy éppen azokban a regényekben a legerősebb az igény átfogó létmagyarázat megalkotására és történetfilozófiai kérdések felvetésére, amelyek közismert történelmi eseménysort dolgoznak fel és a múlt hiteles reprezentációjára vállalkoznak. A *Háború és béke*ben, vagy Eötvös és Kemény regényeiben a jellemek sorsalakulása, az események formálódása olyan egzisztenciál- és történetfilozófiai kérdések sokaságát szituálja, melyek tulajdonképpen relativizálják a történelmi távlatot, esetlegessé teszik az emberi sorsok adott időpillanathoz kötöttségét. Az Eötvös-regény történeti tablója, illetve annak történetfilozófiai¹⁴⁵ és aktuálpolitikai jelentéshozadékai (a forradalmi átalakulás mérlegelése, a történelmet irányító erők kérdése stb.) mögött döntő jelentőségű szubjektumfilozófiai problémák vetődnek fel. Dózsa, Bakács, Lőrincz, Ulászló, Orbán diák stb. jellemeiből, tetteiből levonható konzekvenciák messze túlmutatnak az adott történeti szituáción: életútjukkal, jellemformálódásukkal, hivatástudatukkal kapcsolatban gyakorta emlegetett sors fogalmában az a kérdés állandó-sul, hogy mennyiben befolyásolják az ember életének alakulását saját tettei, illetve a külső körülmények, transzcendens tényezők. A teljes személyiség megmunkálásának vágya hatja át a *Háború és béke* két kitüntetett szereplőjének, Andrej hercegnek és Pierre Bezuhovnak tevékenységét a regény egészében: életük értelmességének keresése pedig szorosan összefonódik a létezés egészére magyarázatot adó elv keresésével. Andrej sorsalakulása végül – a halál rituáléján keresztül – a transzcendenciába való beavatásba

¹⁴⁴ GOSSMANN, 1986. 27.

¹⁴⁵ Vö. SZILÁGYI, 2004. 434–435, 446–447.

torkollik, míg Bezuhov, hosszas útkeresés után, stabil személyiséggé válik.

Kemény Zsigmond szintén tudatosan aknázza ki a történelmi regény műfaji alakzataiban potenciálisan benne rejlő létértelmező funkciót. Regényeinek jelentésképző irányultsága összefüggésbe hozható saját korának néhány jellegadó kérdésével (a szubjektum megváltozott létérzékelése, a nemzeti teleológia és a közösségi sors problémái, a világnézeti relativizálódás következményei stb.) anélkül, hogy kizárólag erre az allegorikus kódra szűkülne az olvasás. Az *Özveggy és leánya* a tragédia és a tragikum hatásmechanizmusának regényszerű alkalmazásával tesz kísérletet a drámákra jellemző esztétikai létértelmezés megalkotására; *A rajongókat* egzisztenciális érdekeltségű kérdezés jellemzi: a személyiség megalapozásának létbölcséleti aspektusai jelennek meg a regényben; a *Zord idő* a nemzeti lét és a közösségi sors végső kérdéseit veti fel, úgy, hogy a korabeli és a későbbi olvasó számára egyaránt kínál eligazodási pontot.

A 19. század első két harmadában tehát az egymástól messze távolodó szépirodalom és történetírás között egyfajta közvetítő szerepet látott el a történelmi regény, melynek csúcsteljesítményeiben a műfaj kognitív (alternatív történelem) és ontológiai (létértelmező) funkciója egyaránt megmutatkozott.

A történelmi regény poétikájának behatóbb leírásához egy újabb kontextust és egy újabb fejezetet nyitunk.

3. A tudományos történetírás-modell narrativista kritikája: a történelmi regény és a narratív történetírás megkülönböztető jegyei

a, a narratív történetírás elméleti tézisei

Az 1960-as, 70-es évektől Louis O. Mink és Hayden White úttörő munkáival markáns történettudomány-kritika bontakozott ki angolszász nyelvterületen, amely – a pozitivista tudományoszmény alaptéziseivel szakítva – a történetírás önmeghatározásának és módszertanának új alapjait vázolta fel. A leginkább White nevével fémjelzett (majd mások munkásságában szerteágazó¹⁴⁶) narrativista történetírás-felfogásnak csak a legfontosabb téziseit gyűjtöm csokorba, mivel azok részben közismertek, részben pedig hasonlítanak a művészi történetírás elgondolásaihoz.

A történetírás narrativista koncepciója a hermeneutika által felvetett kérdéseket helyez a tudományos önreflexió középpontjába: hogyan lehetséges a múlt eseményeinek objektív megismerése és rögzítése, ha azok közvetlenül megtapasztalhatatlanok, senki számára nem hozzáférhetőek?¹⁴⁷ Hogyan lehetséges az, hogy ugyanarról az eseményről, történelmi folyamatról több homlok-egyenest ellenkező vélemény vagy értelmezés lásson napvilágot?¹⁴⁸ A történetírás, mely a fikció keretei közt jött létre, hogyan lesz hirtelen a valóság jelévé és bizonyítékává?

¹⁴⁶ Hayden White narrativista felfogásáról és a történetírás-elmélet más meghatározó alakjainak (Michel Foucault, Paul Ricoeur, Frank R. Ankersmit, Dominick LaCapra, Jörn Rüsen stb.) munkásságáról több színvonalas magyar nyelvű áttekintés született az elmúlt évtizedben: MAGYARICS, 1996. 87–97; GYÁNI, 2000/b. 48–70; JÁSZBERÉNYI, 2001. 163–193; KISANTAL–SZEBERÉNYI, 2001. 116–133; KISANTAL 2003. 7–36; GYÁNI, 2003; SZIRÁK 2003. 53–70.

¹⁴⁷ Vö. GADAMER, 1984. 166, 230; COLLINGWOOD, 1987. 188; WHITE, 1997. 204.

¹⁴⁸ WHITE, 1997. 23. „Márpedig a történettudománynak éppen az a legfőbb problémája, hogy egyazon eseménysorból eltérő módokon lehetséges beszámolni.” RICOEUR, 2001. 11.

(1) A pozitivista-dokumentarista történetírás-koncepcióval szemben a narrativista felfogás *a múlt múltbeliségének közvetlen megtapaszthatatlanságából* indul ki. A történelem „eseményei” valóban megtörténtek, saját önazonosságukban azonban már nem érhetők el, ezért a múltból alkotott elbeszéléseknek nem lehet a valamikori „valóság” a közvetlen referenciája, objektív igazság-alapja. A múlt már eleve értelmezett, elbeszélt, textualizált formában „létezik”,¹⁴⁹ ezért a történetíróknak az úgynevezett szilárd, objektív „tényeket”, „nyomokat” is konstruálniuk kell, hogy a múlt közvetítése egyáltalán lehetőségessé váljon.¹⁵⁰

(2) *A történetírói munkák nyelvi-elbeszélt jellege* sem csak esz-közszerűen járul hozzá a történelmi tudás megalkotásához. Egyfelől a múltfeltárás és a múltértelmezés folyamata a nyelv közegében játszódik le, ezért a történettudományos munkák az elbeszélés formáját veszik magukra: a történeti diskurzusok is nyelvi fikciók, s tartalmuk, írja White, „legalább annyira *kitalált*, mint amennyire *talált*, és amelyek formája közelebb áll irodalmi, mint természettudományos megfelelőikhez”.¹⁵¹ Másfelől maga az elbeszélő-narratív forma is *kognitív szerephez jut*: a történeti kutatás, megismerés, értelmezés kézenfekvő „eszközzé” válik. „Habár a narratív forma sokak számára a mesékhez, mítoszokhoz, illetve a regény szórakoztató szférájához tartozik, attól még igaz marad, hogy az elbeszélés elsődleges kognitív eszköz, mely lényeg-

¹⁴⁹ „[...] a múltat szövegek és textualizált maradványok közvetítik jelenünk felé: visszaemlékezések, feljegyzések, publikált írások, emlékművek stb.” LaCAPRA, 1985b. 128.

¹⁵⁰ „A történelem a nyers eseményekből [from brute events] származtatott – interpretált, diszkurzív, jelölő funkcióba kerülő – tényekkel szolgál.” HUTCHESON, 1988. 153. vö. u.o. 122. A nyom, mint hatás-jel („sign-effect”) felfogásáról lásd Paul Ricoeur munkáját, aki a múltat hozzáférhetővé tevő források, tárgyi emlékek (nyomok) szükségszerű részének tartja a megszólaltatásukra törekvő értelmező tevékenységet is. RICOEUR, 1988. 119–124, 183–184.) vö. GYÁNI, 2003. 17, 21. A tények ilyen jellegű felfogása mindazonáltal nem új jelenség: „[A] történelem tényei egyes összekapcsoló körülményekben alig többek, mint a hagyomány és kutatás ama végső eredményei, melyek tekintetében megegyezés jött létre, hogy igaznak fogadjuk el őket, [...] HUMBOLDT, [1822] 1985. 120. vö. MACAULAY, [1828] 1889. 139; DROSEN, [1858] 1994. 102, 126.

¹⁵¹ WHITE, 1997. 70. [kiemelés az eredetiben] vö. u.o., 10, 27, 88, 99, 100.

gében a tapasztalatfolyam felfoghatóvá tételének alapvető módzatai közül csupán a metaforában és az elméletalkotásban lel versenytársra”¹⁵² – olvashatjuk Louis Mink *Az elbeszélő forma mint kognitív eszköz* című tanulmányában.

Mink már egy korábbi értekezésében (melyet White paradigmikus műve, a *Metahistory* megjelenése előtt három évvel publikált) is hangsúlyozta, hogy a múlt képlékeny, széttartó állapotából kizárólag a nyelvi elbeszélés eljárásai révén konstruálható lezárt, jelentéssel bíró értelemegész: a letűnt történelmi korok „valóságáról”, a történelmi események „realitásáról” csak akkor beszélhetünk, ha az narratív formát öltött.¹⁵³ Ezért a múlthoz szubjektív érdeklődéssel forduló történész a cselekményesítés, a metaforikus és a metonimikus történetmondás vagy az allegorizálás poétikai műveleteit mozgósítja, annak érdekében, hogy tudományos munkájában megjelenítse és értelmezze a múlt történéseit. A történeti elbeszélés tehát mimetikus és metaforikus-szimbolikus karakterrel is rendelkezik, annak érdekében, hogy „életünk eseményeit kulturálisan szentesített jelentésekkel ruházzuk fel.”¹⁵⁴ A fiktív és a képzeletbeli anélkül egyesül az „elmúlt szándékával, hogy annak realista »szándékát« gyengítene.”¹⁵⁵

(3) Az eddig elmondottak logikus következménye, hogy *a történetírói munkák csak korlátozott érvényű valóságképet*, relativizált igazságokat közvetíthetnek a múltból: „a történészek »tisztessége« és »objektivitása« – éppen úgy, mint az általuk bemutatott »tények« – az előállításuk idején uralkodó kulturális értékek viszonylatában »relatívak«. [...] [A] történeti tudás – természeténél fogva – relatív és relativizáló.”¹⁵⁶ Ha viszont nem állítható fel egzakt mérce a történeti valóság és igazság abszolút érvényű megállapításához, akkor egyszerre több „múlt” is lehetséges: különböző jellegű narratívák sokasága közvetíthet egyaránt érvényes és

¹⁵² MINK, 2003. 115.

¹⁵³ Vö. MINK, 1970. 547.

¹⁵⁴ WHITE, 1997. 81–82.

¹⁵⁵ RICOEUR, 1999c. 355. „A történelem kvázi fiktív, amennyiben olyan eleven, intuitív, mozgalmas, az ábrázolás paradoxonait szemléltető elbeszéléssel tárja az eseményeket az olvasó »szeme elé«, mely pótolja a múlt múltbeliségének megfoghatatlanságát.” RICOEUR, 1999c. 369.

¹⁵⁶ WHITE, 1997. 13, 15. vö. *uo.*, 251.

hiteles képet ugyanarról az időszakról vagy eseményről, a mindenkori jelenbeli érdekeltség változó horizontjainak megfelelően.¹⁵⁷

„A narratív szövegek – beleértve azok egész területét, amely magában foglalja az epika fejleményeit az eposztól a modern regényig, valamint a legendáktól a kritikai történetírásig – egyik lényeges funkciója abbéli törekvésükben határozható meg, hogy refigurálják történeti létezésünk feltételeit és ezáltal a múlt képzetét a történeti tudat szintjére emelik fel”¹⁵⁸ – írja Paul Ricoeur, aki nem zárja ki a múltértelmezés területéről a fikciós jellegű alkotásokat, így a regényeket sem. Akárcsak Dominick LaCapra, aki a regények kognitív szerepét leértékelő pozitivista megítélés-sel szemben úgy látja, hogy „valójában sokkal több probléma merül fel, ha az irodalmi szövegeket a múlt tényeinek forrásaként kezeljük, mintha olyan szövegeként fordulunk hozzájuk, melyek *kiegészítik és újraértik* az általuk »megjelenített« múltképet.”¹⁵⁹ S itt újra eljutunk a regény alternatív történetírói jellegének deklarálásához: „A történelmiregény-író – olvashatjuk Frank Ankersmit *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language* c. monográfiájában –, mivel nincs alávetve a történészi óvatosság kötelmének és az irodalmi eljárások jóval szélesebb köre áll rendelkezésére, gyakran előnyösebb pozícióban van a múlt igazságának feltárásában, mint a történetíró.”¹⁶⁰

b, a történetírás és a történelmi regény különbségei

A történetírás narratív felfogása megszünteti tehát az éles szembenállást a tudományos múltkonstrukciók és a „fikciós” jellegű múltrepresentációk között.¹⁶¹ Bár – tegyük gyorsan hozzá – mi

¹⁵⁷ Vö. MINK, 2003. 122–123.

¹⁵⁸ RICOEUR, 1988. 102.

¹⁵⁹ LaCAPRA, 1985b. 124–125. [kiemelés tőlem]

¹⁶⁰ ANKERSMIT, 1983. 21.

¹⁶¹ „Az az állítólág semleges közbülső tér művészet és tudomány között [...] semmivé foszlott azáltal, hogy felfedezték: a művészi és a tudományos kijelentések egyaránt konstruktivista jellegűek. A legtöbb mai gondolkodó nem osztja abban a hagyományos történészi feltevésben, hogy a művészet és a tudomány a világ megértésének lényegileg eltérő módjai.” WHITE, 1997. 27.

sem áll távolabb az irányzat apostolaitól, minthogy a végtelenségig relativizálják a történettudomány lényegét. Munkájában a történelmi regény kérdéseit is érintő Ankersmit például hangsúlyozza, hogy lényegi különbség van a kétfajta történeti narratíva szövegalkotó érdekeltsége és hatásmechanizmusa között: „Kész vagyok elismerni, hogy a két történeti narratíva az egyes művekben keveredhet. [...] De ez nem lehet érv a megkülönböztetésük ellen. Éppen ellenkezőleg, azon képességünk, melynek segítségével egymástól idegen elemeket is találunk a történelmi regényben és a történetírói narratívában, éppen a két műfajt elválasztó definíciókra alapozható.”¹⁶²

Ennek ellenére a narratív történetírás képviselőinek többfrontos kritikai támadással kellett szembesülnie: White és társai koncepcióját nemcsak a konzervatív-pozitivist tudományos körök bírálták élesen, hanem azon történészek egy része is, akik lényeges téziseivel egyetértenek; de érkeztek korrekciós javaslatok a White munkáiból sokat hasznosító irodalomtudomány felől is.

A történész Chris Lorenz a történettudomány szakmai gyakorlatából kiindulva bírálja White (és Ankersmit) koncepcióját, melyben szerinte indokolatlanul szétválik a történetírói munkák szövegszerű léte, valamint a tudományos kutatás módszere, s így homályban marad a tudományos szövegalkotás legfontosabb egyedítő vonása: „A történelmi kutatás ideális esetben igaz, leíró kijelentéseket hoz létre, amelyek a múltbeli realitásra utalnak, a történelmi elbeszélések pedig efféle kijelentések gyűjteményeinek tekinthetők.”¹⁶³ Lorenz tehát pontosan kijelöli a határt a tudományos és narratív jelleget egyszerre magáénak valló történetírás, valamint a (történeti tárgyú) szépirodalom között, akárcsak Paul Ricoeur a *Temps et récit*-ben: „Bármilyen jelentős mértékben felül kell vizsgálnunk a fiktív vagy »képzeltbeli« és a »valóságos« közötti különbségtevést, a fiktív és a történelmi elbeszélés közötti különbség továbbra is fennáll.”¹⁶⁴

A narratív történetírás és a történelmi regény poétikai-strukturális aspektusainak az elkülönítésére tesz javaslatot – éppen

¹⁶² ANKERSMIT, 1983. 27.

¹⁶³ LORENZ, 2000. 131.

¹⁶⁴ RICOEUR, 1999a. 275.

White bírálatából kiindulva¹⁶⁵ – Dorrit Cohn narratopoétikai tanulmánya is. Cohn a fikcionális és a faktuális narratíva szembe-tűnő eltérését a történelmi regény példáján keresztül demonstrálja: „az elbeszélésmódokat alapul véve, a történelmi fikció és a történetírói munka két különböző fajtának tekinthető, nem csak fokozati eltérések figyelhetők meg közöttük.”¹⁶⁶

Lorenz, Ricoeur és részben Cohn állásfoglalásaiból két olyan markáns szempont rajzolódik ki, melyre a történelmi regény és a történetírás narratíváinak összehasonlító analízisét alapozhatjuk: az első a *megkonstruált múltkép referencialitásának* problémáját, míg a második a szövegek *múltra irányuló „elsődleges szándékának”, igazságigényének* (Ricoeur) kérdését érinti.¹⁶⁷

c, a referencialitás különbségei – játék a múltképekkel

Bár „témájukat”, „anyagukat” a történetírói munkák és a történelmi regények egyaránt a letűnt emberi múlt történéseiből merítik, a kétfajta narratívához kapcsolódó *referencialitás, valóságvonatkozás* mégis eltérő képet mutat, még ugyanazon eseményt feldolgozó szövegek esetében is. A tudományos módszerekkel „rekonstruált” múltkép legfontosabb vonatkozási mezőjét a „valamikori valóság” adja, hiszen „egyedül a történészről mondható el – a szó abszolút jelentésében –, hogy valami »valóságosra« vonatkoztat, abban az értelemben, hogy azt, amiről beszél, észre-

¹⁶⁵ A történetírói és a fikciós munkák narratív jellegének összemosásakor („mint nyelvi megnyilatkozások, a regények és történetírói munkák nem megkülönböztethetők egymástól”) Cohn szerint azért téved White, mivel csak a történet (story) szintjén megmutatkozó – kétségtelen – hasonlóságokra koncentrált: „Ezt írva White, nyilvánvalóan kizárja a történetírói munkák referenciális szintjét [...]. Amiről beszél, az kizárólag a történet szintjén strukturálódik, s itt mutatja ki White, hogy a történetírói narratívák és a regények hasonló archetipikus formát ölthetnek. Soha nem tekint az elbeszélés (discourse) szintjére, ahol a narratológia hozza felszínre a nagyban eltérő formai vonásokat.” COHN, 1990. 780.

¹⁶⁶ COHN, 1990. 788.

¹⁶⁷ A két történelmi diskurzust megkülönböztető Ankersmit kategorikusan elutasítja a referencialitásban és az igazságigényben megmutatkozó különbséget (vö. ANKERSMIT, 1983. 20–24), ezért a történelmi regény kapcsán megfogalmazott termékeny belátásait a dolgozat más pontján fogom hasznosítani.

vehették a múlt tanúi”.¹⁶⁸ Ricoeurhoz hasonló a kiindulása a történész Lorenznek is, aki szerint a „narratív történetírói”-modell figyelmen kívül hagyja azt a triviális, bár alapvető tény, hogy „a történelem – szemben a fiktív irodalommal – mindig valami szövegen *kívülre* utal, a valódi múltra.”¹⁶⁹ A történetírói munkák szavahihetőségének alapkövetelménye lesz a rögzített referencia, hiszen – Lorenz szerint – addig fogadjuk el, hogy a történeti elbeszélések a múlt igazságát közvetítik, „amíg feltételezzük, hogy valós múltra utalnak”.¹⁷⁰ A tudományos szöveg és az olvasója között létrejövő „történetírói paktum”¹⁷¹ ugyanúgy igényli ezt az alaphelyzetet, mint a kutatás és a tudományos szövegalkotás módszere.

Közel sem csak az elméleti okoskodás összefüggésében bír jelentőséggel a történetírói munkák valóságvonatkozásának kérdése: a referencialitás kihat a szövegek narratív struktúrájának és kommunikációs stratégiájának a szerveződésére is. Dorrit Cohn meggyőzően érvel amellett, hogy a

történeti narratíva – [...] – igényli, hogy a fikciós narratívákat meghatározó elbeszélés/történet szintjeihez hozzáadjunk egy kiegészítő réteget. [...] Természetesnek tekintve a *referenciális szint* meglétét a történetírói szövegek vizsgálatakor és tagadva ezen létező fontosságát a fikcionális szövegek esetében, nem szándékom leegyszerűsíteni a referencia bosszantó problémáját egyik elbeszélésfajta vonatkozásában sem. De az elv, amely szerint a történetírás kötelezve van a megbízható dokumentációra, míg ilyen kötelezettség fel van függesztve a fikciós szövegek esetében, ellenáll a történelmi fikciók különbségének lerombolására irányuló legradikálisabb törekvéseknek is.¹⁷²

A fikcionális elbeszélés két strukturális alapjellemezőjéhez, a cselekmény anyagát magában foglaló *történet*hez (story, fabula), illetve a történetet művészileg elrendező *elbeszélés*hez (discourse, szűzsé) tehát harmadik aspektus társul a történetírói narra-

¹⁶⁸ RICOEUR, 1999b. 310.

¹⁶⁹ LORENZ, 2000. 140. [kiemelés az eredetiben]

¹⁷⁰ LORENZ, 2000. 142.

¹⁷¹ A műfaji paktumról általában lásd LEJEUNE, 2003.

¹⁷² COHN, 1990. 778–779. [kiemelés tőlem]

tívákban: *a referenciális szint* döntően meghatározza a történet-alakítás lehetséges módozatait és az elbeszélői technikákat (a narratív stratégiát, a történeti szereplők jellemzését, viszonyrendszerét stb.).¹⁷³

Persze kétségtelen, hogy a történetírói szövegek referencialitása is meglehetősen ingatag alapokon nyugszik. Erre a következtetésre jut Roland Barthes *A történelem diskurzusa* c. írásában, amelyben – Dorrit Cohnhoz (és Gérard Genette-hez¹⁷⁴) hasonlóan – a fikcionális és a faktuális diskurzusok narratopoétikai sajátosságait vizsgálja. A történetírói elbeszélés „kétségkívül az egyetlen, ahol annak referensét a diskurzuson kívülnek tekintik, anélkül hogy az valójában tetten érhető volna a diskurzuson kívül” – írja Barthes,¹⁷⁵ aki bár nem tagadja a valóságvonatkozás fontosságát a történetírói szövegek felépítésében,¹⁷⁶ tanulmánya egészében mégis e referencia bizonytalanságáról, „illúziójáról” igyekszik meggyőzni olvasóját. Az objektív múltkép megteremtése érdekében „a történelmi üzenet feladójára vonatkozó valamennyi jel szisztematikusan hiányzik a szövegből, s ennek következtében a történet látszólag mintegy magától mesélődik el”.¹⁷⁷ A saját referencialitását objektív valósággént felmutató történetírói szöveg („a történelem tisztasága”) azonban csak ábránd, hiszen „az objektivitás vagy a beszélő jeleinek hiánya a diskurzus szintjén úgy jelenik meg, mint a *képzeletbeli egy különleges formája*, annak terméke, amit *referenciális illúzió*nak nevezhetnénk, mivel a történetíró látszólag hagyja, hogy maga a valóság beszéljen, teljesen egyedül.”¹⁷⁸

A történelmi regény létesülésében és befogadásában azonban egészen más a helyzet: a múlt realitásának bizonytalansága, a referencia illúziója termékenyen fordul át sajátos szövegalkotó és

¹⁷³ Vö. COHN, 1990. 781–782, 789.

¹⁷⁴ Vö. GENETTE, 1993. 54–84.

¹⁷⁵ BARTHES, 2003. 96.

¹⁷⁶ „Mivel a történelmi diskurzus általánosan állító és megállapító, a történelmi tény nyelvészetiileg a létezés privilégiumával bír: arról szól, ami volt, nem pedig arról, ami nem, vagy ami kétségbe vonható.” BARTHES, 2003. 93.

¹⁷⁷ BARTHES, 2003. 91

¹⁷⁸ Uo. [kiemelés tőlem]

jelentésképző aktivitásba. A történelmi regény egyszerre teremti és használja a múltat, ráutal és továbbír, kitalál és közvetít stb.: gyaníthatóan e szerteágazó kettősségben rejlik a műfajhoz sorolható szövegek hatásmechanizmusának a kulcsa. Bár kétségtelen, hogy a történelmi regény teremtett világai esetében is felsejlik a letűnt „valóság” képe, ám – a történetírói munkákkal ellentétben – e teremtett világok referencialitása inkább a múlthoz kapcsolódó *előzetes, már meglévő jelentések hálójaként* írható le, tehát „valóságvonatkozása” szerteágazó, bizonytalan és tisztán nyelvi természetű. A történelmi regények az olvasó tudatában már eleve értelmezett formában „létező” múltképekre, azok konszenzusos ismertségére vagy éppen e konszenzus hiányára játszanak rá. Eötvös József regénye, a *Magyarország 1514-ben* (legalábbis a szerzői *Előszó* alapján) a Dózsa-parasztfelkelés és a korabeli világ hiteles mimézisére törekszik. Ám a regény olvasásában és értelmezésében mégsem az a döntő szempont, hogy mi történt valójában, sőt még az sem, hogy parasztháború múltbelisége mennyire „hitelesen” konstruálódik meg a szövegben (a történeti hűség szentsége mellett állást foglaló szerzői előszó és a történeti források sokaságára hivatkozó hatalmas jegyzetapparátus ellenére sem). Sokkal lényegesebb, hogy a Dózsa-féle parasztfelkeléshez a megcélzott befogadók tudatában már előzetes jelentések tapadtak, melyeket részben követ a regény (Dózsa, mint lázadó gonosztevő), részben finoman átalakít, a társadalmi egyenlőtlenség felszámolásának egy lehetséges (ám elítélendő) útjaként beszél el.¹⁷⁹ Min-

¹⁷⁹ Ezt a részt Szilágyi Márton jogos kritikája miatt módosítottam a folyóirat-publikációhoz képest (eredeti: „a Dózsa-féle parasztfelkelés a megcélzott befogadók tudatában a társadalmi egyenlőtlenség felszámolási kísérletének egyik nagy elbeszéléseként él.” BÉNYEI, 2002. 70. – Szilágyi Márton bírálata: „Az általam ismert adatok alapján ugyanis nem volt olyan konszenzus, amelynek létét – mindenféle bizonyíték nélkül – Béneyi állítja, sőt, az értékelés homlokegyenest más preferenciákat látszott követni.” SZILÁGYI, 2004. 449. 9. l.) Megállapításom filológiai alapjainak (és persze tartalmának) szakmai esendősége vitathatatlan, ám arról már nem vagyok teljes mértékben meggyőződve, hogy Eötvös regényében Dózsa alakjához és a parasztháború képzetéhez ne fűződnének heroizáló mozzanatok is, magyarul, hogy a regényben ne lennének a köztudat negatív Dózsa-képét árnyaló epizódok. Szilágyi Márton szerint Eötvös „deklaratíve nem kívánt változtatni azon a képen, amely Dózsáról a számára elérhető történeti hagyományban kialakult”, s

denesetre a Dózsa-féle parasztháború a köztudatban már előzetes jelentéssel bíró képe kerül a szövegben aktív dialógusba más, erősebben konszenzusos, mitizáló történeti narratívákkal: a dicsőséges Mátyás király „mítosszal” – a mohácsi vész közelségének köszönhetően a nemzethalál víziójával, a balsors sújtotta nép toposzával, valamint a francia forradalom egy lehetséges értelmezésével. A megidézett múlt képzete tehát a történelmi regények esetében feloldódik más szövegterekben, a befogadói előismeretek dialogikus játékterében, ahhoz hasonlóan, ahogy Iser fogalmaz a pásztorköltemények analóg jelenségei kapcsán: a múlt esztétikai létesülése nem „a kínálkozó referenciák felől határozza meg a

lényegében nagyszabású gonosztevőként állította be a parasztleveért (vö. SZILÁGYI, 2004. 434–435). A regény egyik központi monológja, a parasztlevezőr (szembetűnően anakronisztikus) prófétikus kijelentése viszont – véleményem szerint – a társadalmi egyenlőtlenség felszámolásának szimbolikus alakjaként mutatja fel Dózsát: „A méltóság, mellyel Dózsa szólt, elnémitá a gúnyolót. [...] Dózsa, bármik voltak is vétkei, sokkal vitézebbül viselte magát, hogysen egy hadvezér, anélkül hogy magát meggyalázná, vele ekképp bánhatna. – Nem ismered Zápolyát – válaszolt az előbbi [Dózsa] lelkesedve –, de Zápolya nem ismer engem. Az ítélet végre fog hajtatni, de nem gyalázatom, melyet gyöngeségemtől vár: örök dicsőség leend következtése. Lelkemet nehéz vétkek terhelik; tetteket követtem el, melyeket nyugodtabb órákban meggondolva, megbántam, s melyekért az emberek talán átkot mondanának fölöttem, de kínjaim elegendő fognak tenni mindenért. Isten s a jövő kor ítélőszéke előtt, hol egykor a hatalmas vajda is megjelen, utolsó pillanatom eltakarja múltamat, s a megvetés nem az áldozatra, hanem hóhérjára vár. Mondjátok meg ezt Zápolyának. Mondjátok neki, hogy dühét megvetem. A népért emehem fegyvert, a népnek élőképe gyanánt fogok ülni izzó királyi székemen, melyet számomra készítettett, de az égő koronát, melyet fejemre tett, gyöngye keze nem fogja levehetni homlokomról. A jövő ott találja azt, s meg fog hajlani a férfi előtt, ki azt panasz nélkül el bírta viselni.” EÖTVÖS 1972. 701, 702. Annnyiban egyetérték Szilágyi Mártonnal, hogy Dózsa „csak a regény végére válik »hőssé«, akkor is keresztényi értelemben, hiszen nyilvánosan, azaz Isten előtt is megvallva bűneit, képes engeszteléseképpen saját halálát följárlani” (439), tehát nem forradalmárként magasztosodik fel, hanem a bűnbánat gesztusa által: ám a vezeklés heroizációja, a Dózsa-megnyilatkozás szembevetően mitizáló retorikája egyben a parasztfelkelés végső jogosságának emblematisz szimbólumává is emeli Dózsát, tehát az allegorikus funkciója árnyalja a róla kialakított negatív képet. Összegzésképpen (s részben mentesísegenre) mondva: amit az Eötvös-korabeli közvélemény tudásaként állítottam be, az csak a regény lapjain létezik, tehát egy szövegrész olvasatát vetítettem rá – hibásan – egy történeti helyzet köztudatára.

fikciót, hanem éppen, hogy idézőjelbe teszi ezeket a referenciákat, amelyek így a fikció *révén* válnak szemlélhetővé”.¹⁸⁰

Kétségtelenül bajos lenne vitatni – főként napjaink posztmodern kor- és történelemtudatának távlatából –, hogy maga a tudományos történetírás múltképe is más szövegekből eredeztethető,¹⁸¹ tehát intertextuális létmódban mozog. A történelmi regény teremtett világainak referenciája azonban *kizárólag szövegek és értelmezések hálójában jelölhető ki*: a történelmi regény múltreprezentációja a legkülönbébb intertextuális viszonyulások (források, történetírói szövegek, népi emlékezet stb.) révén jön létre. A regények befogadása szintén rengeteg múltképzetet, szöveget, előfeltevést hoz mozgásba, amely végeredményben a referencia megsokszorozódásához vezet,¹⁸² és a múlt reprezentációjából nyerhető jelentésképző potenciálok széles játéktérét nyitja meg.

A *Zord idő* történéseinek meghatározó része például referencializálható, bizonyos szöveghelyei visszakereshetők a forrásokban vagy a Kemény-korabeli történettudományos munkákban, ugyanakkor a történelmi világot életre keltő jelrendszer feloldódik más szövegterekben, így kimozdul múlthoz kötöttségéből: egyfelől a nemzeti balsors motívumának mitizáló narratívája íródik bele a regénycselekménybe (megidézve a magyarság nemzeti traumáit Moháctól Világosig), másfelől a mese, a komédia, a melodráma, a tragédia és az eposz műfaji konvenciói realizálódnak a *Zord idő* elbeszélőszerkezetében, kitágítva ezzel a regény intertextuális hálóját s a hozzárendelhető jelentések körét.

¹⁸⁰ ISER, 2001. 44–45. [kiemelés az eredetiben]

¹⁸¹ „[A] múltat (amely valóban létezett) textuális nyomaiból ismerjük” HUTCHEON, 1988. 119.

¹⁸² Linda Hutcheon öt fajtát referenciát különböztet meg a történelmi metafikciók esetében: az *intratextuális referenciát*, amikor a szöveg elsődlegesen a fikció realizálásának univerzumára vonatkoztat; az *önreferenciát*, amikor a szöveg önmaga fikciós voltára és nem teremtett világszerűségére utal; az *intertextuális referenciát*, amelybe az összes olyan írás beletartozik, amelyre a szöveg valamilyen formában utal; a *szövegszerű extratextuális referenciát* (textualized extratextual kind of reference), amikor a történelmi regény a történetírói munkák, források stb. konstruálta realitásra utal; s végezetül a *hermeneutikai referenciát*: ebben az esetben az olvasó előzetes tudása tágitja tovább a szöveg által megnyitott lehetséges vonatkoztatási mezőt. HUTCHEON, 1988. 154–56.

A történelmi regény köztes létmódja tehát a referencialitás tekintetében is megmutatkozik. A regény, miközben imaginárius módon, fikcionális eljárásokkal megalkot egy múltbeli világot, addig óhatatlanul előhívja, behatárolja azt a történelmi világot is, melynek realitáseffektusaiból építkezett: a jelentésképzés folyamatában e valóságvonatkoztatás azonban gyakorta felfüggesztődik, szétíródik más – megidézett vagy a befogadás során belépő – szövegterekben. E kettős mechanizmus a műfaj egyik kevésbé szembeutó eljárásában is tettenérhető. Robert Mayer kitűnő elemzése a Scott-regények szerzői kommentárjairól és lábjegyzeteiről meggyőzően igazolja, hogy az eltérő modalitású, komolyságú lábjegyzetek egyrészt parodisztikus funkciót töltenek be, az antikvárusi precizitást ironizálják, magyarul, a faktuális-referenciális státus felfüggesztését, a múlthoz kötöttség feloldását, más szövegterek és értelmi képzetek felé történő megnyitását serkentik;¹⁸³ másrészt viszont a hitelesítést, a valóságillúzió megteremtését, a realitáseffektusok működését segítik elő.¹⁸⁴

d, igazságigény: a történelmi regény allegorizáló és ironizáló karaktere

A történetírói szövegek másik fontos elve az *igazságigény*, bármennyire is nézőponthoz, nyelvhöz, szubjektumhoz kötött, tehát

¹⁸³ „Az ilyen utalások deklarálják, hogy Cleishbotham és más fikciós elbeszélők a »Waverley szerzőjének« komikus teremtményei, és arra figyelmeztetnek bennünket, hogy lábjegyzeteiket szintén parodisztikusként olvassuk, a Scott által teremtett fikcionális világ részeként, s nem mint olyan megnyilatkozásokat, melyek demonstrálnák, hogy az elbeszélés a történelmi realitáshoz tartozna szorosan. [...] Scott jegyzetei néha sokszor neveltségessé és problematikussá teszik az ilyen típusú fikciós magyarázatok gondolatát is, azt sugallva, hogy a lábjegyzet az ilyen szövegekben csak parodisztikusan funkcionálhat.” MAYER, 1999. 915, 916.

¹⁸⁴ „A jegyzetek második és jóval nagyobb csoportja azonban éles ellentétbe kerül az első típussal, a narráció hitelességét kívánván megteremteni az információk segítségével, amelyek bizonyítékokat szolgáltatnak Scott törekvéseihez az ősi skót szokások felrajzolásakor. A hitelesítő jegyzeteknek legalább öt funkciójuk van: fogalmakat definiálnak, lefordítják az idegen nyelvű szavakat és frázisokat, háttérinformációkat adnak, forrásokat idéznek, illetve meggyőzik az olvasót, hogy a történet nyilvánvalón kitalált részei valójában igazak.” MAYER, 1999. 916.

relativisztikus az egyes történelmi munkákból kiolvasható történelemkép.¹⁸⁵ „[A] történelmi elbeszélések igazságának előfeltételezése mindaddig döntő fontosságú, ameddig azt is feltételezzük, hogy a történelem diszciplína, és nem művészeti forma”¹⁸⁶ – írja Lorenz, akinek írásában állandóan visszatér az igazságigény deklarálása. „Szerintem a történelem igazságigénye, szemben az irodalommal, nélkülözhetetlen, azaz nem kezelhető véletlenszerűséggként. Ez az alapvető különbség kell meggátolja a filozófusokat abban, hogy a történelmet és a fikciót ugyanazon faj – az elbeszélés – két példányának tekintsék, ahol is a történelmi elbeszélés ideális esetben történetesen valamiképpen még az igazság kereséséhez is kapcsolódik. [...] A történészek nem azt állítják, hogy csupán egy történetet, hanem hogy *igaz* történetet mutatnak be; ez az igazságigény a történelem megkülönböztető jegye.”¹⁸⁷

A történettudományos munkák elsősorban a letűnt múlt értelmező közvetítésére, morális jelentéssel való felruházására törekkenek. Ezért vezeti be Paul Ricoeur a *képviselő* és a *helyettesítés* fogalmát a történetírói elbeszélések jellegadó hatásfunkciójának megnevezésére, „jelezve ezáltal azt, hogy a történelmi konstrukciók igénylik, hogy valamely *szenőtől szembeni* kérelemre való válasz rekonstrukciói legyenek.”¹⁸⁸ A múlttal szembeni „tartozási viszony”, „adósság” kiegyenlítésére törekszik a történettudós, aki azért alkalmaz különböző konfigurációs eljárásokat

¹⁸⁵ „[A]z igazság magában – [...] – nem igazán izgalmas episztemológiai kritérium, jóllehet *konstitutív értéke van a megismerő működésre mint olyanra* nézve. [...] Ez azt jelenti, hogy Popper *Logik der Forschungja* (1934) óta az episztemológia érdeklődése a közvetlen igazságkritériumokról az olyan kritériumokra helyeződött át, amelyek az *igazságérték* vagy tudásigény *viszonylagos mivoltát* becsülik fel (elméletek, kutatási programok, paradigmák vagy elbeszélések formájában).” LORENZ, 2000. 140–41. [kiemelés az eredetiben]

¹⁸⁶ LORENZ, 2000. 127.

¹⁸⁷ LORENZ, 2000. 146, 143. [kiemelés az eredetiben]

¹⁸⁸ RICOEUR, 1999b. 310. „A regényektől eltérően a történetírók konstrukciói a múlt rekonstruálásának szándékával lépnek fel. A dokumentumokon és azok tanulmányozásán keresztül a történészek alá vannak vetve a valamikor történeteknek. Adóssai a múltnak, a megismerés kötelességével tartoznak a halottaknak, amely örökös adósokká teszi őket.” RICOEUR, 1988. 142–143.

szövege megalkotásakor, hogy ezzel is az elmúlt szándékának, realitásának beszédét segítse elő.

A történelmi regények létesülését azonban lényegesen eltérő érdekeltségek mozgatják: összetett jelrendszere sohasem irányulhat kizárólag a múlt pusztá reprezentációjára, értelmezésére. A különböző poétikai eljárásokkal életre keltett múlt nem kizárólag saját múltbeliségéről beszél a regényben, hanem – Iser szavaival – „valami ábrázolódik rajta keresztül”, esztétikai funkcióba kerülve a szöveg jelentésképző mechanizmusainak szolgálatába áll. A múltreprezentációt létesítő jelrendszer még a leginkább hitelességre törő szövegek esetében is a múlt képétől, értelmétől elváló jelentések sokaságának megképződésére teremt lehetőséget.

Ezt az aspektust emeli ki a Kemény-kortársak közül Erdélyi János is, *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból* [1855] c. nagyszabású irodalomtörténeti esszéjének történelmi regényről szóló passzusaiban. Erdélyi annyiban egyetért Eötvös Józseffal, amennyiben az „sürgeti a történeti igazság tiszteletét”, abban azonban már élesen polemizál a *Magyarország 1514-ben* szerzőjével, hogy a történelmi regény lényege a múlt pusztá közvetítésében – ahogy Eötvös fogalmaz, „népszerűsítésében” – merülne ki: „Ha tehát a regény történeti, más célnak kell előtte lebegni, mint a népszerűsítés, aztán a történet nem azért lesz népszerű, mert regénybe van foglalva, s a regény viszont másért lesz közkeletű és népszerű, mint a benne feldolgozott történet. [...] *Cél tehát nem lehet más, hanemha olyan, mely a művészet kívánságaiból fejlődik elő.*”¹⁸⁹ Erdélyi egy tágabb létértelmező funkció betöltésében, az egyedi események, korszakok mögött húzódó általános eszmék kifejezésében látja a műfaj egyedi lehetőségét: „Azonban a dolgok és események alatt az örvények mélységében ott megyen a nagy hal, mely a keleti regében a világot tartja, mely

¹⁸⁹ ERDÉLYI, [1855] 1986a. 432, 439. [kiemelés tőlem] Korábban Toldy fogalmazott meg hasonló gondolatot, összehasonlítva a történelmi regényt a történetírással: „A' historiában mindennek okleveles valóságon kell alapulni; itt ellenben a' történeti elem teljesen alá van rendelve a' poetai czélokknak. A' historia itt szintolly eszköz a' költészi végeczélra: a' szépre, mint a tiszta költés.” TOLDY, 1837. 372.

a víz lapján gyüremléseket csinál, megtöri a dolgok folyását: az eszme, a gondolat mint egész idők jelszava, egész korszakok világnézete, ez a történeti regény eredete, célja, méltósága.”¹⁹⁰

A történelmi regény tehát transzformálja és egyben az esztétikai jelentésképzés szolgálatába állítja a múltat, ezért a más mondás klasszikus alakzatait, az allegóriát és az iróniát helyezi a vizsgálódás homlokterébe.

(*allegória és történelmi regény*) A történelmi regény allegorikus alapkaraktere, a múltreprezentációs és allegorizáló műveletek közötti szoros összefüggés mellett több érv is felsorakoztatható.

Szembetűnő például, hogy a történetírói funkciót nyíltan vállaló, vagy a kritika által a hiteles múltképert méltatott szövegek működtetnek a leggyakrabban allegorikus struktúrát. Ha a 19. század meghatározó történelmi regényeit vesszük számba, azt látjuk, hogy az Eötvös-regényhez (*Magyarország 1514-ben*), a *Zord időhöz*, a *Háború és békéhez* (vagy éppen Móricz *Tündérkertjéhez*) allegorikus jelentések sokasága kapcsolható, anélkül hogy a múltreprezentációjuk hitelessége csorbát szenvedne, vagy naiv didaxisba fordulna át a szövegek értelmezése. A jelenség okát a műfaj allegorikus alapkarakterében látom, mely értelemszerűen adódik a történelmi regény fikciós alaphelyzetéből: a szövegek összetett jelrendszere nem pusztán a letűnt múlt életre hívásában, ábrázolásában, esetleg értelmezésében nyeri el végső funkcióját – a múltreprezentáció a jelentésképződés, a jelentésszóródás kiindulópontja, záloga lesz. A történelmi regény tehát létformájában hordozza az allegória hatásstruktúrájának két fontos tényezőjét:¹⁹¹ egyfelől mindenkor jellemző rá a *szemantikai ambiuitás*, a pár-

¹⁹⁰ ERDÉLYI, [1855] 1986a. 440.

¹⁹¹ White szerint a történetírói szövegek is allegorikus természetűek: „Abban az egyszerű felismerésben, hogy minden cselekményesítés allegorizálás, és az allegorizálás ruházza fel az eseményeket inkább morális vagy etikai, mint kauzális jelentéssel, letem meg a kapcsolatot a történészek által a különböző jelöltek leírására szolgáló nyelv, valamint a különböző jelentésadásra használt kódok (cselekményesítés, magyarázat, ideologizálás) között.” WHITE, 1997. 23.

huzamos jelentésképződés folyamata¹⁹² (a történelmi regények kétségkívül visszaadnak valamit a reprezentált múlt történelmi sajátosságából, miközben a múlt értelmétől elváló jelentések sokaságát kínálják fel olvasóiknak), másfelől pedig a teremtett világok „vonatkozási mezőjében”, a szövegek referencialitásában hozzáférhető történelmi múlt, s az arról birtokolt tudás olyan *pretextusként*¹⁹³ szolgál (író s befogadó számára egyaránt), amely a jelentésképződés folyamatát nagyban meghatározza. Ebben látom az okát annak is, hogy a közismert történelmi eseményeket cselekményesítő regények igénylik leginkább az allegorikus olvasást: a sorsfordító eseményekhez, a kiemelkedő történelmi személyiségekhez a köztudatban hozzátapadt előzetes jelentések óhatatlanul működésbe lépnek ezen írások olvasásakor.

Az allegorikusság – s erre a megidézett regények szolgáltatják a legjobb példát – közel sem eredményezi az interpretációk rövidre zárását, vagy a jelentésképződés lehetőségeinek drasztikus lehatárolását. Az allegória még szélsőségesen példázatos (parabolisztikus) változatában sem didaktikus, merev igazságok közvetítője, hanem olyan igazságoké, melyeket másképp nem lehet elmondani. („Mindezeket példázatokban mondta Jézus a sokaságnak és példázat nélkül semmit sem mondott nekik, hogy beteljesedjék a próféta mondása: Példázatokra nyitom meg számat; feltárom mindazt, ami a világ teremtése óta *rejtve volt*” – Mt 13, 34–35). Tzvetan Todorov „tisztá allegóriának” nevezi az alakzat ezen – krisztusi példázatokra visszavezethető – változatát, melynek legfőbb jellemzője, hogy a történet (parabola, tanmese, állat-

¹⁹² Az allegória „valami olyasmit jelöl, aminek nem a megjelenésben, látványban, illetve hangzásban van az értelme, hanem olyan jelentésben, mely rajta kívül található. [...] Ahelyett, amire tulajdonképpen gondolunk, valami mást, valami kézzelfoghatóbbat mondunk, de úgy, hogy ez mégis érthetővé teszi a másikat.” GADAMER, 1984. 70, 71.

¹⁹³ „A pretextus fogalma alatt egy olyan forrást értek – írja allegória-monográfiájában Maureen Quilligan –, amely mindvégig az elbeszélés körén kívül húzódik (vagy az elbeszélés küszöbén, közvetlenül a kezdetén); a pretextus az a szöveg, melyet az allegorikus narratíva cselekményesítés által kommentál, mivelhogy szándékai szerint az elbeszélés önálló fikciót hoz létre, nem egy másik szövegre hagyatkozik rá teljes mértékben. A pretextus ezért azt a kényes viszonyt jelöli, amely a szöveg forrása és a szöveg között létesül.” QUILLIGAN, 1979. 97–98.

mese stb.) „elsődleges értelme szinte elmosódik”.¹⁹⁴ Abban az esetben, ha a „szó szerinti értelem nemvész el”¹⁹⁵, már az allegória egy bonyolultabb változatáról beszélhetünk, míg – harmadik lépésben – Todorov megkülönbözteti azokat a szövegeket, „melyben az olvasó habozik az allegorikus értelmezés és a szó szerinti olvasat között. A szövegben semmi sem utal allegorikus értelemre; ám ez az értelem lehetséges marad.”¹⁹⁶

Lényegében ezt az utóbbi felfogást radikalizálja az elmúlt évtizedek allegória-elméletének egyik fő vonulata, amely az alakzat „demisztifikációját” hajtotta végre: eszerint a jelölő és a jelölt közötti kapcsolat bizonytalanságából adódóan az allegorikus struktúra elvileg képtelen bármilyen konkrét jelentés rögzítésére.¹⁹⁷ „A szöveg allegorikus strukturáltsága a jelentés ígéretével kecsegtet, amely azonban állandóan elhalasztódik” – írja Joel Fineman, aki az allegória felhajtóerejét az eredetétől (pretextusától) való végzetes elválasztottságban, ezen eredet utáni örökös keresés – beteljesíthetetlen – vágyában látja.¹⁹⁸ Az allegória „másmondás” funkciója Hillis Miller szerint egyben azt is jelenti, hogy miközben a szöveg jelrendszere felnyitja és mozgásba hozza az allegorikus értelmi képzeteket, ugyanúgy elleplezi, titokban hagyja azokat.¹⁹⁹ A jelentésképzés viszonylagos zártságát és a jelentésszóródás egyidejű lehetőségét tartja az allegória egyik legfontosabb vonásának az alakzat egyik kiváló értője, Walter Benjamin. Szerinte az allegória fogalma és hatóköre nem szűkíthető le „egy jelölő kép és ennek jelentése közti konvencionális viszonyra. [...] Ugyanakkor az allegória nem mentes egy idevágó dialektikától, és abban a szemlélődő nyugalomban, mellyel elmerül a képszerű lét és az értelmezés közötti mélységben, nincs semmi abból a részvétlen önelégültségből, ami a jel látszólag rokon intenciójában lelhető fel.”²⁰⁰

¹⁹⁴ TODOROV, 2002. 58.

¹⁹⁵ TODOROV, 2002. 61.

¹⁹⁶ TODOROV, 2002. 62.

¹⁹⁷ Vö. MADSEN, 1994b. 121–129.

¹⁹⁸ FINEMAN, 1981. 44–45.

¹⁹⁹ Vö. MILLER, 1981. 356–358.

²⁰⁰ BENJAMIN, 1980. 361, 366. Hasonló következtetésre jut az allegória temporális szerkezetét elemző Paul de Man: „Az allegorikus jel és jelentése (signifié) közötti kapcsolatnak nincsenek merev szabályai.” DE MAN, 1996. 31.

A történelmi regény műfajának gazdag tárházából az allegória „archaikus” és „modern” felfogásához egyaránt hozhatunk példákat: az viszont biztos, hogy még a szándékoltnál allegorikus hatásstruktúrát mozgósító szövegek is mindent megtesznek azért, hogy a példázatos jelentésképződés folyamatát elbizonytalanítsák, megnövelve ezzel az olvasó értelemképző szerepét. Eötvös József regényén (*Magyarország 1514-ben*) kiválóan demonstrálható ez a művelet.

Az *Előszó* és néhány narrátori megjegyzés alapján az a benyomása támad a regényt kézbe vevő olvasónak, hogy Eötvös József nem kételkedik a múlt eseményeiből leszűrhető tanulságok okító, tanító erejében: a történelem nagy eseményei mögött meghúzódó bölcs vagy éppen rossz döntések világos példaként kell, hogy szolgáljanak a jelen döntéshozói, cselekvői számára. A történelem mint tanítómester toposza sejlik fel az *Előszó* soraiban: „A történetek ismerete szövétnek, melyet, hogy biztosan haladjon, minden nemzetnek követni kell: s nem lehet a költőnek feladata eltakarni a világot, melyet *az jelen viszonyainkra terjeszthetne*, vagy közévegyített idegen anyagokkal meghamisítani a forrást, melyből talán keserű, de *mindég üdvös tanulságokat meríthetünk*.” Az Eötvös-regény egészének allegorikus irányultságát sem nagyon lehet kétségbe vonni, ám ez az allegorikus struktúra igencsak árnyalt. A cicerói toposz kifejezetten ironikus fénytörésbe kerül a regényben: két szereplői megjegyzés érdemel különös figyelmet ebben a tekintetben, mindkettő határozottan ellentmond a történelem tanítómester szerepének (s így az *Előszó*ba rejtett szerzői intenciónak is), s a megszólalók szikár argumentációval próbálják igazolni, hogy a letűnt múltból nyert példázatok hatástalanok a jelen számára.²⁰¹

Az Ártándi Tamással beszélgető Telegdi szájából hangzanak el a következő gondolatok:

– Ne szólj rólam – *sakáltá félbe* Telegdi *a szólót* –, ne azon kevesekről, kik Mátyás szebb korából még visszamaradtunk. *Egy időszak nem*

²⁰¹ Hasonló szöveghelyeket idézve elemzi a regény főhőseinek a történelemről, illetve a múlt és a jövő uralhatatlanságáról alkotott vélekedéseit Török Lajos. TÖRÖK, 2004. 331–332.

tanul a másikkak történeteiből: minden kor csak oly férfiak által kormányozható, kik benne növekedtek. A múlt bármi dicső korszaknak emberei csak mint emlékek s nem mint munkás eszközök állhatnak a jelen mozgalmak között... [Eötvös, 1972. 123. – kiemelés tőlem]

A történet másik kulcsszereplője, Bakács mondja titkárának, Galamb Máténak:

– Hagyj békét a jövő századoknak – *szakítá félbe a szólót ura –, minden kor önnézetei szerint festi magának a múlt embereit, s a nagy nevek között, melyek fennmaradnak, a nagyobb rész oly dolgok miatt dicsőíttetik, melyek még csak eszébe sem jutottak soha. Mienk a rövid perc, mely alatt élünk; de ezt nem hagyom elragadtatni magamtól. [Eötvös, 1972. 143. – kiemelés tőlem]*

A határozott szereplői állásfoglalások nemcsak az *Előszó* instrukcióival polemizálnak burkoltan, de kétségtelenül kihatnak a regény végső értelmezésére is. Ahogyan a múltbeli történések képtelenek a jelenbeli események irányadójává válni, ugyanúgy a múltrepresentáció jelentései sem zárhatók le egy allegorikus kód alapján. Nem jön létre tehát egyértelmű allegorikus üzenet a regényben: az alapvető tanulság nyilván az, hogy a társadalmi visszasságok felszámolásához nem a forradalmi az üdvös út, ám a regény az ellenkezőjéről is szólhat, arról, hogy mindez elkerülhetetlen: a dolgok ugyanazon uralhatatlansága lesz meghatározó a megírás közeljövőjében, mint a Mohács előtti Magyarországon. A francia forradalom negatív tapasztalata kétségtelenül beleíródik a regénybe, ám az, hogy ez a szörnyűség egyszer már megtörtént, egyáltalán nem biztos, hogy kivédhető, sőt a regény sugesztív módon sugallja, hogy a dolgok állandóan kicsúsznak az ellenőrzés, az emberi akarat kontrollja alól (Bakács, Dózsa, Lőrinc), így a történéseket a forradalom váteszi víziójaként is olvashatjuk. A múlt már nem értelemmel teli nyitott könyv Eötvös számára sem, sokkal több a fenyegető elem, amit az allegória felszínre hoz, s egyben mérsékel is.

Ha figyelembe vesszük az allegória kulcsát jelentő múltrepresentáció referencialitásának bizonytalanságát, szétolvadását a

„köztudalom”, a tudományos múltinterpretációk, egyéni olvasói előismeretek – történetileg változó – közegében, nyilvánvaló, hogy a történelmi regények esetében sem a szöveg reprezentációs és allegorizációs teljesítményének harmonikus és problémátlan viszonyát, pontos megfeleltethetőségét kell értenünk. Az elbizonytalanító tényező ráadásul az irónia jelenségében konkrét megnyilatkozási formát ölt és poétikai relevanciához jut. Az allegóriához hasonlóan a „mást-mondás” strukturális és hatásmechanizmusa egyedíti az iróniát is, így mindkét alakzat jellegadó tényezője rávetíthető a múltat egyszerre reprezentáló és allegorizáló történelmi regény jelentésképző mechanizmusára. Az iróniával ezért – eltérő módon és különböző mértékben – minden történelmi regény esetében számolnunk kell.

(az irónia és a történelmi regény) Az irónia köztudottan az egyik leglegheltebb irodalomtudományos terminus technicusok egyike: „A meghatározások nyelve – írja Paul de Man –, úgy tűnik, gondban van akkor, amikor az iróniáról van szó. [...] Egyszóval fölöttébb nehéz, mi több, lehetetlen az irónia definíció segítségével történő fogalmi megragadása.”²⁰² Az irónia fogalmának körülhatárolását persze legalább annyira nehezíti a meglévő definíciók sokasága is. Számos, egymástól eltérő értelmezés rendelhető hozzá, s egyszerre jelölhet – hogy csak a két szélsőséges és egyben leggyakrabban idézett meghatározásra utaljak – trópus, retorikai alakzatot, valamint – a német romantika szellemi-gondolati hagyatéka révén – az adott szöveg egészére kiterjedő ismeretelméleti alapállást, világértelmezésbeli pozíciót. Ha azonban eltekinünk az irónia közkeletű megítélésének a kliséitől, például a gúny, a humor, a szarkazmus jelenségétől, vagy a becsapás, tettetés szókratészi minőségétől,²⁰³ akkor mindkét szélsőséges felfogás visszavezethető egy közös alapképletre: „a mást mond, mint amit állít” quintilianusi tézise, vagy a Schlegel-féle „permanens para-

²⁰² DE MAN, 2000. 177–178.

²⁰³ Eleanor N. Hutchens például erre az alapképletre próbálja visszavezetni az irónia valamennyi közismert jelenségét. vö. HUTCHENS, 1960. 353–354.

bázis” iróniafogalma egyaránt az állítás, a gondolkodás, a szemlélet stb. identikusságának elbizonytalanításából nyeri jelentésképző potenciálját: értelmi képzeteket létrehozó mozgás zajlik állítás és visszavétel, kimondás és tagadás, azonosság és távolítás tendenciái között. Az irónia „mást mondásának” strukturális és hatásmechanizmusa abban különbözik az allegóriától, hogy míg az utóbbi felismerését és megértését általában segíti valamifajta közismert pretextus vagy olvasói konszenzus, addig az előbbi esetében épp ezek hiányában vagy kérdésességében rejlik a hatás lényegi vonása.

Az irónia jelenléte a történelmi regény létesülésének, poétikai rétegzettségének valamennyi szintjén kimutatható. „Azonosság” (a múlt rögzítésére irányuló reprezentációs törekvés) és „távolítás” (különböző idősíkok állandó belépése) közötti térben zajlik mind a múlt világának esztétikai konstruálása, mind a regénnyel és teremtett világával létesített irodalmi kommunikáció folyamata. Már a történelmi regény (és a történetírói szöveg) alkotói folyamata is az irónia – az ironikus olvasás és értelmezés – kontextusában jelölhető ki. Hayden White szerint „a történésznek bizonyos mértékig ironikusan kell kezelnie a történeti forrásokat, feljegyzéseket, feltételeznie kell, hogy a dokumentumok mást jelentenek, mint amit mondanak, vagy mást mondanak, mint amit jelentenek, és neki valahogy különbséget kell tennie az elmondottak és jelentései között, különben nem volna értelme a történetírói tevékenységnek.”²⁰⁴ A múlt közvetlen hozzáférhetetlenségének tapasztalata, valamint a kétfajta diskurzus eltérő jellegének áthidalási szándéka vezette hasonló gondolatra jóval korábban Kemény Zsigmondot, aki éppen az emlékiratok, a naplók és feljegyzések tényszerűen nem igazolható, sőt sokszor kifejezetten elferdített állításaiban vélte felfedezni a letűnt múlt identikusságának legjellemzőbb nyomait.²⁰⁵

²⁰⁴ WHITE, 1973. 375.

²⁰⁵ „Minden író, ki a szeme előtt történekről akarja a kíváncsi világot vagy az utókort értesíteni, a természetüktől elválhatlan hiúságnál fogva, éppen nem vágyik egyéniségét árnyékban tartani, éppen nem óhajt magának, pártfogoltjainak, előjáróinak, mecénásainak és vallásos vagy politikai felekezetének mentől kisebb szerepet juttatni. Ő rendszerint az igazság rovására is kész lesz az érdekeket, melyekkel sorsa összeforrt, képviselhetni még a legcseké-

A történelmi regények beszélője szintén eleve ironikus pozícióba kényszerül, az ironikus szubjektum egyfajta analogonjaként írható le. Tevékenyen részt vesz az adott korabeli életvilág valóság-illúziójának a felkeltésében, ugyanakkor folytonosan reflektál a múlt és az (írói, befogadói) jelen eltérő evidenciarendszere, gondolkodásmódja közötti különbségekre, tehát távolságot is tart a teremtett világ tendenciáitól.²⁰⁶

A szöveg poétikai rétegzettségében is hasonló mozgás figyelhető meg: valágvonatkozásának bizonytalansága miatt a múlt-reprezentáció identikussága kérdésessé válik, igaz, éppen identikusságának megtörése, a különböző idősíkok belépése, az értelmi képzetek rétegzettsége motiválja a jelentésképződést. Mindez nyilvánvalóan az olvasás teljesítményéből adódik, s részben az olvasás függvénye az is, hogy a reprezentáció törésvonalain, a nyelv jelentéssokszorozó műveleteiben előálló értelmi képzeteket az allegorézis lehatárolható, zártabb keretében igyekszünk rögzíteni, vagy az elválás, távolítás ironizáló jelenségét a megképződő jelentésekre is kiterjesztjük, és így bármiféle jelentés rögzíthetetlenségét posztuláljuk. Ebben az esetben a kései de Man iróniakonceptiójához jutunk el, aki szerint „az irónia a trópusok allegóriájának permanens parabázisa. A trópusok allegóriája saját narratív koherenciával, önálló rendszerszerűséggel rendelkezik, és az irónia ezt a koherenciát, ezt a rendszerűséget szakítja meg és bolygatja fel.”²⁰⁷

Tényleg reális döntéslehetőségről, olvasói választásról van-e szó, vagy az irónia feltételezett működése minden egyes történelmi regény esetében elkerülhetetlenül felfüggeszti az értelem-

lyebb tények által is. [...] Tehát lehetetlen az emlékirtnak – [...] – nagy dolgokat csekélyeknek nem kürtöltetni, kicsinyeket részletességgel nem rajzolni és elbeszéléseiben vissza nem tükrözni a kor szellemét igazságtalanságaival, bornírozottságaival és szenvedélyeskedéseivel együtt. A krónisták és emlékirók ezen hibái mind a regényírónak gyümölcsöznek. Ő így ezer részlet birtokába jut, melyet az előadó historikustól sohasem hallott volna meg, és észrevétlenül avatgatik be a lefolyt századok szellemébe.” KEMÉNY, *Élet* |1852–1853| 1971. 157, 158.

²⁰⁶ Martinkó András a Kemény-szövegek elbeszélői iróniáját éppen „az autonóm művilág” igényeivel, a világszerűség megteremtésének szándékával hozza összefüggésbe. Vö. MARTINKÓ, 1977. 335.

²⁰⁷ DE MAN, 2000. 196–197.

tulajdonítást? Gyarló kísérlet lenne mondjuk allegorikus és ironikus meghatározottságú történelmiregény-csoportokat különíteni el, egyikbe a múltkonstrukció jelentésteremtő lehetőségében bízó, a másikba az ezeket elvető regényeket sorolva. A két művel minden történelmi regényben érvényesül valamilyen formában, illetve, hogy pontosabban fogalmazzak, a történelmi regény jellegadó eljárásai több tekintetben analógnak mutatkoznak az allegorizáció és az irónia jelenségével, természetesen más és más aspektusokat hozva felszínre az egyes művekben. Az irónia Kemény regényeiben nem a múltreprezentáció hitelességének a megkérdőjelezésére, vagy a lehetséges allegorikus jelentések felfüggesztésére irányul, sokkal inkább a múltközvetítés lehetőségét, a reprezentáció keretfeltételeit teremti meg, és egyben szavatolja az allegorikus jelentésképződés időbeli kiterjeszthetőségét.²⁰⁸

A később elemzésre kerülő Kemény-regények allegorikusságát és ironikusságát – nagyvonalakban – a következőkben látom. Allegorikus struktúrát és hatásmechanizmust egyedül a *Zord időnek* tulajdonítok, de allegorikusan olvasom az *Özvegy és leányát*, amikor a tragédia műfaji szempontjait alkalmazom a szöveg értelmezésekor, vagy amikor egzisztenciális kérdéseket felvető regényként fordulok *A rajongók*hoz. Valamennyi elemzésemet arra építem, hogy a szövegek jelentésképző mechanizmusa szorosan a múlt reprezentációjához kötődik, ebből meríti értelemképző potenciálját.

A Kemény-regények jellegadó poétikai megoldásai az irónia szinte valamennyi változatára szolgáltatnak példát. Az elbeszélői kiszólások ugyan a legkülönbözőbb funkcióban idézik meg az irónia retorikus alakzatait, elsősorban mégis olyan jelenségeket figyelhetünk meg Kemény írásaiban, melyek a *romantikus iróniával* hozhatók leginkább összefüggésbe – a szövegek kitüntetett létértelmező érdekeltsege révén. Végtelen és végeesség közötti oszcilláció, a mulandóságélmény dominanciája, afirmáció és

²⁰⁸ Mindez egyben azt is jelenti, hogy a továbbiakban nem lehet segítségünkre a kései de Man-féle iróniaértelmezés, és olyan felfogásokhoz fordulunk (retorikai irónia, az én dialektikájára épülő [romantikus] irónia, történelem és irónia), melyeket de Man az irónia hatástalanításának, korlátozásának nevez. Vö. DE MAN, 2000. 184.

destrukció javaslatát egyaránt kiolvashatók a szövegekből. A korabeli tragikus képlet alkalmazása és lebontása az *Özvegyben*; a személyiség megalapozhatóságának és megalapozhatatlanságának eldöntetlensége, hit-elv és végzet-elv egymásnak feszülése, a világ halványuló metafizikai távlatának rögzíthetősége és rögzíthetetlensége a *rajongókban*; pozitív nemzeti teleológia sejtetése és destruálása a *Zord időben* – tehát a szövegek jelentésképződésének kitüntetett irányai indokolják a (romantikus) ironia bevonását Kemény történelmi regényeinek az értelmezésébe.

4. Történettudomány kontra történelmi regény: a műfaj néhány jellegadó poétikai vonása

Hayden White *A történelmi értelmezés politikája: szaktudomány-nyá válás és a fenséges kiszorítása* című tanulmányában négy pontban összegezte a történetírás tudományos diszciplínává válásának legalapvetőbb feltételeit, tulajdonképpen négy elhatároló művelettel jellemezve az évszázados folyamat leglényegesebb momentumait. White szerint történelem és fikció világos szétválasztása érdekében a szaktudományos módszertan megalapozását „egy szigorú retorikamentesítéssel kellett elkezdni.”²⁰⁹ A retorikai-stilisztikai kizárások komoly következményekkel járnak „az elbeszélésben megjeleníthető események fajtájára nézve”, tehát *tematikai megszorításokat* vonnak maguk után. „A kizárásnak ez a két szabálya a történeti gondolkodás körébe utal minden olyan eseményt, amely a mindenkori művelt és józan ész számára érthető. Ez a *képzelet* – ebben az esetben a történelmi képzelet – *szabályozásával* jár, és meghatározza, hogy mi számít sajátosan történelmi eseménynek.”²¹⁰ A retorikamentesítés, a tematikai megszorítás és a képzelet szabályozása mint a szaktudomány

²⁰⁹ WHITE, 1997. 220. [kiemelés tőlem]

²¹⁰ WHITE, 1997. 221. [kiemelés tőlem]

váló történetírás három alapköve, végeredményben „kizárja és betiltja a történeti valóság bemutatásának bizonyos módjait”, és a *fenséges kiiktatásához* vezet a történetírói gyakorlatban. A történelmet, amelyet „[a] 19. század előtt a bűnök, babonák, tévedések, csalások és szörnyűségek színjátékának fogták fel”, az emancipálódó történettudomány értelemmel és céllal bíró egésként kezdte el szemlélni: „A történelem színjátékának fenségességén túl kell lépni, ha a megismerés tárgyává akarjuk tenni azt, és meg akarjuk fosztani a rémülettől, amelyet mint »a bűn és a szenvedés panorámája« keltett.”²¹¹

A történettudomány öndefiniáló és önaffirmációs törekvései olyan törésvonalakat jelölnek ki a fiktív és a faktuális diskurzusok közé, melyek a történelmi regény jellegadó poétikai eljárásait is körvonalmazhatókká teszik.

(1) *Aretorika* teremtő potenciáljának a megzabolázásával szemben éppen a nyelv figuratív teljesítménye élteti a történelmi regények múltreprezentációs eljárásait és jelentésképző műveleteit. „*A Zord időben* – írja például Imre László – a színek és fények rendszeréből is kivehető nemcsak az alapgondolatot kísérő atmoszferikus elemek művészi hatást nyomatékosító jelenléte, hanem a romantikus festőiséget háttérbe szorító plasztikus ábrázolás előnyomulása és a történelmi, politikai fenyegetettség, labirintus-élmény vizuális asszociációkkal történő, nemegyszer modern hatású szuggerálása.”²¹² De további példákat is hozhatunk Kemény utolsó regényéből: a budai főbíró, Turgovics morbid képzetekkel átitatott példázatos megnyilatkozásai (Budát holttetemként, a benne élőket üvegburába zárt madárként allegorizálja²¹³) egyszerű-

²¹¹ WHITE, 1997. 235, 229

²¹² IMRE, 1996. 290–291.

²¹³ „Az utcán lézengők – mint bogarak, ha a falrepedésből a szobába találtak kimászni, és neszt hallanak – élénken siettek rejtekeikbe vissza, hogy észre se véssenek. [...] Mi egy holt tetemben élünk. A rothadás táplál minket egy darabig, de annak is végtére kiszáradnak nedvadó részei, s egész élőstárunk száraz porrá omlik össze, melyet csak a bibliai kigyó ehet meg.” (Kemény Zsigmond: *Zord idő*, Pest, 1862, II:210) „Most nekem mindig eszembe jut ez a varázslat, s úgy képzem, hogy mi Budavárában ily palaczkba fojtott madarak vagyunk, kik máris nehezen tudunk lélekezni, s néhány hét alatt aligha ki nem fogyunk minden levegőből.” (III/193)

re hozzák kézzelfogható közelségbe a 16. századi, válságos történeti időszak tragikus léthelyzetét, valamint az abszurdba forduló emberi létezés – konkrét történeti szituációtól független – vízióját.

(2) Bizonyos értelemben a *tematikai szűkítés* a történelmi regényekre is jellemző, bár itt nem kognitív szempontok, hanem a múlt felé fordulás esztétikai érdekeltsége szabályozza a lehatárolást. A cselekményesítésre érdemesnek tartott történelmi korszak, esemény kiválasztása döntő módon kihat az adott regény poétikai szerveződésére, jelentésképző stratégiájára és befogadói szituált-ságára. Nem mindegy ugyanis, hogy idegen vagy saját nép történelmére, a régmúlt vagy a közelmúlt eseményeire épül a regény cselekménye, hiszen mindegyik változat eltérő módon óhajtja kiaknázni a megcélzott olvasótábor előzetes történeti tudását. Walter Scott például, legalábbis a *Waverley*-regények jelentősebb darabjaiban, a skót nemzeti történelem közelmúltját cselekményesítette meg, így a hagyományfolytonosság nemcsak könnyen belakhatóvá tette a teremtetett történeti világot a korabeli, nemzeti kötődésű olvasók számára, hanem a közös identitás révén érdekeltté és érintetté váltak a történésekben, s ezáltal hatékonyabban dekódolhatták a szövegek jelképes-allegorikus jelentéstartalmait is.

A történelmi regény esztétikai teljesítményének a megítélésében ugyanis mindig döntő szempont, hogy mennyiben és milyen módon tudja áthidalni az általa életre hívott múlt és a (mindenkori) befogadói jelen eltérő evidenciái közötti űrt. A 19. századi regényírók – az irodalmi forma közvetítő szerepe mellett – az úgynevezett általános emberiben, az emberi természet időtől érintetlen sajátságaiban vélték felfedezni az eredményes múlt-jelen kommunikáció zálogát.²¹⁴ Az „örök emberi” a felvilágosodás

²¹⁴ A 19. század regényírói gyakorlatának visszatérő kérdése volt, milyen módon közvetítheti a regény a reprezentált múlt másságát anélkül, hogy sajátságai ne váljanak teljesen idegenné, érthetelenné a mindenkori befogadó számára? Mi biztosítja a konstruált múlt és a különböző olvasói jelenek zavartalan dialógusba léptethetőségét a befogadásban? Walter Scott szerint „ama szenvedélyek, melyek szükségképpen mindenféle és -fajta érzelemnek forrásai, többnyire azonosak minden korban s bármi rangú embernél, országtól és

antropológiájából átvett teorema, amely nyilvánvaló feszültségbe kerül a 19. század első harmadában teret hódító (és a történelmi regények létrejöttét elősegítő) kulturális viszonylagosság elvével. A nemzeti téma választása azonban feloldja ezt az ellentmondást: „Scott a múltat és a jelent összekötő »semleges talajt« a faji és nemzeti identitás keretei között jelölte ki: a kapcsolat lényegét pedig azokban a vonásokban látta, melyeket közösen bírnak az »őseinkkel« – és nem, közvetve, más emberekkel. Amikor az általános emberi természetről beszél, akkor is ezeket a gondolatokat tartja szem előtt.”²¹⁵ Ez a közös sorsélmény és nemzeti összetartozástudat köszön vissza a *Háború és béke* lapjairól. Az elbeszélő

földrésztől függetlenül; ebből pedig természetszerűleg következik, hogy az emberck nézetei, észjárása és tettei, ha befolyásolják is őket az illető társadalom viszonyai, *egészében véve erősen hasonlítanak egymásra minden korban.*” (SCOTT, 1993. 28.) Walter Scottéval összhangzó véleményt olvashatunk Kemény Zsigmond műfajelméleti reflexióiban: „Az erkölcs alapszínjei, a bűn és erényről általánosabb fogalmak, majd minden korban és majd minden társadalomban ugyanazok” – írja –, ám „más részről azt is meg kell vallanunk, hogy az erkölcsi alapszínjek alkalmazásában, az igének testté változtatásában az egész emberiségnél általában és minden egyes nemzetnél külön-külön a századok folyama alatt lényeges eltérések és módosítások történnek. [...] Az illemnek, az erkölcsi érzéseknek, a helyes és helytelenről eszméknek ezen mozgalmait nagyban a társadalmi és hitesszínjek, kicsinyben pedig, de szintén, a változó szokások, előítéletek, világhang, korszellem stb. idézik elő.” (KEMÉNY, *Élet* | 1852–1853 | 1971. 161, 162.) Az időbeli távolság áthidalásának főként alkotói és – áttételesen – befogadói problémáira már a 30-as, 40-es évek magyar regényelméleteiben is felfigyeltek. Jósika egyik regényét a *Figyelmező* hasábjain recenzáló Szontágh Gusztáv három tényezőben jelezte meg az idősíkok áthidalásának lehetőségét: az általános emberiben, a népszellem állandóságában és a történelmi hagyomány folytonosságában: „Jósika’ erdélyi rajzolatai tudniillik azért, mivel multkorból valók, nem merő ideálok; mert 1ször a’ közönséges emberi természet’ vonásait a’ szerző önkébe’ tapasztalásából meríthette; mert más kebel’ gerjedelmeit csak önkéblünk’ sugallásai által érthetjük meg. Ez ugyan minden emberi rajzolatainkra alkalmazható; de 2szor Erdélyt, az erdélyi nemzet’ characterét, gondolkodás-’s érzésmódját, szokásait, erkölceit stb. mint született erdélyi élettapasztalásaiból ismeri; a’ leábrázolt idők nem olly multkoriai, hogy azóta Erdéllyel felforgató változás történt volna, [...] Neki tehát 3szor a’ található historiai hagyományokból, egyedül az épen fennforgó történelmi körülményeket kelle kinyomoznia, hogy képét a’ kor’ színében tüntethesse elő.” (SZONTÁGH, 1837b. 163.) vö. HENSZLMANN, 1847b. 241, 265.

²¹⁵ WALKER, 2002. 192.

gyakorta többes szám első személyben szólal meg, s a regényben lejátszódó történetek valamennyi megcélzott (nemzeti kötődésű) olvasó személyes-közösségi múltjaként jelentődnek meg: ezért képes Tolsztoj műve egyszerre eposzi és történetírói hatásfunkciót felvállalni, mitizált nemzeti múltképet megalkotni.

Kemény valamennyi közismert regénye a nemzeti történelem közegéből meríti a cselekményét, ám a témaválasztások a műfajban rejlő jelentésképző potenciálok különböző változatait hozzák mozgásba. A *Zord idő* esetében komoly felhívó szerepe van, hogy – ellentétben az *Özvegy és leányával* vagy *A rajongókkal* – a magyar történelem szempontjából sorsfordító és közismert eseménysor köré épül a történet. A témaválasztás kulcsfontosságúnak bizonyul a regény allegorikus struktúrájának megteremtésében, mivel az ország három részre szakadásának a traumatikus eseménye – mint azt már korábban említettem – a magyar nemzeti nagyelbeszélés egyik meghatározó mitológémáját, a 'balsors sújtotta nép' évszázados toposzát is megidézi. Az *Özvegy és leánya* cselekménymenete inkább a magánélet szférájában mozog: itt elsősorban a Szalárdi-krónikarészlet újraírásában rejlő esztétikai potenciálok domináltak. Tarnóczy Sára és a Mikesek „valós” története egyszerre kínálta fel az érdekes, fordulatos cselekménybonyolítás és a drámai stilizáció lehetőségét. Az *Özvegy és leányával* szinte „megegyező” tér-időben játszódó *A rajongók* már némileg más módon aknázza ki a történeti szituáció sajátosságát: a 17. századi életvilág szokásrendjének, gondolkodásmódjának a megidézése a szöveg létbölcséleti kérdésének elmélyítéséhez járult hozzá.

A 19. században kevés olyan jelentékeny történelmi regény született, amely a nemzeti történelemtől idegen és távoli múltregiókban keresett ihletet.²¹⁶ Kivétel talán ez alól Flaubert *Szalambója*, melynek témaválasztása tudatosan provokálja a műfaj korabeli, jellegadó alakváltozatának egyik alappillérét. Az ókori Karthágó megidézése egyaránt kétségessé tette a hiteles reprezentáció és a jól dekódolható allegorikus jelentésképződés sikerét

²¹⁶ Az antik témát feldolgozó, 19. századi történelmi regények kudarcáról lásd WALKER, 2002. 179–209.

(még ha a kortárs kritikusok éppen a „visszavetítésben”, a jelenkorabeli áthallásokban vélték leküzdhetőnek a szöveg által kiváltott idegenségtapasztalatot). Ugyanakkor a témaválasztás különlegesen deviáns módja új lehetőségeket nyitott a történelmi regény számára: a történetírás módszertani, ismeretelméleti alapjainak problematizálását, az önmagában hozzáférhetetlen múlt sajátos visszanyerésének kísérletét, a modern regény formai, nyelvi alapjainak a megmunkálását, illetve a nyugati kultúra, szokásrend végidőtudatának tematizálását²¹⁷ egyaránt felkínálta Flaubert számára.

(3) *A történetírói képzelet korlátok közé szorítása* nem kizárólag a pozitivistá történetírás normatív elképzeléseiben fogalmazódik meg. „A képzelet a tapasztalásnak és a valóság kifürkészésének van alárendelve” – írja Humboldt –, ezért „nem működik tiszta fantáziaként, s helyesebb a megsejtés képességének és az összekapcsolás adományának”²¹⁸ nevezni. Ugyanakkor a múltreprezentációt jelentéssokszorozó aktivitásba átfordító történelmi regény esetében a „tények” jóval szabadabb interpretálása figyelhető meg: „[a]z a folyamat, amely a levéltári forrásokat narratív történelmi elbeszélésbe transzformálja, minőségileg különböző (és valójában alig összevethető) azzal a tevékenységgel, amelyben a regényíró forrásaiból (akár önéletrajzi, anekdotikus vagy történelmi) megkonstruálja fikcionális világát. Az előző folyamat erős kényszer és kontroll függvénye, a szerzői megokolásnak és az olvasók tüzetes vizsgálatának alávetett, szoros megfelelési kötelezettséggel a valamikor megtörténteknek. Az utóbbi folyamat szabad, hallgatólagos beleegyezésen alapszik, akár hamisítás is feltételezhető benne; valódi eredete (mint az gyakran megtörténik) örökre ismeretlen maradhat – néha az író számára is.”²¹⁹

A történelmi regény és a történetírói munka narratívája tehát több tekintetben is eltér egymástól. A történetíró a felkutatott és interpretált tényeket összességében egy magyarázó jellegű elbeszélésbe illeszti: e narratíva legfontosabb szervezőelve a „hitele-

²¹⁷ Ez utóbbról részletesen értekezik DONATO, 1993. 43–45.

²¹⁸ HUMBOLDT, [1822] 1985. 121–22.

²¹⁹ COHN, 1990. 781.

sítési és bizonyítási folyamat”, amihez „járul még egyfelől a konceptualizálás hatalmas munkája, amelyet a történettudomány általános fogalmak (jobbágyság, ipari forradalom stb.) megalkotására fordít, másfelől a múlt egy-egy szeletének különféle szintekre való felbontása (gazdasági, társadalmi, politikai, intellektuális szint stb.), melyeknek újra össze kell állniuk egy történetegész vezéreszméje alatt.”²²⁰ A tények értelmezését, elrendezését, elbeszélésbe illesztését végeredményben egy *centripetális jellegű mozgás* irányítja: a tudományos értekezésekben minden egy átfogó múltkép megalkotására fókuszál, és ez kizárólag a képzelet funkcionális korlátozásával érhető el.²²¹

Éppen ellentétes, *centrifugális mozgás* figyelhető meg a történelmi regény műltreprezentációs műveleteiben, melyet a nyelvi jelölők kettős – világkonstruáló és jelentésképző – aspektusai határoznak meg. A realitáselemek, a forrásokból nyert tények beindítják a teremtető fantázia működését: a regényíró kétségtelesen kitalál szereplőket, szituációkat, párbeszédet – lényegében egy sokszínű, társadalmi meghatározottságában, emberi-személyes viszonylataiban láttatott életvilágot állít fel, melynek alakulását az ott zajló események, s nem a valamikori történések határozzák meg. „Az imagináció megtölti a történelmi tények vázát dramatizált emberi viszonyrendszerek képével, és ez az, ami a történelmi realitást eredeti módon érdekessé teszi. Az események kiszabadulnak a múltban kötött helyükből, és újra elevenséget nyernek az ezzel járó változatosság révén, amely minden reális eseményt jellemez. [...] A történelmi realitás ezért, Scott számára, az emberi viszonyok hálójá, amely a különböző szituációkból és a rá adott válaszokból jön létre” – írja Wolfgang Iser.²²²

A teljes életvilág megelevenítésének az igénye vezeti a regényírókat a múlt kevésbé ismert eseményeinek reprezentációja felé, hiszen – immár Lukács György gondolatmenetét követve – „[a] történelmi regényben nem a nagy történelmi események újraelmeséléséről van szó, hanem azoknak az embereknek költői feltámasztásáról, akik ezekben az eseményekben szerepeltek. Az

²²⁰ RICOEUR, 2000. 17.

²²¹ Vö. ANKERSMIT, 1983. 24–25.

²²² ISER, 1976. 95, 87.

a feladat, hogy átélhetővé tegyük, milyen társadalmi és emberi indítókokból gondolkodtak, éreztek és cselekedtek az emberek úgy, ahogyan az a történelmi valóságban megesett. [...] [A] cselekvés társadalmi és emberi indítókainak érzékeltetésére a külsőleg jelentéktelen események, a külsőleg kicsinyes körülmények alkalmasabbak, mint a világtörténelem nagy, monumentális drámái.²²³

A történelmi regény világteremtő és jelentésképző poétikai műveleteinek négy markáns vonását emelem ki a továbbiakban: mind a négy elkülöníti a történelmi regényt a történettudományos narratívák jellemzőitől, és egyben sajátos helyet jelöl ki számára a regényirodalmon belül is.

(3/a) A történelmi regények struktúrájában központi szerephez jut a *narrátor*. A történetírói munkák narratopoétikáját elemző írások elfogadott tézise, hogy a szerző és az elbeszélő funkcionálisan megegyezik a történettudományos művekben, míg ilyen megfeleltetés a regényekben elképzelhetetlen.

Úgy vélem – írja Paul Hernadi –, hogy a történeti és a fikcionális elbeszélések működőképes elméleti megkülönböztetését az adott szöveg odaértett szerzője és a narrátor személye közötti viszonyulás eltérő jellegében alapozhatjuk meg leginkább, ez az, amely a két műfaj elválasztására készíttet minket. Lényeges, hogy bármely fikcionális mű narrátora része a szövegnek, maga is kitalált; a szöveg elbeszélése érdekében teremtett. A történetírói munkák elbeszélője – ezzel ellenkezőleg –, maga is történetinek, valósnak tekinthető: a történész személye biztosítja a narrátor szavahihetőségét, és ez az ontológiai különbség a fikciós művek szerzője és narrátora mint teremtő és teremtett között, a történeti narratívák esetében pszichológiai megkülönböztetésbe fordul át a történész valódi személye és azon személy között, akinek éppen látszani akar. Más szóval, a fikcionális elbeszélések megkövetelik, a történeti narratívák pedig kizárják a narrátor és a szerző közötti különbségtételt.²²⁴

²²³ LUKÁCS, [1947] 1977a. 50–51.

²²⁴ HERNADI, 1976. 252.

A 19. századi történelmi regény narrátora köztes helyzetbe kerül: „Egyik oldalról a történetírói szempontokat érvényesítő, a múltbeli eseményekre irányuló, szerzői diskurzus” jellemzi a történelmi regények beszélőjét, tehát a teremtett világhoz tartozó fiktív elbeszélő „személyében” a történetírónak egy korábbi, a pozitívista kritériumok alapján még nem bírálható típusa is megjelenik. A „másik oldalról viszont – folytatja Dorit Cohn –, az ugyanazon eseményekbe bonyolódott szereplők gondolatainak és érzéseinek pszichológiai érdekelttségű közvetítésére is vállalkozik”²²⁵ a regény elbeszélője. E kettős szerepből következőleg a történelmi regények – túlnyomórészt heterodiegetikus – narrátora összetett hatáskört kap, amely némileg megkülönbözteti más regényváltozatok történetmondóitól.

Egyfelől a regényekben felállított világok valószerűségét az elbeszélői leírások, történetírói jellegű eszme-futtatások hivatottak biztosítani, s szintén a narrátor feladata, hogy reflektáljon a teremtett múlt és a megcélzott jelen erkölcsi fogalmaiban, világnézeti alapállásában, szokásrendjében mutatkozó lényeges különbségekre. Ez a hitelesítő (történetírói gesztusokra apelláló) narratori eljárás természetesen igen eltérő módon valósulhat meg az egyes regényekben. A *Háború és béke* elbeszélője lényegében történész-szerzőként lép fel, Kemény és Scott regényeit is átszövik a történetírói beszédet imitáló magyarázatok, eszme-futtatások, ellenben a *Szalambó* személytelen narrátora mindvégig feloldódik az eseményekben, beszédét a dolgok tárgyilagos leírása uralja, sehol nem ítél, magyaráz.

Másfelől a narrátor a teremtett világ részének bizonyul: elbeszéli, elrendezi, kommentálja az eseményeket, a hősök sorsalakulását, s gyakorta átadja a beszédet és a nézőpontot a szereplőknek. Több esetben éppen a szereplői megnyilatkozások és párbeszéddek váltják ki a narrátor mimetikus-leíró funkcióját. Scott például „azért ad központi jelentőséget a párbeszédeknek regényeiben”, hogy „olvasói közvetlenül érintkezzenek a regényhősökkel, s általuk a »kor szellemével«, melyet összességében megtestesítenek.”²²⁶ Ankersmit szerint a regényíró egyfelől a partikuláris

²²⁵ COHN, 1999. 160.

²²⁶ WALKER, 2002. 189.

eseményekbe, másfelől „a szereplők szavaiba és cselekedeteibe írja szét a történeti tudását”.²²⁷

Tovább árnyalják a történelmi regény narratív stratégiájának összetett jellegét a Dorrit Cohn által nonmimetikusnak nevezett elbeszélői megnyilatkozások,²²⁸ melyek inkább a szöveg világ- és valóságillúziójának megtörésére irányulnak. A közbeszúrt reflexiók látványosan hozzájárulhatnak a szövegek valóságvonatkozásának az elbizonytalanításához, s ezáltal jelentésképző aktivitásuk kiteljesítéséhez. Kemény regényeiben gyakorta találkozhatunk ezzel az ironikus gesztussal. A 30 éves háború eseményeit összegző, történetírói modalitású kommentárt *A rajongók* elején ironikus módon ellenpontozza egy „nonmimetikus” állítás („[d]e minek ily elégiai hang a tények helyett, melyekre vissza kell gondolnunk”), amely nem kérdőjelezi ugyan meg az elmondottak hitelességét, de nyilvánvalóvá teszi, hogy nem történetírói érdekeltsgű szöveget tart kezében az olvasó. Az *Özvegy és leánya*, valamint a *Zord idő* történetmondója is játszik a krónikairói szereppel: gyakorta nyomatékosítja, hogy hiteles forrásokból dolgozik, de állandóan relativizálja a távlatokat, továbbírja a történetet, összemossa a történetírói és a narrátori szót, jelezvén, hogy a regény jelrendszere és az általa életre keltett világ nem a múlthoz kötődő jelentéseket közvetít elsősorban. Gyakran a szentenciák töltenek be hasonló funkciót Keménynél. Az általános létbölcseleti konzekvenciák megbontják a teremtett múlt homogén időterét és a történeti szituáció korproblémáiról a személyes sorskérdések terepére vezetik át a történeteket.

(3/b) Egyedi funkcióval rendelkező szereplői viszonyrendszer jön létre a történelmi regények többségében – elsősorban a „fiktív” és a „valós” figurák találkozásának köszönhetően. A múlt esztétikai reprezentációjában különösen fontos szerep hárul a hősökre:

²²⁷: ANKERSMIT, 1983, 25.

²²⁸ „Amíg a mimetikus állítások tárgyiasak, »látszólag áttetszőek«, és az olvasók feltétel nélkül fikcionális igazságnak tekintik, addig a nem-mimetikus mondatok szubjektívak, homályosak és az olvasók fenntartásokkal fogadják hitelességüket, akárcsak egy személyes beszélő véleményét”. COHN, 1990. 798.

a történetírói elbeszélések ugyanis „nem tudják a történelem színpadán fellépett alakok szemén keresztül láttatni a múltbeli eseményeket, melyek így csak az állandóan külső nézőponthoz kötött történész-narrátor segítségével bontakozhatnak ki”²²⁹ – írja Dorrit Cohn, ellenben „az eseményekbe bonyolódott szereplők nézőpontjából zajló fikciós elbeszélés sokkal inkább a történelmi események közelségébe férkőzhet, mint bármely más történeti diskurzus. [...] A fikció – mindenekelőtt – lehetővé teszi az író számára, hogy a múltbeli történéseket *az eleven emberek személyes és pillanatnyi tapasztalataként mutassa be*”.²³⁰ A szereplők sorsalakulásában a letűnt világok szokás- és értékrendje kel életre: a hősök mintegy a múlt „szemtanújaként” lépnek fel, saját „életük” hitelesíti a történéseket.²³¹

Mindez azzal a paradox következménnyel jár, hogy a fiktív szereplők nagyobb mértékben járulnak hozzá a múlt valóságillúziójának felkeltéséhez,²³² mint az esetleg közismert történeti szereplők, akiknek a funkciója kettős: gyakorta aktívan belekeverednek a regények esemén্যালakulásába, személyiségük lelki távlatába is betekintést nyerünk, azaz „fiktív” hőökké válnak,²³³ ám sok esetben pusztán szimbolikus-emblematikus funkciót kapnak, vagyis a hozzájuk kötődő befogadói előismeret jelentésszorosozó szerepét aknázzák ki. Fiktív és valós történeti szereplők eltérő funkciójára jó példát nyújt a *Zord idő* vagy a *Háború és béke*. A Barnabás–Elemér páros nézőpontot biztosít a történelmi események láttatásához, a Deák testvérek párbeszédeiben a korszak sajátos gondolkodásmódja is kifejezésre kerül, személyes tragédiájuk pedig felerősíti a nemzeti sorstragédia megérzékítését, míg például Izabella és Werbőczy – összetett jellemrajzuk ellenére – inkább jelképes alakok, a reprezentált múltat és a megcélzott jelent összekötő szereplők: akár az anakronizmus vádja is felvethető lenne velük szemben, ha túlzott rigorózussággal kérnénk

²²⁹ COHN, 1990. 786.

²³⁰ COHN, 1999. 150, 151. [kiemelés tőlem]

²³¹ Vö. ISER, 1976. 87–90.

²³² Vö. ISER, 1976. 93; LUKÁCS, [1947] 1977a. 44–45; ANKERSMIT, 1983. 25.

²³³ Vö. COHN, 1999. 154–155.

számon rajtuk a történeti hitelesség normáját. Tolsztoj regényében Napóleon jóval nagyobb mértékben járul hozzá a regény allegorikus jelentéstartamainak a létrehozásához, lételméleti és történetfilozófiai aspektusainak az erősítéséhez, mint a hiteles és valószínű múltkonstrukció megképzéséhez. A történelemformáló nagy ember mítosza destruálódik alakjában, ellenben a „fiktív” szereplők sajátos nézőpontot nyújtanak a történesek leírásához és értelmezéséhez, hiszen szemtanúként vannak jelen a „történelmi eseményekben”.

(3/c) A történelmi regény harmadik – a történetírói narratíváktól markánsan elütő – jellemzője, hogy *teremtett világainak metafizikai tágasságát is képes szemlélhetővé tenni*. A múlthoz kapcsolódó elvárások, előfeltevések többsége (a történelem, mint a babona, a misztikum, a csoda autentikus közege; a történelem, mint az idegenségben rejlő bűvölet megnyilatkoztatója; a történelem, mint egy gazdagabb, intenzívebb élet mintája vagy éppen a káosz terepe stb.) lehetővé teszi, hogy a történelmi regény által életre hívott világ határai megnyíljanak a transzcendens, az irracionális, a tapasztalaton túli felé. A történelmi múlt reprezentációja valamiféle reális, életszerű közeg benyomását kölcsönzi a legképtelenebbnek tűnő dolgoknak, történeseknek is, ahogy Iser fogalmaz Walter Scott kapcsán: „A történelem [Scott regényeiben] garantálta az emberi viselkedés legszélsőségeiből megnyilvánulásainak valószínűségét, és a legkülönbözőbb szituációk jóval szélesebb variációjának bemutatására nyitott utat”.²³⁴

A 19. század történetíróinak munkásságában is felfigyelhetünk hasonló törekvésre: mint korábban láthattuk, Ranke és Humboldt úgy vélte, hogy a múlt tényszerű feltárásával és ábrázolásával a világot mozgató felsőbb hatalmak tevékenysége is tetten érhető.²³⁵ Ilyen, történetfilozófiai jellegű kérdésfelvetés csak néhány regényben fogalmazódik meg hasonló élességgel (például a *Zord időben*, a *Háború és békében* vagy Eötvös történelmi regényében): a transzcendens nem teológiai-filozófiai problémaként,

²³⁴ ISER, 1976. 83.

²³⁵ Vö. HUMBOLDT, [1822] 1985. 122, 141–142; RANKE, [1830] 1973. 38.

hanem a sokszínűségében, eleveniségében megkonstruált világ részeként mutatkozik meg a történelmi regényekben, elsősorban a szereplői önértékek, szölamok összetett viszonylatába helyezve.

A pozitivista létmagyarázó elvek térhódításának időszakában (ami nagyjából egybeesik a történelmi regény indulásával), különös jelentőséggel bírt, hogy a világ transzcendens meghatározottsága milyen mértékben válik a realitás részévé, illetve a hit-elvű szereplői szölamokhoz kötött világmagyarázó elvek milyen preferenciával kerülnek ki a történetekből. A történelmi regény sajátos módon és relevanciával csempészi vissza a metafizikait az empirista meghatározottságú, „a transzcendens hajléktalanság kifejezőjének” (Lukács) tekintett regénybe: hatványozottabban képes a realitás illúziójába burkolni, s így átélhetővé tenni a metafizikai léttapasztalatokat.

Kemény valamennyi regényében számolni kell a jelenséggel: az egzisztenciális kérdezés (*Özveggy és leánya, A rajongók*), a nemzeti lét végső kérdései (*Zord idő*) egytől egyig magukban hordozzák a létezés metafizikai megalapozottságának problémáját; de ugyanez elmondható a lét- és történetfilozófiai kérdéseket felvető *Háború és békéről*. Kitüntetett helye van a transzcendensnek a *Szalambó* világképében: a fokozott befogadói idegenséglény ebben az esetben is az érzéki megtapasztalhatóság közvetlenségébe fordul át. A látszólag öncélúan egzotikus, a modern olvasó számára végtelenül távoli és érthetetlen istenségek, vallási rítusok, szokások helyett sokkal inkább a történetekben megnyilatkozó nyers brutalitás elemi közvetlenségében sejlik fel az irracionális. Némileg emlékeztet Flaubert eljárása a *Romlás virágait* író Baudlaire megoldásához, aki a pozitivista szemlélet evidenciáihoz illesztette a versbeszéd nyelvét és tematikai vonásait.²³⁶

(3/d) A konstruált világ metafizikai tágassága az *idősíkok ontológiai rétegzettségére* irányítja a figyelmet. Nyikolaj Bergyajev szerint az emberi létezést három különböző időkategória határozza meg, s „[m]inden egyes ember az idő e három formájában

²³⁶ Vö. S. VARGA, 1994. 53.

él²³⁷:²³⁷ a természeti létezést irányító, élet-halál végtelen körforgását meghatározó kozmikus időben; az egyenes vonalúan előre-haladó, célképzetes történelmi időben; valamint, üdvözülési lehetőségként, az előző kettő súlyától megszabadítani képes, az örökkévalóság esélyét biztosító egzisztenciális időben.²³⁸ Az emberi létezés végtelenségének és végességének paradoxonát biológiai és metafizikai aspektusaiban egyaránt láthatóvá tevő létélmény különösen jól modellálható a teremtet világ színteztettségére, az idők sokszorozására építkező, egyéni és közösségi szempontokat egybekapcsoló történelmi regényben. A kozmikus időnek, a mulandóság élményének legkülönfélébb aspektusai hatják át a Kemény-regények történetvezetését és gondolati reflexióit;²³⁹ az egyéni sorsok tragikumában az egzisztencialista idő és annak ontológiai konzekvenciái jelennek meg – mindezt pedig egy jól körülhatárolható történeti időben játszódó cselekmény viszi színre. A legkézenfekvőbb példát *A rajongók*ban találjuk. Kassai Elemér brutális meggyilkolása, a bűn és kegyetlenség más konkrét megnyilvánulásaival együtt (Géczy kivégzése, a balászfalvi titkos koporsó története) végeredményben az elmúlás és a halál, tehát a kozmikus idő mindenhatóságát teszik dominánssá az esztétikailag teremtet világban. Ezzel szemben az egzisztenciális idő fogalmához köthető létminőség is megjelenik a műben: férje elvesztése után a regény főhősnője, Bodó Klára kilép a bűn mindennapiságában élő történelmi időből, és egy önálló világot formál magának a keresztényi élet evidenciáinak megfelelően. Ez egyben megszabadítja őt az egyéni létet metafizikailag értelmetlenné és kilátástalanná tevő kozmikus idő rettenetétől is, a biológiai létezés elmúlástudatát a megváltás ígéretével cserélvén föl. Hasonló eljárással találkozhatunk a *Háború és békében*. A haldokló Andrej herceg kilép a történeti időből, aláveti magát a mulandóság egyetemes létélményének és a külső szemlélő számára felfoghatatlan világba lép át: a halálba beavatódás rituáléjában felsejlik a túlvilági lét reménye is.

²³⁷ BERGYAJEV, 1997. 321.

²³⁸ Vö. BERGYAJEV, 1997. 320–328.

²³⁹ Ez utóbbiakra vonatkozó példákat lásd a Második rész 220-as lábjegyzetében.

Ha leválasztjuk az egzisztenciális idő bergyajevi fogalmáról az ontológiai és a keresztény-ideológiai mellékjelentéseket, a történelmi regény időszerkezetének és reprezentációs képességének egy lényegadó sajátosságát pillanthatjuk meg. A *Háború és béke* néhány passzusát interpretáló Cohn hangsúlyozza, hogy a történelmi regényben – a történetírói narratívákkal szemben – az idő pillanatnyi megtapasztalása és kifejezése kap döntő szerepet: időszerkezete és személyiségkonstrukciós eljárása „magában foglalja a – párhuzamosan láttatott – időbeli pillanatok is. [...] [A] borogyinói csata – mint sok más epizód a *Háború és békében* – jelenetszerűen van bemutatva, nagy figyelmet szentelve az összezavarodott résztvevők pillanatnyi érzékelésének és reakcióinak.”²⁴⁰

(4) A történelem mint a rettenet, a pusztulás, a káosz közege, az idő múlásának, az emberi végességtudatnak is jelképévé válhat. A történettudomány lényeges és jellemző lehatároló tendenciájaként értelmezi White a *fenséges esztétikai minőségének kizárását a történeti elbeszélésekből*: a történelem káosza helyett a rend és az értelem képzei lesznek a tudományos írások múltértelmezéseinek vezérlő elveivé. Roland Barthes szintén hangsúlyozza, hogy a történelem önmagában „teljesen jelentés nélküli”, és a történeti narratíva hivatott a fenyegető tendenciák uralására: „Még ha a tényeket anarchikusan prezentálnák is, az legalábbis az anarchiát jelentené, és az emberi történelmet valami negatív eszmével ruházná fel. [...] Civilizációnk történeti diskurzusában a jelentés mindig arra irányul, hogy értelemmel »töltse meg« a történelmet: a történetíró nem annyira a tényeket gyűjti össze, inkább a *jelentőket*, és ezeket beszéli el, vagyis úgy szervezi őket, hogy pozitív értelmet hozzon létre és kitöltse a tiszta sorozat üres helyeit.”²⁴¹ Ranke és Humboldt számára a történelem szétartó tendenciáit egy feltételezett isteni értelem szervezte egységbe; a pozitívizmus sajátos teleológiát, fejlődésvet lát bele a folyamatokba, de napjaink történetírás-elméleteiben is feltűnik a történeti narratívák

²⁴⁰ COHN, 1999. 152.

²⁴¹ BARTHES, 2003. 95–96. [kiemelés tőlem]

értelemképző tevékenységének gondolata.²⁴² A történetírás gyakorlata azonban nemcsak a történelem káoszát fojtja el, hanem a benne rejlő fenséges katartikus tendenciáit is, melyben az emberi létezés alapprincípiumai mutatkozhatnak meg. Nem véletlen, hogy a szaktudománnyá váló történetírás első radikális kritikáját nyújtó Friedrich Nietzsche a fenséges kiszorításában nevezi meg a történeti tudás kiüresedésének, élettől való végzetes elszakítottságának legfőbb okát: „Morálisan kifejezve: a fenségest nem sikerül immár megtartanotok, tetteitek tompa ütések, nem végighömpölygő mennydörgések többé. Végbevihetitek bár a legnagyobbat és a legcsodálatosabbat, annak mégis megénekeletlenül és hangtalanul kell a Hádészba szállnia. Mert a művészet messzire szökik, ha tetteitek fölé nyomban a történelem sátoztetőjét feszítitek. Aki ott akar rögtön megérteni, kiszámítani, felfogni, ahol *hosszan tartó megrendültségben kellene az érthetlent fenségesként őriznie*, azt lehet értelmesnek nevezni, ám csak abban az értelemben, ahogy Schiller szól az értők értelméről: olyasmit nem lát, amit egy gyermek meglát, olyasmit nem hall, amit egy gyermek meghall [...]”²⁴³

De mit is értünk a fenséges fogalmán, és milyen lehetőséget kínál fel az a történelmi regény hatástényezőinek leírásához? Schiller *A fenségesről* című értekezésében az ember kettős antropológiai meghatározottságából, végtelen szabadságából és – a természetnek kiszolgáltatott – véges létéből indul ki. Az élet látszólagos harmóniáját állandóan megbontják a különböző természeti csapások, fenyegető elemek, melyet nem lehet az értelem elrendező hatalmával uralni:²⁴⁴ ugyanakkor az általuk felszabaduló (és a művészet által rögzíthető) fenséges egyszerre ébreszti rá az embert kettős meghatározottságára, de az emberi létezés

²⁴² Vö. RÜSEN, 1987. 88.

²⁴³ NIETZSCHE, [1874] 1989. 54. [kiemelés tőlem]

²⁴⁴ „Aki persze a természet nagy háztartását az *értelen* gyatra fáklyájával világítja meg, és mindig csak azon töri a fejét, hogy a természet merész zűrzavarát harmóniába oldja fel, az nem lelheti tetszését egy világban, ahol úgy látszik, hogy inkább a kerge véletlen, semmint egy bölcs terv kormányoz, s a legtöbb esetben érdem és szerencse ellentmondásban állnak egymással.” SCHILLER, [1793] 1960b. 98. [kiemelés az eredetiben]

ebben rejlő nagyságára is. A fenséges működésének demonstrálására Schiller a történelmet hozza fel példaként, melyben természeti és emberi erők küzdelmének, szabadság és végesség, értelem és értelmetlenség, káosz és rend, végzet és szabad akarat feszültségének modellszerű terepét látja. „A világ – mint történelmi tárgy – alapjában nem egyéb, mint a természeti erőknek önnön-magunkkal és az ember szabadságával való konfliktusa, s e küzdelem eredményéről számol be nekünk a történelem. [...] Nem a minket környező veszélyek nem-tudásában – hisz ennek végre véget kell érnie –, csupán a velük való *megismerkedésben* van üdv számunkra. Hát ehhez az ismeretséghez segít bennünket hozzá a mindent leromboló és újra megteremtő és újra leromboló változás rettentően nagyszerű színjátéka – [...] a boldogság feltarthatatlan megfutásának, a becsapott biztonságnak, a diadalmaskodó igazságtalanságnak és alulmaradó ártatlanságnak patetikus festményei, melyeket a történelem bőségben felmutat, és a tragikai művészet utánzóan szemünk elé tár.”²⁴⁵

Két szempontból hasznosítható a fenséges tapasztalata a történelmi regény értelmezésében. Egyrészt a műfajhoz sorolható szövegek a maguk elevenségében, sokszínűségében és közvetlen emberi viszonylataiban konstruálják meg történelmi világaikat. Nélkülözve az argumentatív nyelv racionalizáló tendenciáit, melyek statisztikai adatokká szelídítik, folyamatrajzok kronologikus leírásába helyezik a történelem rettenetét, a regény esztétikai hatásmechanizmusa képes érzékletessé tenni az emberi esendőség legkülönbözőbb aspektusait. Másrészt – szintén művészi meghatározottságának köszönhetően – a fenséges a tragikus hatásmechanizmusba fordítható át, melynek pátosza a létezéssel megbékítő aspektusokat is érvényre juttathat a regényekben.

A történelem alapvetően a káosz, a szenvedés és rettenet közegeként jelenik meg a művek kitüntetett jelenetegységeiben. A *Háború és béke* cselekménymenetében gyakorta előforduló csatajelenetek – belső nézőpontból láttatott – leírásai az emberi pusztításvágy és pusztulás, a heroikusság és az emberi esendőség szélsőséges képzeteit vonultatják fel. Legfőképp ezek a csatajele-

²⁴⁵ SCHILLER, [1793] 1960b. 99, 102. [kiemelés az eredetiben]

netek teszik szemléletessé azt a regény egészét átható gondolatot is, mely szerint az ember képtelen uralni az általa elszabadított erőket: a nagy emberek, a hadvezérek csak eszközök valami fel-foghatatlan képzet kezében. A *Zord idő* egészében a káosz kilátástalanságának élménye a meghatározó, hiszen valamennyi főhős személyes sorsalakulása az egzisztenciális megsemmisülésbe torkollik, akárcsak a nemzeti közösség léte: a török hódítással jelentkező vallási-kulturális idegenség a nemzeti identitás minden meghatározó elemét elnyeléssel fenyegeti. A Flaubert-regény gyakori csatajelenetei – mint már többször említettem – szinte kézzelfogható közelségbe hozzák az emberi brutalitás képeit, ráadásul a Karthágó és a zsoldosok közötti harc hirtelen fordulataiban, a győzelem és a vereség, a felszabadulás és a teljes végveszély esetleges váltoásaiban a káosz állandó visszatérésének mindenkorai lehetőségét vizionálja a regény. Karthágó végül legyőzi ellenfelét, de a történet zárlatában feltűnő Hannibál alakja (mint a regény egyedüli közismert történelmi figurája) továbbfűzi és egyetemes távlatba állítja ezt a sort: Karthágó elkövetkező dicsőségét, majd teljes megsemmisülését előlegezi meg. A fenséges negatív aspektusa Manzoni regényét sem kerüli el: már-már feloldhatatlan kontraszt jön létre a regény konvenciózus, beteljesült szerelmi idillbe kifutó története és a szereplői sorsalakulásokba benyomuló éhínség, háború, majd a pestis pusztításának nyomasztó hatása között: a főhősök átvészelik ugyan a veszedelmeket, de érezhető, hogy csak a műfaji konvenciók tartják őket életben: „a happy end csak elleplezi a regény alapvetően tragikus vízióját.”²⁴⁶

A történelmi regény figuratív nyelvhasználata, idősíkokat egymásbajátszó jellege allegorikus jelentéseket társít a regényekben megelevenedő kaotikus képekhez, az emberi mulandóságélmény riasztó aspektusait vizionálva. Itt lép be azonban a fenséges megzabolázása, a riasztó események kiengesztelő aspektussal való társítása, amely a tragikus katarziszban oldja fel a negatív képzeteket. A *Háború és béke* narrátorának direkt kommentárjaiban és az események alakulásában egy olyan történetfilozófiai

²⁴⁶ GLADFELDER, 1993. 65.

koncepció körvonalazódik, amely feltételezi, hogy a látszólagos káosz és értelmetlenség mögött valamiféle értelem húzódik meg, amely a nemzeti identitás rendíthetetlenségében, a túlvilági lét reményében, a megtalált hivatás és személyes boldogság lehetőségében mutatkozik meg. A *Zord idő* zárlatában szintén felsejlik valamiféle pozitív nemzeti teleológia képzete: ezt sugallják Izabella jövőre vonatkozó jóslatai vagy a történelmet irányító felső hatalmakról szőtt eszmefuttatásai. Hasonló benyomást kelthet a szöveg történeti olvasása. A regény befogadója már egy jóval későbbi történelmi-nemzeti állapotban kódolja a regény múltkonstrukcióját, tehát tisztában van azzal, hogy az események (1540 vagy 1848–49 történései) nem vezettek a magyar nép megsemmisüléséhez, identitásának felszámolásához: a történeti idő előrehaladásából leszűrt konzekvenciákra, az időközben lezajlott események tanulságaira alapozhatja saját jövőjébe vetett bizalmát. Manzoni, ahogy Hal Gladfelder fogalmaz, „szigorúan emberi indítókokat állít valamennyi krízis eredőjeként, ám azok végül nem emberi közvetítéssel, hanem a gondviselés közremunkálásával oldódnak meg [...]: az éhínség az új terméssel, a háború a hadsereg megmagyarázhatatlan visszavonulásával, a pestis az esővel”.²⁴⁷

A transzcendens felsejlése, a kaotikus események mögött meghúzódó értelem feltételezése azonban nem jelenti a negatív létélmény teljes visszavonását egyik regény esetében sem. „A keresztény ember vágya az örök megváltásra, a véletlen eshetőség elleni mentességre – figyelmeztet Gladfelder – egy tragikus sugallatban fogalmazódik meg, mely szerint a történelem maga jóvátehetetlen, s lényegében nem más, mint az erőszak nem változó története.”²⁴⁸ Káosz és afirmáció, rémület és megnyugvás kettősségeiben a tragikum irracionalitása, beavató-rituális funkciója nyilatkozik meg a történelmi regényekben, oly módon, ahogyan azt sem a regény más változatai, sem a korabeli tragédiák nem voltak képesek kifejezni.

²⁴⁷ GLADFELDER, 1993. 64.

²⁴⁸ GLADFELDER, 1993. 66.

III. EPOSZ ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY

1. Az eposz és a regény funkcióváltása

Hegel az *Esztétikai előadásokban* „modern polgári epopeiának” nevezte a regényt. Azt a műfajt látta benne, amely a sajnálatosan letűnt „eredeti poétikus világállapotot” felváltó korszituáció kihívásainak tesz eleget, jelentősen átformálva az epikai világteremtés jellegadó műveleteit.²⁴⁹ Különösen az eposz és a történelmi regény között mutatkozott szembetűnő folytonosság, hiszen mindkét epikai formáció a nemzeti-történelmi múlt reprezentációjára vállalkozott. A két műfaj funkcióátvétele visszatérő témája Lukács György történelmiregény-monográfiájának,²⁵⁰ akárcsak Imre László 1995-ös prózatörténeti munkájának. Imre behatóan vizsgálja a 19. századi magyar irodalmi közfelfogás műfaji hierarchiájában élen álló eposz és a század harmincas éveiben induló magyar történelmi regény műfaji kontinuitásának a jelenségét, illetve a két prózai alakzat poétikai és funkcionális átfedésének a lehetőségeit. Véleménye szerint a történelmi regény, mint „új műfaj valami olyasmire irányult (legalábbis részben), amit korábban az eposz hordozott”, ezért „a nemzet önazonosságához elengedhetetlennek hitt eposz funkcióját egyre inkább a történelmi regény vette, illetve vehette volna át.”²⁵¹ Figyelembe véve a korszak meghatározó szerzőinek irodalomszemléletét, írói önértelmezéseit (Jósika, Eötvös, Kemény elméleti reflexióit²⁵²), a magyar történel-

²⁴⁹ Vö. HEGEL, 1956. 302–303.

²⁵⁰ Vö. LUKÁCS, [1947] 1977a. 40–41, 207–208.

²⁵¹ IMRE, 1996. 138, 144.

²⁵² Lásd Kemény legjelentősebb elméleti esszéit (*Élet és irodalom; Szellemi tér; Eszmék a regény és dráma körül*), Jósika Miklós regénycínek elő- és utószavát, valamint *A regény és regényírtészet* című tanulmányát, vagy Eötvös József irányköltészetéről vallott nézeteit.

mi regény szerepe a formálódó nemzettudat alakításában, a közösségi érzület erősítésében vitathatatlanak tűnik. Ugyanakkor a monográfiáirol mondataiban benne rejlő feltételeesség is jelzi, hogy valódi funkcióátvételről nem lehetett szó. A (történelmi) regény képtelen volt megfelelni az eposzsal szemben támasztott korabeli elvárásoknak: „Az eposznál földközeli mőfajt azért sem tekinthették alkalmasnak a nemzeti reprezentáció feladatára, mert formátlanabbnak is érezték, vagyis nem felelt meg azoknak a szigorú és emelkedett poétikai követelményeknek, amelyek a verses epika megítélésénél szokásban voltak, s fokozott igényességükkel egy feltve őrzött nemzeti mőfajt ővtak az avatatlan kezektől”²⁵³ – írja Dávidházi Péter, aki inkább az eposz és a nemzeti tárgyú irodalom-történetírás között feltételez folytonosságot.²⁵⁴

A teljes funkcióátruházás lehetetlenségének okát az eposz és a regény nyelvi, poétikai és világképi különbségeiben kell keresnünk, hiszen „két egymással ellentétes jellegű kulturális állapot reprezentatív irodalmi megnyilvánulásairól”²⁵⁵ van szó. Az eposz egy nép mitológiájának, mondakincsének és történelmi hagyományának esztétikai leképeződése – vallják a kortársak: „Az eposz a’ gyermekkorát élő nemzet’ historiája és valláskönyve”²⁵⁶ – írja 1839-ben Schedel (Toldy) Ferenc, gyaníthatóan Hegel meghatározásától ihletve, aki szerint az eposz „egy nép mondája, könyve, bibliája, s minden nagy és jelentős nemzetnek vannak ilyen tel-

²⁵³ DÁVIDHÁZI, 1998. 66. Az idézet újraközölt változata némileg módosul: Toldy-monográfiájában Dávidházi kiterjeszti állítását a regény valamennyi „(prózai és verses)” változatára. Vö. DÁVIDHÁZI, 2004. 371.

²⁵⁴ „A XIX. század közepén nagykorúsodó, a szépirodalomtól intézményesen elhatárolódó irodalomtörténet-írás nagymőfaját [...] prózában írott eposznak tekinthetjük, benne látván a XIX. század közepére már elavultnak érzett nemzeti eposz talán legmerészebb álléenyegülését, azaz tudományos alakváltozatában megjelenő továbbélését, mely a közösség narratív identitásának újfajta megerősítésével átvette az eposz egyik legfontosabb közösségilektani és ideológiai funkcióját, és az új idők követelményeinek megfelelően filológiai hitelesítéssel akarta megalapozni a nemzet (kulturális értékek felmutatása általi) igazolását, sőt kiegészíteni a múlt örökségének kritikai felülvizsgálatával.” DÁVIDHÁZI, 2004. 357–358.

²⁵⁵ S. VARGA, 1999. 88.

²⁵⁶ TOLDY, 1839. 396.

jességgel első könyvei, amelyek megmondják neki, hogy mi az eredeti szelleme.”²⁵⁷ Az eposz legfontosabb funkciója, hogy közvetítse az eredetmítoszban kirajzolódó világmagyarázó elveket, identitásmintákat a mindenkori népi-nemzeti közösség felé. A regény azonban már a modern kor szülötte: létrejöttét éppen a világ hagyományban rögzített rendjének, közösségi létmódjának elvesztése idézte elő.²⁵⁸ Ezért nevezi Lukács György a „transzcendentális hajléktalanság kifejezőjének”, az „istentől elhagyott világ epopeiájának”²⁵⁹ a regényt, amely – az eposzsal ellentétben – nem egy eleve adott, konszenzusos világszemlélet megerősítésére és továbbadására törekszik, hanem a párhuzamosan élő világfel-fogások dialógusára teremt lehetőséget.

Az alapjaiban eltérő világnézeti feltételezettséghez és hatás-funkcióhoz értelemszerűen eltérő poétika társul. Az eposz *kompozíciója* lekerekített, zárt, egységes, „benső idomteljesség”²⁶⁰ jellemzi, míg a regény legfontosabb műfajkonstituáló tényezője a tematikai és formai kötetlenség. Az eposz *szereplői* hősök, akik közösségi és isteni küldetést teljesítenek be, s bár sorsuk végzet-szerű, eleve elrendelt, egy olyan világban küzdenek, melynek evilági és transzcendens határai világosan kijelölhetők.²⁶¹ A re-gény hőse ezzel szemben az identitásában elbizonytalanodott és magára hagyatott individuum, akinek a legfontosabb célja a saját

²⁵⁷ HEGEL, 1956. 255.

²⁵⁸ „[H]ol a gyermekkor isteneit a tudomány derüje elűzé, hol kifejelettség az érzések pólyáiból, változtatott vallás, megmászult körülmények ama jámbor hitet megtagadják a költőtől; hol az élet a tömeget egyes elemeire osztja, s így a költő nem érintkezik közvetlenül a néppel, mellynek egykor tanítója, papja, vezére, királya volt” – akkor és ott a regény jellegadó tendenciái válnak meghatározóvá az epikus jellegű irodalmi diskurzusokban, sugallja eposzelméleti írásában Toldy Ferenc. TOLDY, 1839. 345.

²⁵⁹ LUKÁCS, [1906] 1975. 503, 540.

²⁶⁰ ARANY, *Naiv eposzunk* [1860] 1998. 76. (Arany János eposzelméleti munkáinak kimerítő elemzését lásd: DÁVIDHÁZI, 1992. 113–183; S. VARGA, 1995. 102–119.)

²⁶¹ „[A]z eposz halálra jegyzett hőse már az első perctől megadja magát a sorsnak; de épen e megadás által tünteti ki nagyságát. A veszély, a halál bizonyos tudata nem csüggeszti el, egy percig sem gátolja működését, de sőt növekszik erélye, a mint közelebb-közelebb jut az örvényhez”; ARANY, *Zrínyi és Tasso* [1859–1879] 1998. 139.

életét értelmessé tevő elv kutatása, önmaga és a világ megismerése lesz. A Jósika *Utolsó Báthoryját* recenzeáló Toldy szerint az „egyik megkülönböztető bélyege a’ regénynek az epostól, mellyel egyébiránt egy főnem alá tartozik, hogy benne a’ cél kimondva nincs, de maga a’ regény’ hőse által sem tudatik, vagyis ennek, mint olyannak, nincs is bizonyos kitűzött célja. [...] – [A’] regény’ hőse vitetik, ragadtatik saját érzelmei, szenvedelmei, az őt körülvevő, reá ható emberek’, a’ körülmények’ szövődése és események által, ’s ő nem tudja, mi nem tudjuk, hol fog megállapodni.”²⁶²

A történelmi regény természetesen magán viseli a regény műfajának általános vonásait, ám az is kétségtelen, hogy sajátos határhelyzetet teremt az epikai hagyomány két szélső pólusa között: a múlt reprezentálására vállalkozik, ugyanakkor már a regény poétikai és világképi evidenciái szervezik teremtett világát. Éppen ezért érdemes a tematikai hasonlóság mögött meghúzódó eltéréseket, elmozdulásokat alaposabban szemrevételezni.

2. Eposz és történelmi regény: a múlt-jelen viszony megváltozása

a, múlt-jelen viszony az eposzban és a történelmi regényben

Az első különbség a két műfaj között, hogy a múlt eseményei más módon kapnak jelentésképző funkciót a történelmi regényben, mint az eposzban. Az eposzban a múlt a kezdetek és az ősidők „abszolút múlt” idejét jelenti, amely előírja és legitimálja a népi közösség identitásának az alapjait.²⁶³ A történelmi tematika ezért óhatatlanul összefonódik a nemzeti sorssal, hiszen az eposznak pontosan körülhatárolt társadalmi funkciója van: az eposz nem más – írja Hans Robert Jauss, mint „a történelmi múlt átörökítésének elsődleges formája, melyben az ideális múlt nemzeti

²⁶² TOLDY, 1837. 360.

²⁶³ Vö. BAIITYIN, 1997. 40–41.

történelme a világmagyarázó elvek epikus-mitikus szisztémájába emelkedik fel és helyeződik át”.²⁶⁴

A történelmi regény múltképe jóval kevésbé homogén, s nincs előre rögzített jelentése sem. A regény nem közösségi eredetű, példaadó mintát, magatartásmodellt közvetít, hanem a múlt gazdagságából, sokszínűségéből, pluralitásából nyerhető legkülönbözőbb értelmi képzetek megalkotására vállalkozik. A történelmi regény múltképe elveszti kizárólagos jelöltjét, ezért jóval szabadabb játéktér nyílik a jelentésképzés területén: a reprezentált múlt különösebb idealizálás nélkül, szabadon állítható egy szerzői rábeszélő stratégia szolgálatába.

A múlt eltérő értelmének és funkciójának mélyreható átalakulása két lényeges következményt von maga után. Egyfelől, a történelmi regényben az esztétikai világteremtés és a jelentésképzés eredője nem a múlt konszenzusos ismertsége, hanem *idegensége, mássága, jelentől való elkülönültsége* lesz: a múlt ikonikus-szimbolikus képének jelenbe emelése helyett a múlt-jelen folytonosságának megtörésében, diszkontinuitásában rejlő elemekre építenek a műfajhoz sorolható szövegek. Másfelől, a múlt nem kizárólag saját megkérdőjelezhetetlen és zárt entitásai közegeiben, hanem *a jelenrel folytatott intenzív párbeszédben* teremődik újjá és telítődik a legkülönbözőbb értelmi képzetekkel: a jelenből nyíló távlat elrendezi, felépíti, összekapcsolja a szerzői stratégia alapján kiválasztott eseményeket.

A múlt másságának előtérbe kerülése és a jelenbeli távlat dominanciája azonban egyáltalán nem vezet a múlt torzulásához, sőt, a múlt „hiteles” képét éppen az idegenség tapasztalatának és a jelen nézőpontjának elsődlegessége garantálja a történelmi regény esetében. „A regényben a múlt ábrázolása egyáltalán nem tételezi fel e múlt modernizálását – írja Mihail Bahtyin az *Eposz és regény* c. tanulmányában. – [...] *Ellenkezőleg, a múlt valóban objektív ábrázolása csak a regényben lehetséges.* A jelenkor új tapasztalatával a látásnak magában a formájában marad, ennek a látásnak a mélységében, élességében, tágasságában és elevenségében, de egyáltalán nem kell behatolnia magába az ábrázolt tartalomba, mint a múlt sajátosságát modernizáló és torzító

²⁶⁴ JAUSS, 1982b. 87.

erő.”²⁶⁵ A múlt másságának és a jelenbeli érdekelttségnek²⁶⁶ – az eposzhoz képest jelentősen – megnövekedett szerepe alapjaiban átfőrmálódott hermeneutikai viszonyt teremt a történelmi múlt reprezentációjában és befogadásában.

(a jelenbeli érdekelttség: rávetítés és nosztalgizálás) A történelmi regény múltja a megírás jelenének a távlatából születik, s ez a távlat mintegy beleivódik a történet egészébe, átjárja a szöveg szerveződésének és teremtett világának a legkülönbözőbb szintjeit. Jobb híján *rávetítésnek* nevezem a poétikai műveleteknek azon sorát, melyek közremunkálásával az idősíkok közötti finom osz-

²⁶⁵ BAIITYIN, 1997. 56. [kiemelés tőlem]

²⁶⁶ Hasonló aspektusokat emel ki a 19. századi történelmi regény vonatkozásában Eismann György: „A történelmi regény első nagy hullámában, a romantika kezdete óta, ez mindennekeelőtt két fő formaelem alkalmazását jelentette. Egyrészt a beszédhelyzetnek a történettől való távolságát (a visszatekintés pozíciójának markáns jelölését), másrészt a történelem »atmoszférájának« megteremtését, a régmúltat visszaidéző bemutatás igényét.” EISEMANN, 1998. 119.

A múltban feltáruló *saját és idegen* együttlétének jelentésképző aktivitásba fordításáról részletesen értekezik Kemény Zsigmond is, igaz, nem regényelméleti esszéiben, hanem Arany *Toldijáról* írott tanulmányában. A történelmi tárgyú művekben kibomló világok a jelen horizontjából jönnek létre és a jelen befogadóival lépnek dialogikus viszonyba, demonstrálja elemzésében Kemény: „Hasztalan mondjátok: régen történt az egész, s akkor olyan világ volt. Mert mi most olvassuk, s mostani erkölcsi fogalmainkhoz mérjük. Általában a művészetnek leginkább sikerül azt kivívni, hogy az olvasónak *objektív* lelkiismerete legyen. Sőt némely kérdésben ezt tennie nem szabad, és lehetetlen is.” (KEMÉNY, *Toldi* [1864] 1971. 366.) Ezért Arany nagyon jól tette, hogy a megcélzott olvasótábor morális evidenciáihoz mértén állította be Toldi gyilkosságát, melynek köszönhetően a „gyűlölet az ingerlőre hárul; részvétünk Miklós mellett marad.” (Uo.) Ugyanakkor Kemény egy szemernyi kétséget sem hagy afelől, hogy a történelmi epika alapvetően a teremtett múlt másságából nyeri jelentésképző mechanizmusának éltető közegét: „Miatán Arany ennyire kiengesztelte erkölcsi fogalmainkat hőse iránt, kit részvétünkkel kell kísérnünk már, még örömeinkre válik magunkat objektíve is a tényállásba helyezni. Azaz szeretjük, miként Toldi Miklósnak kedves egy tőlünk távol fekvő kor világnézelte, azon koré, melyben az élet olcsóbb volt; s valamint az állam nem lépett a gyilkos ellen föl, ha a halott rokona vagy védura nem emelt vádat; szintűgy a királynak joga vala az *előleges* megkegyelmezésre is, mely jelenleg csak a politikai bűnösnekél használathatik. A művész kielégíté szívünket, s ezáltal ura képzelődésünknek.” (KEMÉNY, *Toldi* [1864] 1971. 367; kiemelés az eredetiben)

cilláció lezajlik. A kategória nem tévesztendő össze a „visszavetítés” fogalmával, amely a múlt valóságának – a megírás jelenéből kiinduló – didaktikus célzatú deformálását, direkt allegorizálását jelöli a szakirodalomban.

A rávetítés, ezzel szemben – a történelmi regények egy markáns csoportjára vonatkoztatva – azt jelenti, hogy miközben a szöveg jelrendszere mindent elkövet egy letűnt korabeli világ saját-szerűségének reprezentálása érdekében, addig – ezzel párhuzamosan – ugyanazon jelrendszer legkülönbébb szintjein (narrátori reflexiók, szereplői megnyilatkozások, jellemrajzok, tudatok dialógusa stb.) található markerek mintegy belekódolják a terem-tett történelmi világ valóságillúziójába az attól eltérő világok evi-denciarendszerét. A történelmi regény egyik óriási lehetőségét éppen abban látom, hogy egymástól szögesen ellentétes idősíkok létevidenciáit tudja egyszerre felmutatni s a jelentésképzés szol-gálatába állítani, anélkül hogy ellentmondás jönne létre a szöveg teremtett világának koherenciájában, vagy zavar képződne a befogadói tudatban, az olvasás folyamatában.

Eötvös József történelmi regényében (*Magyarország 1514-ben*) a megírás jelene szinte észrevétlenül rávetítődik a múlt megele-venített képére: a társadalmi helyzetrajz, az ideológiai-eszmei állapotok bemutatása egyszerre hordozza magán a megidézett és a megcélzott kor összetett viszonylatait. A regény narrátora lép-ten-nyomon hangsúlyozza a két világ társadalmi rétegződésében, gondolkodásában, emberképében, gesztusrendszerében megmu-tatkozó különbségeket, mégis úgy vázolja fel a 16. századi társa-dalom képét, a benne munkáló feszültségeket (polgár–nemes; jobbágy–nemes ellentét), hogy azok – némi módosítással – az 1840-es évekre is minden nehézség nélkül ráilleszthetők. A patriarchális társadalom lényege a szerepek szilárdsága, a rétegek átjárhatatlansága – sugallja a jellemeket aprólékosan interpretá-ló elbeszélő –, ám a regénycselekmény középpontjába mégis a „társadalmilag mobil” emberek kerülnek: Orbán, Bakács, Dózsa, Lőrinc valamennyien a jobbágyi rétegből emelkednek ki, s hiva-tásuk által komoly társadalmi státusra tesznek szert. Bár a nar-rátor deklarálja, hogy a 16. század elejének Magyarországn a városi, a térségi kötelék, s nem a nyelvi, nemzeti hovatartozás

szolgál a közösségi identitás alapjául,²⁶⁷ a regényben végig összenemzeti kérdések forognak kockán. A cselekmény hosszas felvezetésében aprólékosan megrajzolt társadalmi körkép (az arisztokrácia, a polgárság és a parasztság társadalmi státusa és viszonya), a különbségek nyomatékos kiemelése ellenére, problémátlanul behelyettesíthető a reformkori Magyarország képlekeny, változásban lévő társadalmi állapotával.²⁶⁸

A jelen(ek) és a múlt(ak) egymásbafonódásának a közegét teremti meg egy másik eljárás is, amit nevezzünk az egyszerűség kedvéért *nosztalgiázás*nak. A történelmi regény megírásában és befogadásában gyakorta hangoztatott tendencia az elvágyódás: a Macaulaytól megihletett Kemény Zsigmond hosszasan ír erről az állapotról legismertebb esszéjében, az *Eszmék a regény és dráma körül*-ben:

Körülöttünk romok vannak, mondja a közönség, szokások, erkölcsök, világnézetek, élmények és szenvedések emlékei, melyek közt mi könnyelműen, nevetve, fecseggve haladunk tovább; de néha a kéjek mámorában, a szórakozás röpkedő, enyelgő perceiben is, egy fájó vágy, egy szent elborulás von a múlt felé vissza. Óhajtanók látni a századok szellemét. A kihalt eszmék élettörténetét érdeklél hallgatnók meg. A letűnt szokások és erkölcsök légkörében kívánnánk lélegzeni, játszani, sírni. A rég eltemetett családtűzhely előtt akarnánk melegedni, a rég ledöntött oltároknál imádkozni, a rég elhangzott dalok mellett szeretni és csalódni. Aztán a rég eltört villárok fényénél, a divatból rég kiment öltözetekben vágnánk a rég leroskadt várak

²⁶⁷ „Századunkban, midőn hosszú politikai együttlét s százados érintkezések után a falu vagy város minden pillanatban arra intetik, hogy egy nagy egésznek része, az egyes polgárnak honszeretete az egész közállományra terjedhet ki: a középkorban a XVI. századig, sőt több országban még később is, ez másképp vala. A szerectet, mellyel az egyes a közállományhoz ragaszkodik, nagyrészt a közállomány által élvezett jótétemények eredménye: s miután akkoridőben az egyes polgár az egész országgal alig jöhetett érintkezésbe, s pártolását sohasem tapasztalá: természetesen, ha azon érzemény, mellyel korunkban a hazához ragaszkodunk, csak egyes városra vagy kerületre terjedhetett ki. A budai polgár a XVI. század alatt mindenekelőtt *budainak* érzé magát; őt nem az ország szabadsága, hanem városa kiváltságai érdeklék.” EÖTVÖS, 1972. 36–37. [kiemelés az eredetiben]

²⁶⁸ A „rávetítés”-re természetesen Kemény Zsigmondnál is találunk példát: lásd *A rajongók elemzésében az első fejezet A történelmi regény hatásmechanizmusa: a rávetítés eljárása* c. alfejezetét.

termében időzni, most társalogva a régi etikett szabályai szerint, majd a régi viszonyok akadályai közt küzdve a régi előítéletekkel; most a szenvedély régi féktelenségeivel támadva meg a régi társadalom szokását, illetét, világrendjét, majd viszont legyőzve kiállani a régi társadalom és erkölcsi eszmék bosszúját, végigszenvedni megvetéseit, kegyetlenségét, nemezését, börtöneit, kinszereit, penitenciáit, bakóit, tűz- és vízpróbáit.²⁶⁹

A Kemény-idézetben az ember lelki beállítódásának egy sajátos archetípusa nyilatkozik meg: mindenkori jelenünk csökevényes, szürke, ellenben a letűnt múlt értékekkel telített, gazdag, a kivetített vágyak, ábrándképek birodalma. Hasonló megfontolásból gyakran nosztalgiáznak a történelmi regények hősei is, ám ez a jelenség már figyelmet érdemlő poétikai alakzatként is felfogható, melynek legfontosabb funkciója, hogy megteremtse a megcélzott (s a mindenkori) jelen és a teremtetett múlt eltérő evidenciái, világai közötti átjárás egy lehetőségét. A nosztalgia általában helyrehozhatatlan törést észlel a jelen és a még visszaidézhető (esetleg valamikor megélt) múlt között. Ez a szereplői emlékezésben megképződő átmeneti tér, a nosztalgia mezője lehetőséget teremt az idősíkok transzcendálására: létrehozza és nyomatékosítja a történelmi regények olvasójának a pozícióját, amelynek a lényege a letűnt múlt világába való behelyeződés és az attól való távolságtartás együttléte. Nem véletlen, hogy a nosztalgia diskurzusa a történelmi regényekben általában ironikus hangoltsággal párosul. A *Zord időben* a Deák testvérek szolamát mindvégig az – ironikusan ellenpontosított – nosztalgia retorikája uralja, amelynek hatása alá kerül környezetük valamennyi tagja: így a várnagy is, aki mintegy összegzi a két nemes hagyományképét.²⁷⁰ (Hasonló-

²⁶⁹ KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 195. [kiemelés tőlem]

²⁷⁰ „– A szükség törvényt bont nagyuramiék. Becsülöm én a családi emlékeket, s ha az ember rájuk tekint, úgyszólván az ősókkal társalog. A rozsdától rágott kard daliás időkről regél szép történeteket, s fájjalja a mai napot, mely őt hol a hüvelybenelés szegényének adja át, hol pedig a pártvillongások számára köszörlötttven ki, a haza ellenségeinek kezébe szolgáltatja. A nagyuramiék régi fegyverei a hosszú téli estéken sokszor beszélgetnek velem országunk süllyedéséről. Az egyik Szentimrén, a másik Kenyérmezőn volt, a harmadik Nándorfehérvár ostromát és Hunyadi halálát látta.” (KEMÉNY, *Zord idő*, Pfeifer, Pest, 1862. I/35–36)

képpen nyilatkoznak az Eötvös-regény hősei Mátyás uralkodásának dicsőséges korszakáról, egyébként olyan mitizált kliséket emlegetve a történet ideje előtt bő két évtizeddel elhunyt uralkodóról, melyek csak jóval később válnak közkeletűvé.)

A nosztalgia retorikája egyben kilépteti a teremtet világ kronotoposztát a történeti idő egyenesvonalúságából, s egy összetett, idősíkok között szabadon oszcilláló közeget teremt, a mítoszok időkezelését csempészve be a történeti életvilágokba: „Mindent összevetve a megnyilatkozás egyértelmű jeleinek az a szerepe a történelmi narrációban, hogy »dekronologizálják« a történeti »fonalat« – írja Roland Barthes –, és ha csak a reminiscencia vagy a nosztalgia címén is, de helyreállítsák a komplex, parametrikus, egyáltalán nem lineáris időt, melynek mélysége felidézi az ősi kozmogóniák mitikus idejét, s ami természeténél fogva szerves része a költő vagy a jók beszédének.”²⁷¹

(*a múlt mássága*) Természetesen az allegorizációs és a jelentésképző folyamatok szempontjából kulcsfontosságú az is, hogy a reprezentált *múlt mássága*, *idegensége* érvényesüljön, markánsan érzékelhetővé váljon a befogadás folyamatában. A történelem fogalmához gazdag asszociációs mező kapcsolódik a köztudatban: az emberiség múltja mint értelem-összefüggések láncolata; letűnt világok egzotikuma, kalandossága; az emberi esendőség, létbe vetettség modellje; az idő mindent elsőprő, de mindent újrateremtő erejének demonstrálója stb. Ezért lehet tragikus hatás kiváltásának, történet- és létfilozófiai kérdések felvetésének autentikus közege, de akár pusztán szórakoztató olvasmány is a történelmi regény.

Kemény regényeinek olvasásakor a másságában rejlő jelentésképző aktivitás forrása a társadalmi, világnézeti, értékrendbeli preferenciákkal jellemzett, precízen felrajzolt életvilág összetevőiben mutatkozik meg. Az *Özveggy és leánya* esetében a 17. századi Erdély társadalmi hierarchiájának és szokásrendjének a megidézése jelentősen hozzájárul a szöveg tragikus bonyodalmanak és végkifejletének létrejöttéhez. A *rajongók* konstruált életvilágának

²⁷¹ BARTHES, 2003. 90.

(az abban megjelenő társadalmi hierarchiának, az egyén közösségi meghatározottságának, vallási evidenciáknak) a szubjektum-filozófiai kérdésekre fókuszáló modellszerepe erősödik fel, míg a *Zord idő* ismert történelmi eseményt cselekményesítve veti fel a nemzeti teleológia problémáját.

b, az idősíkok rétegzettsége

A történelmi regény reprezentációs és allegorizációs teljesítménye azonban nem redukálható a jelen érdekeltségű (irányultságú) kérdezés és a reprezentált múlt másságának kétpólusú, oda-vissza oszcilláló, dialogikus viszonyára. A történelmi regény időszerekezetének ontológiai rétegzettségéről korábban leírtak már sejtették, hogy a műfajhoz sorolható szövegek jellegadó világteremtő műveleteikben, esztétikai hatásstruktúrájukban és irodalmi kommunikációjukban alapvetően az *idősíkok sokszorozását, egymásbafonódását aknázzák ki*, látványosabban és termékenyebben, mint más regények. A mindenkori befogadás már önmagában óhatatlanul megbontja a regény homogénnek látszó időterét: az olvasói jelen evidenciái, történelmi előismeretei stb. nagyban befolyásolják az események értelmezését. A befogadói horizont időszorozó szerepe visszavetítődik a szövegre is: láthatóvá teszi az idősíkok szóródását, egymásravezetülését a reprezentált történelmi világban.

A jelenség már a történetírói narratívák időkezelésében megfigyelhető. Az imént idézett Roland Barthes szerint a szigorúan kronologikus rendre építkező, időhatárokat precízen kijelölő történetírói szövegek sem hoznak létre homogén időteret elbeszéléseikben: a történelemkönyvek ugyanazon lapja „különböző időtartamokat ölel fel. Machiavelli *Firenzei története*iben adott egység (egy fejezet) egyszer több századot, majd mindössze húszegynéhány évet ölel fel, s minél közelebb vagyunk a történetíró idejéhez, annál intenzívebb benne a megnyilatkozás vágya, s ennek megfelelően a történet elbeszélése egyre lassabbá válik.”²⁷² A történelmi szereplők előtörténetének, a szituáció előttjének és utánjának

²⁷² BARTHES, 2003. 89.

felvillantása tehát mélységet biztosít a történelmi idő számára. Barthes gondolatait Dorrit Cohn fűzi tovább, immár a történelmi regény hasonló jelenségeire reflektálva. A Barthes által elmondottak, mondja Cohn, „nem azt jelentik, hogy a történészek hasonló értelemben »játszanak« az idővel, mint a regényírók: a történészek eltérését a kronológiától és az egyidejűségtől forrásaik természete, tárgyuk és argumentációs stratégiájuk motiválja inkább, mintsem esztétikai érdekek vagy formai kísérletek”.²⁷³ A történelmi regények esetében viszont éppen az esztétikai érdekelttség a meghatározó az idősíkok egymásrajátszásában. A műfaj magyar recepciójában Hites Sándor értekezik mélyrehatóan erről a jelenségről: „[a] történelmi tapasztalat – írja a *Műfaj, örökség, revízió* c. tanulmányában –, nem pusztán az elbeszéléstől való időbeli távolságot észlelheti, de azt is, hogy a temporális elkülönböződések magában a megjelenített múltban is benne rejlenek”.²⁷⁴

Ebben a kontextusban tárgyalható autentikusan a történelmi regény anakronizmusának kérdésköre. Az eseményekben, a szereplői gondolatokban, viselkedési mintákban gyakorta fellelhető anakronisztikus jelenségek ugyanis legtöbbször nem szerzői hibáról vagy következetlenségről árulkodnak, hanem a jelen felé irányuló beszéd megkerülhetetlen tematikai, poétikai műveleteként funkcionálnak. A *Magyarország 1514-ben* előszavában Eötvös kategorikusan elítéli az anakronizmus minden fajtáját, miközben jó néhány ilyen jellegű narratori vagy szereplői megnyilatkozással találkozunk regényének olvasása során.²⁷⁵ Mi több, a szöveg egészére kiterjed az idősíkok egymásbajátszásának a jelensége. Amikor az elbeszélő, illetve a regény hősei a történet közelmúltjára, Mátyás korára mint a nemzet virágkorára utalnak,

²⁷³ COHN, 1990. 783.

²⁷⁴ HITES, 2004b. 135.

²⁷⁵ Legjellemzőbb példa Szalaresi Ambrus szolgájának szózata az osztályegyenlőségről: „Nincs többé osztálykülönbség! – folytatá emez, miután előbb vigyázva körületekintett, halkabban. – Nemes és polgár, úr és szolga, paraszt és nádor, ezentúl mind egyenlő lesz. Fél esztendő múlva azt se fogja tudni senki, országnagy vagy paraszt családjából veszi-e eredetét.” EÖTVÖS, [1847] 1972. 273.

vagy amikor több helyen a történet közeli jövőjének fő eseménye, a mohácsi katasztrófa sejlik fel,²⁷⁶ akkor a magyar nemzeti nagyelbeszélések közismert mitikus narratíváit aktivizálja a szöveg – de a francia forradalomhoz kötődő képzetek, tanulságok termékeny kiaknázására is találunk példákat a regényben (leginkább a tömeg uralhatatlanságának rajzában). Mindez egy olyan történelmi regény esetében, amely szerzői előszavában deklarálja történetírói elkötelezettségét, hitelesség- és igazságigényét, s tegyük hozzá, ezekkel az eljárásokkal egyáltalán nem sérti meg felállított normáit.

Kemény életművéből a történeti időhöz és történelmi alakokhoz leginkább kötődő *Zord idő* kínálja fel a legpregnansabb példát e jelenségre: Frangepán nagyívű politikai helyzetértékelései, Izabella jóslatai az idősíkok egymásravezetését eredményezik, akár csak a nemzeti balsors motívumára történő rájátszás Buda eles-tének rajzában. *A rajongókban* a balázsfalvi katasztrófát megelőzően egy legendaszerű, homályos történet iktatódik a cselekmény-be, amely egy koporsóba zárt holttetemről szól, aki hosszú évtizedekkel a történet előtt kerülhetett a templom rejtekkriptájába, titokzatosan, a családi hagyománytörténetben említetlenül hagyott körülmények között. A rövid anekdota elbeszélésének kézenfekvő funkciója az emberi esendőség, bűn, kegyetlenség időtlenített távlatának megnyitása, konkrét történeti szituációtól való eloldása. (Hasonló célt szolgál Dorka elbeszélése Barnabás apjának sorsalakulásáról a *Zord időben*.)

²⁷⁶ „Dózsa veresége ilyenformán az igazi ország pusztulásának előképévé válik, a halottakkal borított csatatér a pusztasággá váló Magyarország allegóriája – mint ahogy az volt már a korábban hihetetlen plaszticitással leírt csanádi csatatér is. [...] [A] regény tragikus történelemképének középpontjában valóban egy olyan csemény áll, amelyről a regényben csupán utalások találhatók – ez pedig a mohácsi csata. [...] Ezzel és ily módon rajzolja meg a regény a legpontosabban, miképpen és miért következhetett be a mohácsi csatavesztés, hiszen akiknek hatalom és erő adatott az ellenállásra, azok véglegesen híján vannak annak a tudásnak, hogy az erkölcs és lelkiismeret Istentől származik – mindazok pedig, akik eljutottak ennek belátásáig, többé nincsenek jelen”. SZILÁGYI, 2004. 442, 443, 448.

c, a történelmi regény: a válságszituáció modellálása

Az idősíkok rétegzettségéből adódik, hogy a műfajhoz tartozó szövegek minden más regénytípusnál alkalmasabbak különböző válságszituációk modellálására. Két, egymástól nagyon eltérő értelmezői nyelvet beszélő regényelmélet fogalmazza meg ezt a gondolatot. Lukács György a történelmi regény egyedi lehetőségét „a történelmi élet nagy válságainak ábrázolásában”²⁷⁷ nevezi meg, míg Hamvas Béla szerint az egyént és közösséget először nyíltan szembeállító „történelmi regény nyomán a regény kényszerül arra, hogy olyan bázist teremtsen, amely minden lehetséges válságnak megnyilatkozási lehetőséget nyújt”.²⁷⁸

A történelmi regényt válságregényként értelmező vélemények mellett több lehetséges érvet lehet felhozni, és mindegyik szoros kapcsolatba hozható a korábban megfogalmazottakkal. Ha a történelmi regény múltképe – részben a szöveg felhívó struktúrájába kódoltan, részben a befogadói előismeretek révén – különböző idősíkokat képes egymásra vetíteni, akkor a megkonstruálódó múltnak a megírás vagy befogadás jelenétől való távolsága bármiféle szakadást, paradigmaváltást érzékletesebbé, egyértelműen körvonalazhatóvá tud tenni: a köztudatban eleve ismert, reflektált és értelmezett formában élő korszakok vagy történelmi események szabadon allegorizálhatók, általánosíthatók a megírás jelenének horizontjából.

Avrom Fleishman szerint Scott történelmiregény-írása mögött a korabeli történelmi-világnézeti válságszituáció modellálási törekvése húzódik meg. „A hagyomány és a modernitás közötti feszültség – amely ekkortájt vált érzékelhetővé Skóciában – az egyik oka, hogy a történelmi regény Scott munkásságában alakult ki.”²⁷⁹ Sajátos kettősség, a határon állás eldöntetlensége jellemzi a Scott-regényekben felvillantott értékrendet, világnézeti alapállást: a múlt példaadó mintái és a jelen evidenciái közötti átmenet válságai, feloldási kísérletei bontakoznak ki történeteiben.²⁸⁰

²⁷⁷ LUKÁCS, [1947] 1977a. 42. vö. *Uo.*, 63, 66, 90, 93.

²⁷⁸ HAMVAS, 1994. 320.

²⁷⁹ FLEISHMAN, 1971. 38.

²⁸⁰ Vö. FLEISHMAN, 1971. 38–39.

Kemény valamennyi elemzésre kerülő történelmi regényét tulajdonképpen „válságregényként” interpretálok. Az *Özvegy és leánya* esetében a világnézeti pluralizációt, a relativizálódást, valamint a létszerkezet megváltozását a tragikum hatásmechanizmusa hozza érzékelhető közelségbe. A *rajongók* a szubjektum-felfogás – 19. században lezajló – gyökeres átalakulásának model-lálására tesz kísérletet, a *Zord idő*ben pedig a nemzettudat fenye-getettsége kerül középpontba. Kemény regényei nem függetlenít-hetők tehát korának válságszituációitól, de mint azt már több alkalommal hangsúlyoztam, nem visszavetítésről van szó: a rep-rezentáció és az allegorizáció összjátékában kibomló jelentések a történelmi olvasó számára is nyitottak, a Kemény-korabeli válság-szituáció múltba rejtése egyben a jelentések megsokszorozódását és az értelmezés időbeli kiterjeszthetőségének lehetőségét is biz-tosítja.

3. A történelmi regény és a kulturális emlékezet

a, displacement

Pierre Nora megkülönbözteti a múlt megőrzésének és továbbítá-sának archaikus („emlékezet”), illetve modern kori („történelem”) változatait. Nora szerint a „hajdani történelmi-emlékezet számára a múlt igazi felfogása azt jelentette, hogy az valójában nem múlt el, az emlékezetbe idézés erőfeszítése feltámaszthatja azt.”²⁸¹ Az emlékezet-múlt a jelent folytonosan átható eleven entitás, melyet „élő csoportok hordoznak, s ekképpen folyamatos fejlődésben áll, kitéve az emlékezés és a felejtés dialektikájának, nem törődve szükségszerű deformációjával.”²⁸² Az eposz még képes volt „visz-szatekintő folyamatosságként” és „eredetként” a közösségi emlé-kezet kereteiben felmutatni a múltat. A kezdődő modernség idő-szakában azonban, amikor a közösség egyedi individuumokra

²⁸¹ NORA, 1999. 150

²⁸² NORA, 1999. 143.

széttagolt társadalom lesz, a múlt hirtelen a szakadás és az idegenség megtestesítőjévé válik. Az „emlékezet” szerepét a történettudomány berkeiben születő „történelem” veszi át: a történeti narratívák a múltat azonban már csak „önmagáért” idézik meg, nem a folytonosság fundamentumát látják benne: „a történelem mindig problematikus és tökéletlen *rekonstrukciója* annak, ami már nincs”, s míg „az emlékezet az általa összeforró közösségből fakad”, addig „a történelem – épp ellenkezőleg – mindenkihez és senkihez sem tartozik, ez adja egyetemes elhivatottságát”.²⁸³

Ugyanakkor az emlékezet-társadalmak végleges letűnte nem vezetett az emlékezet-múlt teljes felszámolódásához, sőt a múlt-megőrzés és továbbítás több regiszterében kifejezett ellenhatást, védekező magatartást váltott ki: egyfelől felerősödtek a személyes múltat megőrizni óhajtó emlékezetformák (napló, memoár, az önéletírás különböző változatai stb.), másfelől a történetírás korai fázisaiban is megfigyelhető az emlékezet-múlt átmentésének a kísérlete: „az emlékezet történelemmé való átalakulása minden közösséget arra kötelezett, hogy saját történelmének újjáélesztése révén újradefiniálja identitását.”²⁸⁴ Nora francia példákat idézve hangsúlyozza, hogy „[v]olt olyan időszak, amikor úgy látszott, a történelmen keresztül és a nemzet körül kristályosodik ki egy emlékezhagyomány, mégpedig a III. köztársaság szintézisében. [...] Történelem, emlékezet és nemzet nemcsak egy természetes körforgást, hanem egy kiegészítő körköröséget is fenntartottak [...] A *jelen* nemzeti meghatározása fölényesen a múlt megvilágításából hívta elő önigazolását. [...] Szent a történelem, mert szent a nemzet. A nemzet révén maradt fenn emlékezetünk a szentség terén belül.”²⁸⁵

A történelem szentségének képzete feltűnően gyakran jelenik meg a regényről, a történetírásról és még inkább a tragédiáról zajló 19. századi magyar kritikai diskurzusokban.²⁸⁶ A múlt „hi-

²⁸³ Uo.; vö. ASSMANN, 1999. 43–46.

²⁸⁴ NORA, 1999. 149.

²⁸⁵ NORA, 1999. 145. [kiemelés az eredetiben]

²⁸⁶ „Nálunk nem katedrai *felolvasás* a történet, hanem gyakorlat és a nemzet második bibliája.” SALAMON, *A történeti hűség* [1861] 1907b. 209. vö. CSENGERY, 1874. 56.

teles” képétől elrugaszkodó alkotásokat gyakorta a nemzet elleni „vétség” vádjával illették a kritikusok, ami arra utal, hogy a nemzeti történelem mitikus dimenzióiról, identitáserősítő, közösségformáló szerepéről a megváltozott viszonyok között sem szerttek volna lemondani. A korabeli műfajok közül az emlékezet (eposz) és a történelem (történettudományos múltkép) határmezsgyéjén álló történelmi regény vállalkozhatott a legnagyobb eséllyel a kollektív emlékezet analógiájára felépülő, a nemzettudatot, a közösségi összetartozást erősítő múltkép megalkotására. Minderre különösen megnőtt az igény a század első két harmadában: az új nemzeti alkat megmunkálásának folyamata, majd a szabadságharc bukását követő időszak közösségi traumájának identitásvesztéssel fenyegető réme egyaránt motiválta a történelmi múlt mitizálásában érdekelt törekvéseket,²⁸⁷ a történelmi múlt „megalapozó történetté” formálását. Ezt a lehetőséget azonban nem aknázták ki a Kemény-féle műfajváltozat.

A 19. századi epikus művek mitizáló tendenciáit, eposz és regény egymásrahatásának különböző aspektusait részletesen elemzi S. Varga Pál, aki a *displacement* Frye-féle kategóriáját hívja segítségül értelmezésében.²⁸⁸ S. Varga szerint Arany elbeszélő költeményeinek (*Toldi*, *Toldi estje*, *Buda halála*) struktúrájába – igaz, eltérő funkcióval és hatékonysággal – eposzi, mitikus motívumok emelkednek be: a népköltészeti ihletésű és nyelvezetű művek szövetébe a legkülönbözőbb mitikus történetek fonódnak, s aktiválják – gyakorta észrevétlenül – az általuk színre vitt archetipikus mintákat. A displacement művelete a *Toldiban* va-

²⁸⁷ „Nos, annak a korszaknak, amelyben Kemény publicisztikai és szépprózai tevékenysége kibontakozik, két időszakában is igényelte a magyar társadalom, illetve annak vezető osztálya történetének ezt a mitizálását-mondaiasítását: a középnevesi reformmozgalom kibontakozása idején, majd a nagy tragédia után. Előbb az önállósodási harc támogatására, utóbb a vereség elviselésére.” BARTA, 1981b. 267.

²⁸⁸ „Azt mondhatjuk tehát, hogy a 19. századi magyar irodalomban kiemelt jelentősége van az átvitelnek, a displacementnek, pontosabban annak, hogy a kor irodalma jórészt programszerűen vállalja a két irodalomtípus közötti közvetítést – saját eposyszerű irodalmi hagyományra alapozva kívánja a maga regényszerű irodalmát megteremtteni; egyre inkább regényszerű szövegeiben fokozottan láthatóvá, transzparencssé kívánja tenni az eposyszerű irodalom műfaji konvencióit.” S. VARGA, 1999. 94.

lósul meg a maga példaadó mivoltában, amelyben bár „sehol sincsenek megnevezve a mítoszból ismert szakrális elemek”, mégis végig archaikus közegben, a kozmosz és a káosz szakrális terében játszódnak a történetek, ezért a „*Toldi* szerkezete úgy írható le, mint a főhős útja a mikrokozmoszból a káoszon át a makrokozmoszig.”²⁸⁹ Hasonló tendencia Jókai Mór és Mikszáth Kálmán regényeiben is megfigyelhető: itt egy regénypoétikai művelet, a metaforikus szövegszervező eljárás lett a záloga annak, hogy a regények „sikeresen »hozták át« saját koruk irodalmi közegébe a magyar irodalmi hagyomány archaikus mintáit: e minták a század során irodalmunk anyanyelvének »alapszókin-csévé« lettek.”²⁹⁰

A 19. századi történelmi regény azonban nem kap komoly helyet S. Varga felsorolásában, s ennek lényeges oka van: a történetírói elhivatottság, illetve a múltreprezentációban rejlő allegorizáló törekvések ugyanis erősebbnek bizonyulnak Kemény regényeiben a mitizáló tendenciáknál. Eposzi vonásokkal, mítoszi allúziókkal gyakorta találkozhatunk ezekben a szövegekben is, de nem hatja át a művek egész struktúráját, világképét, a történelem maga nem mitizálódik. Barta János elszalasztott lehetőségként értéke-li a jelenséget, mely szerint a negatív következménnyel járt, hogy Kemény Zsigmond történelmi regényei nem válhattak az alakuló nemzeti identitástudat integráns részévé. „Kemény nem kínált semmiféle mítoszt vagy mondát nemzetének. Az integrációnak fontos érzelmi elemeiről mondott le így, s az, amit helyet-te követelt, az integráció érületi-normatív szintje túl korai volt az adott társadalmi viszonyok között, a kiegyezéssel társadalom-ban pedig tisztára ábránd maradt.”²⁹¹ Akár egyetértünk Barta véleményével, akár nem, az mindenesetre bizonyos, hogy Kemény az Arany *Toldi*-ját méltató írásában tanúbizonyságot tett a népies elbeszélőformák alapos ismeretéről, ezért tudatos választás állhat a mellőzés mögött. Kemény feltételezhetően műfajidegennek tar-totta a népies-mitizáló strukturáló elvek, szemléletmódok haté-konyabb aktiválását.

²⁸⁹ S. VARGA, 1999. 95.

²⁹⁰ S. VARGA, 1999. 99. vö. *uo.*, 94–99.

²⁹¹ BARTA, 1981b. 267.

A displacement művelete az esztétikai megalkotottságú történeti narratívák esetében kétféle módon válik hatékonyá. Kortárs jelenségként Jókai Mór egyik legismertebb történeti tárgyú regényét, *A köszívű ember fiait* említhetjük, melyben a legkülönbébb mitizáló eljárások segítségével rajzolódik ki a szabadságharc sajátos nézőpontú története: a szöveg, mint alternatív történetírói munka egyben az új nemzeti eredetmítosz jelölője lesz.²⁹² A történelmi regény 20. századi alakváltozatai között már találunk példát a displacement eljárására, a mítosztranszformáció világteremtő és jelentésképző műveleteire. Gyaníthatóan a megváltozott történelmi közeg nemzeti tudatának, önismeretének lényegi módosulása, szemléletváltása hívja elő a jelenséget.²⁹³ A hagyomány szerepének elhalványulása, a nemzeti identitás és közösségi tudat relativizálódása nagyban hozzájárult ahhoz, hogy Móricz Zsigmond *Tündérkertjében* a mitizáló tendenciák ennyire dominánssá váljanak: Báthory Gábor tulajdonképpen kultúrhéroszként jelenik meg, jellemét, tetteit a legkülönbébb mitikus rájátszások árnyalják, értelmezik, s mindez nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a szöveg összetett allegorikus struktúrájának egyik markáns rétegeként egy nemzeti sorselbeszélés bontakozhasson ki.

²⁹² Vö. BÉNYEI P., 2002. 68–90.

²⁹³ A korszak meghatározó kritikusa, Schöplín Aladár például úgy véli, hogy az Ady-versek nemzettudatformáló aspektusai nem a szövegek tematikus, hanem motivikus-mitikus regiszterein szólnak meg, tehát nem (elsősorban) a történelmi hagyomány, hanem a mitikus őseredet archetipikus mintáinak a megidézése révén aktivizálódnak: „Csak a közelebbi vizsgálat és bensőbb elmerülés érteti meg, hogy [Ady] lénye és költészete teljesen a magyar földből, a mai magyar életből nőtt ki. Egész lénye azt a sajátosság, egyedül csak a mai Magyarországon feltalálható kavargást mutatja, amelyben heves konvulziók között szerves egységbe igyekszik összeállni az ázsiai örökségből magával hozott, eredeti faji elem a nyugati kultúrájának legfrissebb és legújabb elemeivel. Mintegy a magyarság ősi alapvonásait foghatjuk meg benne rudimentumaiban: az Ázsia síkjairól hozott, duhaj harskeverő kedvet, az életerő heves, nagy felforrásai és a melázó, hamar kifáradó elbűsongás közti folytonos ide-oda lengést, a szilaj nekibúslást s a nagy kimerüléseket, a fantasztikus hangulatokban való ellankadást és a bármilyen fegyelmet felett csak haraggal túró, fakciózus szellemet.” SCHÖPLÍN, [1912] 1967. 88–89. [kiemelés tőlem]

b, „az emlékezet helyeinek” egyike: a történelmi regény

A történelmi regény Kemény-féle változatába – mint láthattuk – nem épülnek be szervesen az emlékezet-múlt mitizáló eljárásai. Ugyanakkor nyitva marad a kérdés: felfoghatók-e a kulturális és/vagy a kollektív emlékezet sajátos válfajaként a műfajhoz sorolható szövegek? A történelmi regény posztmodern alakváltozatairól értekező Bényei Tamás szerint igen: „úgy gondolom – írja –, hogy a történelmi regény a kulturális emlékezet egyik, koronként változó fontosságú praxisa. [...] Ha a regény kulturális munkája az egyén és a közösség közötti közvetítés, akkor a történelmi regényé az egyéni identitás és a kollektív emlékezet közötti közvetítés (ebben az értelemben a műfaj olyan kulturális diskurzusok és praxisok közé tartozik, mint például az emlékművek, múzeumok, emlékünnepek, kosztümös filmek vagy a családfakutatás), vagyis a referenciális/ábrázoló funkciót kezdettől fogva erős performatív funkció egészítette ki, a közösség »életre mesélésének« feladata.”²⁹⁴ A szerző a Pierre Nora-féle „emlékezet helyei”-nek egyikeként említi a történelmi regényt,²⁹⁵ ezért érdemes visszatérni a francia történész gondolatmenetének, emlékezeskoncepciójának legfontosabb eleméhez.

Az „emlékezet helyei” (*lieu de mémoire*) egyfajta köztes teret hoznak létre a (közösségi-mitizáló) „emlékezet” és a (történettudomány által konstruált) „történelem” múltképzetei között. Felfoghatjuk a múltat szervesen átörökítő, élő csoportok által hordozott „emlékezet” modern kori (ezért jelentősen deformált) továbbéléseként, de a múltat elidegenítő, öncélúan analizáló, közösségi létmódusától leválasztó történetírás üresen hagyott helyeinek egyfajta kitöltéseként is. Az „emlékezet helyei” a múlt továbbörökítésének és visszaidézésének egy sajátos módszereként funkcionálnak, s ez a funkció a legkülönbözőbb médiumok közbejöttével realizálható: az emlékezet helyei lehetnek a múzeumok,

²⁹⁴ BÉNYEI T., 2005. 37–38.

²⁹⁵ Valójában úgy látja, hogy a történelmi regények a posztmodern korban átférfalódott kulturális mezőben akár a Nora által véglegesen letűntnek ítélt emlékezet újfajta működésekként is interpretálhatók. „Még azon is érdemes elgondolkozni, hogy vajon nem a premodern Emlékezet Pierre Nora által kárhoztatott Történelemmé válásának megfordítása folyik-e például a posztmodern történelmi regényben.” BÉNYEI T., 2005. 40.

a személyes visszaemlékezések, az iskolai tankönyvek, az irodalmi alkotások, a filmek, de természetesen a legkülönfélébb történeti tárgyú szövegek, így a történelmi regények is.

Nora nem fejt ki behatóan az emlékezet és a történelmi regény, valamint az „emlékezet helyei” és a történelmi regény viszonylatairól vallott nézeteit, így a lehetséges átfedések, párhuzamok rögzítése a műfaj értelmezőinek kompetenciájába kerül.²⁹⁶ A Kemény-féle műfajváltozat esetében egyetlen lényeges momentumra térek ki részletesebben. A történelem-múlt legfontosabb jellemzője Nora szerint, hogy törést, diszkontinuitást hoz létre a letűnt múlt és a jelen között. „Merthogy a legjellemzőbb történelmi munkák révén feltáruló viszonyunk a múlthoz teljesen más, mint az, amit az emlékezettől várunk. Már nem visszatekintő folyamatosságról, hanem a diszkontinuitás reflektorfénybe állításáról van szó. [...] [E]zzel párhuzamosan érkeztünk el a látható múlttól a láthatatlan múltig. Egy velünk élő múltból egy törésként megélt múltba, egy történelemből, mely az emlékezet folyamatosságában kereste önmagát, egy emlékezetbe, mely a történelmi diszkontinuitásba vetíti önmagát. Már nem »kezdetekről« beszélünk, hanem »születésről«. A múlt így számunkra gyökeresen másként adott, egy olyan világgént, amelytől örökre el vagyunk vágva.”²⁹⁷

A történelmi regény – mint korábban kifejtettem – éppen ebből az elválasztottságból, a diszkontinuitás meglétének a tudatából nyeri jelentésképző potenciáljának jelentős részét, ám kétségkívül igaz az is, hogy nem ennek a törésnek a fenntartásában és létrehozásában érdekelt, hanem – éppen ellenkezőleg – valamelyest felszámolja azt.²⁹⁸ A befogadás folyamatában mindenképpen el-

²⁹⁶ Bényei Tamás például a gyászunkat emeli ki elemzésében: „Nora felfogásában épp a történelmi regényből lett gyászhely, az emlékezet helye.” BÉNYEI T., 2005. 38.

²⁹⁷ NORA, 1999. 150.

²⁹⁸ Ez a megállapítás Nora felfogásával is összhangba hozható. Az emlékezet-társadalom vége és a múlt-jelen folytonosság vége a diszkontinuitás leküzdésére készített: „Paradox módon a távolság megköveteli a közeledést, mely tompítja is azt, ám egyszersmind meg is adja annak rezgését [*vibrato*]. Soha nem vágytunk ily érzéki módon arra, hogy érezzük egy talpalatnyi föld értékét, az ezredévi ördög kezét és a 18. századi falvak bűzét. Am a múlt mesterséges hallucinációja pontosan csak a diszkontinuitás jegyében fogható fel. A múlthoz való viszonyunk egész dinamikája az áthághatatlanság és az eltörlés e finom játékában rejtezik.” NORA, 1999. 150–151.

tűnnek a merev és átjárhatatlan határok a cselekmény által megidézett történelmi múlt, a szövegbe kódolt (vagy beleolvasott) más múlttartalmak, illetve a megírás és a befogadás jelenei között, s ami a legfontosabb, az elidegenített múlt²⁹⁹ újból elevenné, jelenné és ezáltal jelentéstelivé válik, a befogadó saját identitásának formáló közegévé lényegül át.³⁰⁰ Természetesen ez a fajta identitásformálás, mintaadás már nem azonos az „emlékezet” rituális, hagyományközvetítő, -affirmáló hatásfunkciójával (mint ahogyan az emlékezet egyéb „helyei” sem tölthetik be ezt az archaikus szerepet a modern korban³⁰¹), ugyanakkor a történelmi regény kiemelkedő darabjai egészen közel kerülnek ehhez a látásmódhoz, beállítódáshoz. A *Zord idő* például meglepő kontinuitást hoz létre a magyar történelem egymástól távoli idősíkjai között. Lényegében a magyar nemzeti önkép egyik markáns vonásának állít „emlékezeti helyet”, az évszázadokon átnyúló nemzeti összetartozás, közös sorsélmény eleven szimbólumát teremtvé meg: 1541 konkrét nemzeti-történelmi traumája a balsors sújtotta nép toposzának összefüggésrendszerében nyeri el jelentését a regényben, s ezáltal a magyar nemzeti összetartozás-tudat archaikus élményének közvetlen megtapasztalását, átélését teszi lehetővé a befogadás folyamatában. A közös, az aktuális „jelen” részeivé válnak a múlt egymástól távoli szegmensei: Mohács, a török hódoltság, 1848–49, Trianon, 1956 stb. képzetei.³⁰² Nem egyfajta analízis

²⁹⁹ Nora szerint „a mi múlt észlelésünk annak heves kisajátítása, amiről már tudjuk, hogy nem mi vagyunk.” NORA, 1999. 151.

³⁰⁰ Ahogyan Bényei Tamás fogalmaz a műfaj 20. század végi alakzataival kapcsolatban: „A posztmodern történelmi regényekben a jelen és a múlt közötti viszony a legszélesebb értelemben hermeneutikai: a múlt másságával való traumatikus szembesülés révén az én saját identitásának kialakítására törekszik. [...] A múltból való beszédnek, a múlt feltárásának egzisztenciális létje van, az én (léte) forog kockán.” BÉNYEI T., 2005. 43.

³⁰¹ „Mindaz, amit ma emlékezetnek nevezünk, tulajdonképpen nem emlékezet, hanem már történelem. Mindaz, amit az emlékezet fellángolásának nevezünk, az valójában a történelem tüzeiben való végleges elhűnése. Az emlékezet igénye voltaképpen a történelem igénye.” NORA, 1999. 147.

³⁰² „A szöveg allegorizációs teljesítményének igazi érdeme, hogy feltehetően ugyanúgy a személyes élmény és érintettség revelatív erejével válhatott olvashatóvá az 1850-es évek nemzeti és világnézeti krízise esetén, mint mondjuk Trianon, vagy akár 1956 után: a mai – de tulajdonképpen bármely – kor olvasója számára pedig a nemzeti történelem szinte valamennyi traumája az

okozatiság láncolatába illesztődnek ezek az események (ezt a megírás ideje eleve kizárja), hanem olyan – múltat, jelent, jövőt az „emlékezet” analógiájára egymásravetítő – allegorikus mintázat teremtődik a regényben, ahol a visszatérő nemzetföltő szorongások katartikusan feloldhatók, illetve a nemzeti összetartozástudat tapasztalata – a befogadás feltételezett katartikus pillanataiban – létrehozható.

Ebben a tekintetben nagyon szoros párhuzamba állítható a *Zord idő* Móricz Tündérkertjével, amely Trianon „emlékezeti helye”-ként is interpretálható. „Ma olyanok vagyunk, mint a széttört tükör cserepei. Apró darabok, dirib-darabba zúzott semmiségek... Nem is tudni, hol a régi nemes magyar haza?...” – mondja a 17. század eleji Erdély közállapotait ecsetelő Bethlen Gábor a regényben, ám szavai egyidejűleg a fájdalom átélésének elevenségével idézik meg a trianoni Magyarország sorshelyzetét is. A főhős mondataiban lényegében felszámolódnak az időbeli határok, egymásban tükröződnek az erdélyi múlt és a móríci jelen pillanatai, s ebben a kettős tükröképben a mindenkori történeti olvasó is magára (közösségi hovatartozására) ismerhet.

allegória »megfejtésének« lehetőséges kódja lehet.” BÉNYEI P., 2003. 77. Hites Sándor nagyszabású *Zord idő*-elemzésének záró bekezdéseiben jut hasonló végkövetkeztetésre: „A *Zord idő* olvasástörténetében 1541 eseményeinek megjelenítéséből 1849 eseményeinek allegóriája lesz, 1849 emlékezte a ki-egyezés kontextusába helyeződik, ez a kontextus pedig utóbb 1956 értékelésére nézve is felújíthatónak bizonyult, mégpedig úgy, hogy e felújításban a mai olvasó a Kádár-rendszer beszédszabályozási technikáit értheti meg valamennyire.” HITES, 2004a. 97.

IV. KI- ÉS ELŐRETEKINTÉS: A TÖRTÉNELMI REGÉNY REPREZENTÁCIÓS ÉS ALLEGORIZÁCIÓS TELJESÍTMÉNYÉNEK KÉRDÉSEI A *ZORD IDŐ* RECEPCIÓJÁNAK TÜKRÉBEN

Az elméleti tanulmányok argumentációiban Kemény Zsigmond és kortársai történelmi regényről alkotott nézeteinek egy része már megidéződött. Különálló fejezet helyett ezért inkább a *Zord idő* recepciótörténetének elemzésébe illeszttem be a történetírás és a történelmi regény viszonylatairól, a történeti hűségről stb. vallott legfontosabb Kemény-korabeli gondolatokat. Így ez a tanulmány ugyanolyan szorosan kapcsolódik a monográfia elméleti blokkjának előző három fejezetéhez, mint a *Zord idő* kötetzáró elemzéséhez.

* * *

Kemény Zsigmond utolsó regényét értelmező írások két vonatkozásban közös nevezőre hozhatók. A kortárs recenziók és a későbbi, elemző tanulmányok egybehangzó véleménye szerint a *Zord idő* komoly történetírói erényeket csillogtat, hiszen olyan elbeszélését adja a 16. század sorsfordító történelmi eseményeinek, amely többé-kevésbé kiállja a történettudomány igazságkritériumainak a próbáját is. Ugyanakkor a regény „múltrekonstrukciójának” a méltatásához szinte minden interpretációban egy-egy allegorikus jelentés megfogalmazása társult: értelmezték a *Zord időt* a Bach-korszak nemzeti elnyomásának parabolájaként, Kemény állam-eszméjének, történetfilozófiai koncepciójának kifejtéseként, általános érvényű politikai-morális példázatként – vagy éppen a közösségi-nemzeti lét tragikumának nagyhatású megidézésében, a magyar faj és lelkiség kikerülhetetlen tragédiájának bemutatá-

sában, a magyar lélek nagy önleplezésének és bűnbánatának kifejezésében jelölték ki a Kemény-mű lehetséges allegorikus értelmét.³⁰³

A *múltreprezentáció sikerességének* és a szöveg *allegorizációs teljesítményének* párhuzamos hangsúlyozása azonban felvet néhány kérdést. Vajon képes-e ugyanaz a poétikai jelrendszer mind a hiteles múltkonstrukcióval, mind az allegorikus jelentések célhajuttatásával kapcsolatos elvárásoknak egyidejűleg és maradéktalanul eleget tenni? Vajon nem válik-e a reprezentációs szándék a példázatosság pusztá eszközévé, vagy éppen ellenkezőleg, a rekonstrukciós igény nem lesz-e gátja az allegorikus jelentésképződés folyamatának? A *Zord idő* recepciója nem csak a megidézett ambivalencia feloldására kínál válaszokat: az írások a történelmi regény világteremtő és jelentésképző műveleteinek további tanulmányozásához is megfelelő kontextust teremtenek.

1. A történetírás és a történelmi regény viszonyának megítélése a 19. század második harmadának magyar kritikai diskurzusaiban

a, Salamon Ferenc Zord idő-recenziója

A *Zord idő* történetírói érdemeinek és allegorikus üzeneteinek egyidejű méltatására és beható elemzésére először Salamon Ferenc 1862-es – tanulmány értékű – recenziójában kerül sor. Salamon szerint Kemény regénye tökéletesen eleget tesz a történetírói művektől elvárt hagyománykövetítő, tudásformáló feladatnak.

Kemény a *Zord idő*-ben a leglelkiismeretesebb történelmi hűséggel járt el, s az emberek és viszonyok felfogásában *mély történetírói belátást mutatott* – s *mondhatni fölfedezői érdemei vannak*. Az eddig rejtélyes Martinuzzi s vele az egész Mohács utáni politika oly tiszta, határozott

³⁰³ Vö. MAKKAI, 1935. 58; MARTINKÓ, 1937. 42; SÓTÉR, 1987. 529–531; BARTA, 1985. 16–17.

megvilágításban még eddig tudtommal, kimagyarázva nem volt. [...] De a mennyiben csak az elősoroltakból s némely régebben ismert művekből ítélhetünk, azon hiányos és homályos kép, melyet a történeti hagyomány összekuszált vonásaiból alkothatott az olvasó, Keménynél kikerekített, egészen kiárnyalt és színezett életnagyságú képpé válik, melynek elevensége mellett sem kételkedhetünk egy percre is a hűségben és *azonosságban* – habár, mint előbb megjegyeztem, költőként, élt azon szabadsággal, hogy az uralkodó jellemvonásokat jobban kiemelte, a kevésbbé lényegeseket szelidítette a művészi összhangzó benyomás kedvéért.³⁰⁴

A gondolatsor lezárása elárulja, hogy Salamon ugyan világos határt húz a történetírói munkák és a történelmi regények szövegalkotó módszere, valamint ismeretelméleti-kognitív hozadéka közé, ám a *Zord idő* esetében nem tartja szükségesnek a történelem és az esztétikum éles különválasztását. Sőt, úgy véli, hogy míg a hiteles korrajz a morális-bölcséleti példázat felállításának a lehetőségfeltételeit teremti meg, addig az általános etikai normák, létbölcséleti igazságok, politikafilozófiai tanulságok a 16. századi nemzeti trauma megértéséhez és a történelemformáló egyéniségek megítéléséhez nyújtanak segítséget.³⁰⁵ Reprezentáció és allegorizáció így nemcsak jól megférnek, hanem egymást kölcsönösen támogatják Salamon *Zord idő* interpretációjában: a szöveg művészi teljesítménye, figuratív nyelvi megalkotottsága hozza létre – az allegorikus jelentések létesítése mellett – a múlt hiteles képét is.³⁰⁶

³⁰⁴ SALAMON, *Zord idő* [1862] 1907b. 478–479. [kiemelés tőlem]

³⁰⁵ „Szerző egész erővel s egész nagyságában tűnteti elének, hogy egyes államférfiak tévedése mily gyászos lehet a legszerényebb és legrejtettebb magánéletre is, s mennyire képes romlásba sodorni a merőben ártatlanokat is. A műnek politikai alapja és politikai morálja van: az egész úgyszólván a politikai tévedések tragédiája. [...] Azonban a regényíró, műve bármennyire politikai igazságokon sarkallik, följebb teszi az erkölcsi elveket a politikaiaknál, s a regény végén sejteti és megjósolhatja, hogy e köpenyeforgatás magában hordja büntetését. S e büntetés igen természetesen foly a közvélemény erkölcsiségéből.” SALAMON, *Zord idő* [1862] 1907b. 466, 468.

³⁰⁶ „Kemény képzelete erejével varázsolja ugyan elének alakjait s némileg másítva, mint a művészet minden neme megkívánja, de a főbb vonások igen hű utánajárással vannak összegyűjtve krónikáink lapjairól, a hol elszórva állanak.” SALAMON, *Zord idő* [1862] 1907b. 464.

b, tudomány, történelem, irodalom

Salamon állításai összhangban vannak az 1850-es, 60-as évek történetelméleti felfogásával, világszemléleti háttérével. A 19. század második harmadának magyar viszonylatában történetírás és irodalom, történetírás és történelmi regény relációja még nagyon emlékeztetett arra a felfogásra, amelyről a művészi történetírás-modell kapcsán beszéltem a monográfia egy korábbi fejezetében.³⁰⁷ Az a folyamat, amelyet a történettudomány ismeretelméleti és módszertani alapokon történő önállósodásaként, a történetírás irodalomból való végleges kiszakadásaként tárgyal a szakirodalom, a magyar irodalmi-tudományos életben még kevésbé mutatkozott,³⁰⁸ sőt, rövid időre ezzel ellentétes tendenciáknak lehetünk szemtanúi. Részben ideológiai okokból – mintegy a Bach-rendszer elnyomó mechanizmusai ellenében –, sokáig éppen az irodalom intézményei és kiemelkedő képviselői tesznek

³⁰⁷ Lényegében még nem kérdőjeleződött meg az a – 19. század első felének magyar irodalmi közudatában uralkodó – tendencia, amely a történetírást az irodalom egy alváltozatának tartotta, és természetesnek vette a szépirodalmi művek és a történetírói munkák szimbiózisát: „A történetírói művek kettős, tudományos és költői természetének elvét (és értékelésük kettős normakészletét) a XIX. század klasszikusokon nevelkedett magyar literátorai úgyszólván közmegegyezésként alkalmazták, és a történetírást ugyanilyen kettős eszményét hirdették az egyetem oktatói is a reformkori Horvát Istvántól egészen a szabadságharc utáni Toldyig. [...] A szépirodalmi és történettudományi műfajok (és művelőik) még ugyanúgy éltek együtt, ahogy az előző századból örökölt história literariák egyazon könyv rendjében adták otthon az általuk tárgyalt költőknek és tudósoknak, alig téve különbséget ugyanazon személy szépirodalmi, illetve tudományos munkái között: [...]” DÁVIDHÁZI, 2004. 359, 375. Történetírás és irodalom reformkori viszonyatainak beható elemzését lásd DÁVIDHÁZI, 2004. 375–387; SZAJBÉLY, 2005. 379–382.

³⁰⁸ Igaz, az elhatárolásra irányuló reflexiókkal is találkozhatunk a korszak irodalmi diskurzusában. A *Magyar Szépirodalmi Szemle* egyik kritikusa, angol és francia előzményekre hivatkozva már szétválasztja a szaktudományos és szépirodalmi szövegeket, igaz, még fenntartva az irodalom átfogó kategóriáját az írott szövegek összességére. Tanulságos azonban – mintegy megelőlegezendő a történettudomány évszázados identifikációs problémáját –, hogy a történetírás ebben a felosztásban határhelyzetbe kerül, mivel egyszerre nyújt „új ismereteket s eredményeket a vizsgálódóknak”, ugyanakkor „az előadás, a forma élénksége és szépsége a nem éppen tudós és criticus olvasónak örövendetes és szellemképző módon rövidíti meg idejét.” MSzSz. 1847/II./18. 284.

a legtöbbet a nemzeti ügyet (is) szolgáló történettudomány alapjainak megeremtéséért.³⁰⁹ A történetírás és a történelmi regény – 1848–49-et követő két évtized irodalmi köztudatában – egyaránt az irodalom berkein belül található és élénk szimbiózisban állnak egymással.

A két történeti tárgyú diskurzus kölcsönhatását nagyban motiválta a korszak világnézeti, ismeretelméleti paradigmaiban beálló lényeges változás. A tudományos-pozitivista szemléleti formák térhódításának, a „reáliák felé fordulás”-nak³¹⁰ a hatására közkeletűvé vált az az elgondolás, hogy a szépirodalomnak támogatnia kell a magyar nyelvű tudományos értekező próza felvirágzását, amely így kiteljesedvén a modernizálódó kor kihívásainak és a nemzeti identitástudat erősítését óhajtó elvárásoknak egyaránt képes lesz megfelelni. Ennek a gondolatnak a jegyében fogant például Kemény Zsigmond *Szellemi tér* (1853) című, társadalom- és műfajelméleti esszéje, de a magyar tudomány sürgető felfejlesztésének igényével a nemzethalál víziójának diskurzusterében is találkozhatunk: többek között annak a *Kritikai Lapoknak* a programadó tanulmányában (*Honosítsuk meg a tudományt irodalmunkban!*), amely kifejezetten a magyar nyelvű tudományos irodalom terjesztése érdekében jött létre 1862-ben.³¹¹

Mert ha van is nagyszerű költészetünk, de nincs még hazai tudományunk, legalább nincs olyan, mely, míg egyrészt a jelen idők igényeinek megfelelne, másrészt a nemzet kívánalmaihoz is aránylagos volna. [...] [H]a csak eddigi nemzeti irodalmunkra akarnánk szorítkozni, okvetlenül vagy hátra kellene maradnunk, [...] vagy pedig tudásvágyunk ismét a külföldi irodalmakhoz lesz kénytelen fordulni, s így szellemünknek az idegen elemek alóli emancipálása mindenkorra csak külső marad; [...] s így a szellemi túlnyomóság lassúbb, de biztosabb útján be fog következni az, a mit a physisikai hatalom eddig nem volt képes keresztülvinni: nemzetiségünk lassankénti hanyat-

³⁰⁹ Vö. GYULAI, *Eötvös* [1872] 1902. 75; RÉDEY, 1931. 5.

³¹⁰ Vö. SZAJBÉLY, 1997. 28–46.

³¹¹ A *Kritikai Lapok* (és főszerkesztője, Riedl Szende) tevékenységének részletesebb elemzését lásd: SZAJBÉLY, 2005. 327–340.

lása. Hogy ezen veszélyt elhárítsuk, magyar tudományos irodalmat kell alapítanunk.³¹²

Az irodalom meghatározó intézményei, főként a folyóiratok, tevékeny részt vállaltak a magyar természet- és társadalomtudomány eredményeinek közkinccsé tételében: a szépirodalom és az irodalomtudomány berkeiben kapnak megszólalási lehetőséget más tudomány képviselői is.³¹³

A tudományos szemlélet és a pozitivista létmagyarázó elvek térhódítása azonban komoly visszatetszést és ellenállást is kiváltott a korszak irodalmi köztudatában: az anyagelvű világmagyarázatok elidegenítő, fenyegető aspektusai pedig felerősítették a szépirodalom és a történetírás egymásrautaltságát, és bizonyíthatóan közel hozták egymáshoz a történeti tárgyú diskurzusformák szövegalkotó érdekeltiségét. A két folyamat szoros összefüggésére világít rá Szontagh Gusztáv és Toldy Ferenc polémiája az *Új Magyar Múzeum* hasábjain. Szontagh határozottan a természettudományos szemlélet és módszertan mellett teszi le a voksát, mondván gyakorlati alkalmazhatóságuk, hasznosságuk révén nagyban javítják a mindennapok életkörülményeit. Toldy Szontaghhallal (és a polémiához csatlakozó természettudóssal, Nendvitch Károllyal)³¹⁴ szemben mindent elkövet annak érdekében, hogy a lélek és a szellem antropológiai elsőségét igazolja, s a természettudományok pragmatikus, utilitarista törekvései fölé helyezze a szépirodalom és a társadalomtudományok valóságformáló funk-

³¹² H. [HEGYI Gyula], 1862. 3–4.

³¹³ A Riedl Szende szerkesztette *Kritikai Lapok*nál sokkal színvonalasabban és hosszabb távon vállalta fel ezt a célkitűzést az 1857-ben alakuló *Budapesti Szemle*, melyben elsősorban a történettudományos és irodalomtudományos diskurzus kap helyet a szépirodalom és más tudományos publikációk mellett. Ez a tendencia (is) komoly előzményekre tekinthet vissza az 1820–40-es évek különböző irodalmi törekvéseiben: a *Tudományos Gyűjteményben*, az *Athenaeumban* stb. a legkülönbözőbb tudományos publikációk jelentek meg az irodalomtörténeti és kritikai munkák mellett. Az irodalom színtetizáló szerepe, modellértékűsége szintén határozott megfogalmazást nyer már ekkor is. Vö. CZUCZOR, 1837. 113–115.

³¹⁴ Vö. SZONTAGH, 1851. 377–389; NENDTVICH, 1851. 37–51.

cióját.³¹⁵ Irodalomnak és történetírásnak egymással karöltve kell a nemzeti szellem hagyományfolytonosságát, mint az emberi identitás megalapozásának legfontosabb tényezőjét szavatolnia – ahogyan azt már röviddel a polémia előtt a nemzeti irodalomról értekezve kifejtette Toldy: „De van még egy *harmadik forrás* is, mely nem kevésbé hatályos: s ez a *leélt idők emlékezete*, melyeket a *történet* –, s az idők *szellemi műveinek maradványai*, melyeket az *irodalom* őriz meg. Ezek örök és végtelen körben forogva, teremve és teremtvé, szülöttei és ismét újjá szülői a nemzeti szellemnek.”³¹⁶

A 48–49 utáni időszak összetett válságszituációjának, világnézeti, identifikációs meghasonlottságának kezelése szintén közös érdekeltiségi mezőre terelte a két történeti diskurzusfajta. Kemény Zsigmond szerint az emlékirók hagyományszemléletétől, történelemfelfogásától megújuló történetírás és történelmi regény kognitív és esztétikai teljesítménye együttesen képes a nemzeti identitást fenyegető kortendencia ellensúlyozására.³¹⁷

c, a történelmi regény és a történetírás szimbiózisa

Nem véletlen tehát, hogy Kemény és kortársai írásaiban bőségesen találhatunk olyan passzusokat, melyek a regények és a tör-

³¹⁵ „És ne feledd, se te, se kik a történetvizsgálatot fiatalságok óta minden külső érdektől menti, tiszta tudomány- és honszeretetből űzőket oly szívesen csipdesik, hogy a nemzetek története a nemzetek függetlenségének, szabadságának és nagyságának egyik épen oly hathatós erkölcsi forrása, a mily hathatós anyagi támasza, [...] És ki a történettudomány roppant befolyását a nemzeti érzelem és öntudat költése, táplálása és erősítése körül elismeri – pedig azt el nem ismerni nem lehet – az ne nézze fél vállról azon segédtudományokat, melyek a történeti anyagot keresik, fölfedezik, vizsgálják, tisztába hozzák, s a történetíróink kezébe szolgáltatják.” TOLDY, 1851b. 479.

³¹⁶ TOLDY, 1851a. 330. [kiemelés az eredetiben] Hasonló gondolatokat fogalmaz meg néhány évvel később az – „anyagi, közhasznossági tudományokkal” szembeállított – irodalom és történetírás viszonyáról Erdélyi János. Vö. ERDÉLYI, 1986b. 663–64, 667.

³¹⁷ „Ily sajátosság, ily átmeneti helyzetek alatt a természettudományokon kívül leginkább a történet van hivatva egészséges vért és nedvet terjeszteni az irodalom létegebe. Őt illeti: visszahozni a kedélyekbe a nyugalmat apátia nélkül, elvenni az ábrándokat, de megóvni a hitet [...]” KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 1971. 132; vö. *uo.*, 137–138.

ténetírói szövegek poétikai és strukturális párhuzamairól, hatás-funkciójuk közös jegyeiről szólnak, s lényegében a két műfaj határainak átjárhatóságát deklarálják. A történettudományos szakkönyveket recenziáló Kemény (előbb Szalay László *Magyarország történetét*, majd röviddel később Macaulay *Anglia történetét* ismertette a *Pesti Napló*ban) élénk szimbiózist lát a történetírás és a történelmi regény diskurzusai között. Bár műfajelméleti értekezéseiben Kemény az emlékiratokat nevezi meg a történelmi regények legfőbb ihletforrásaként,³¹⁸ itt nem zárja ki a visszatekintő tudományos-történetírói konstrukciók termékeny befolyását, inspiráló hatását sem. Az „irodalom más szakainak megtermékenyítésére végzetszerű tényezők” lehetnek azok a történetírói munkák (Gibbon, Macaulay, Thierry, Ranke stb. művei), melyből „a készülendő darabokra majdnem részletekig kikerekített mesét s majdnem minden más kutatásokat feleslegessé tevő korismét bányászhatnak ki”³¹⁹ a regényírók, melyek tehát a letűnt múlt szellemének felidézésére, szereplőinek beható jellemzésére is kísérletet tesznek.³²⁰

E kettős elvárásnak – egyetemes összefüggések felvázolása és egyedi jelenségek megidézése – csak akkor képes megfelelni a Kemény által preferált, „egyenítő, rajzoló történészet”, ha figyelembe veszi a múlt közvetítésének nyelvi feltételezettségét, és alkalmazza a történeti epikában kidolgozott szövegalkításbeli eljárásokat. A történeti regény tehát ugyanolyan hatékonyan képes segíteni a történetírást saját diszciplínáján belül, mint ahogy az segíti a regényművészetet múltreprezentációi megalkotásában.³²¹ „A történelmi regények tudniillik, [...] hatalmasan munkáltak arra, hogy a történetírók, midőn az egyetemet adják, szigorú-

³¹⁸ KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 1971. 156–160.

³¹⁹ KEMÉNY, *Anglia* [1853] 1971. 309, 308.

³²⁰ „[K]i [Macaulay] néktek megmutatta az csemények folyamában az egyetemet és végzetszerűt, de aki egyszersmind csodálatos tapintattal – hogy műveitekben használhassátok – kijelelni tudta az egyéninek, a történetesnek, a szabad akaratból eredetnek hatását és horderejét is.” KEMÉNY, *Anglia* [1853] 1971. 310; vö. KEMÉNY, *Eszméék Szalaynak* [1853] 1971. 277, 280.

³²¹ Néhány évtizeddel később Szász Károly Keményhez hasonlóan vázolja fel a történetírás és regény viszonyát az 1885-ös Történeti Kongresszus egyik szekciójában elhangzott beszédében. SZÁSZ, 1885. 113.

an felkeressék abban az egyéni befolyást is, s midőn jellemzik az általánost, fölismerhető képét hozzák a nevezetes embereknek is szemünkbe.”³²²

A kölcsönös egymásrahatás értelemszerűen a két műfaj közötti funkcióátfedést vonja maga után: a „pragmatikus szellem, éles ész, mély búvárlat” mellett a „művészi előadásra, esztétikai hatásra” is nagy súlyt fektető történetírói munkák nemcsak élvezetes olvasmányul szolgálhatnak, hanem a legkülönbébb identitások afirmációját eredményezhetik,³²³ míg a történelmi regények a történelmi tudás megalkotásának és a hagyományközvetítésnek a felelősségét is magukra vállalják, legalábbis Salamon Ferenc, Kemény Zsigmond és Gyulai Pál egybehangzó véleménye szerint. „Valaki mondá: lesz idő, mikor a történetírás le fogja szorítani az irodalom teréről a regényeket – írja például Gyulai Pál. – Én nem hiszem, mert költő és történész egészen különbözőképp hatnak, de azt igen, hogy a történelmi költészet szorosabban fog összeolvadni a történészettel anélkül, hogy saját körét elhagyná, s nemcsak egypár szerelmi kalandot, bizarr eseményt tárgyaland, hanem valódi történelmi momentumokat is.”³²⁴

Természetesen az elméletírók lépten-nyomon hangsúlyozzák a „művészi” történetírás és a történelmi regény műfaji-poétikai különbségeit, ismeretelméleti-kognitív státusuk másságát. „A költő szabadon, eszményi felfogással alakítja az élet eseményeit s így a hatás több eszközével rendelkezik, a történetíró szorosan, a legcsekélyebb részletig tényekhez van kötve, felfogása korlátozottabb, hatása gyöngébb, de annyiban komolyabb, a mennyiben

³²² KEMÉNY, *Anglia* [1853] 1971. 315; vö. CSENGERY, 1874. 4–6. (Csengery itt tulajdonképpen Macaulay – a történelmi regénnyel foglalkozó fejezetben hivatkozott – tanulmányainak főbb gondolatait veszi át.)

³²³ Szalay László *Magyarország történetének* „ama fényes előny is sajátja, miszerint olvasása által az élemedett kornak annyi élvezetet nyújt, mennyit a fiatalnak, s a tiszta, átlátszó rendezéssel a műértőt, a tények kiválasztásával és megbíráásával a szakembert, politikai higgadt szellemével a státusférfiút és tömört, szabályos, emelkedett irányával mindazt, ki nemes, ki művelt ízlésű, meglepi és magához vonja.” KEMÉNY, *Eszmék Szalaynak* [1853] 1971. 265.

³²⁴ GYULAI, *Bajza* [1852] 1961. 27.

megtörtént eseményeket beszél el és úgy a mint megtörténtek”³²⁵ – írja 1857-ben a *Pesti Napló* hasábjain Gyulai Pál, aki egyben jól érzékelteti az elhatárolás alapvető és közismert (Arisztotelészre visszavezethető) kritériumait is. Így a szépirodalmi (költői) alkotások esetében a szövegek nyelvi megformáltsága, jelentésképző mechanizmusainak kiaknázása a legfontosabb szempont: a regényírónak – immár Szász Károly szavaival – „mindent a cselekvény s az annak keretében mozgó jellemrajz által kell végezni s megtestesítve állítani az olvasó és néző elé”³²⁶.

A „művészi igazság” elsődlegessége felhatalmazza a regényíró, hogy a történésznél jóval szabadabban interpretálja és alkalmazza a történelem – források által közvetített – eseményeit. A maga tudományos hivatását és felelősségét komolyan vevő történetíró viszont nem kerülheti meg a kutatás és a forráskritika nyűgeit: számára a letűnt korok nyomainak fellelése és értelmezése az elsődleges feladat,³²⁷ amit nem válthat ki művészi virtuozitás, sőt a történetírásnak – tudásközvetítő, „tanító” funkciójának töretlen biztosítása érdekében – egyenesen tartózkodnia kell a tropológia túlzott alkalmazásától. Minderre nyomatékosan hívja fel a figyelmet a művészi történetírás korabeli elméleti modelljét mélyrehatóan kidolgozó (illetve Macaulay és mások eszméit magyarra átültető) Csengery Antal. Az 1850–60-as években publikált recenzióiban Csengery háromféle történetíró típust különböztet meg: a „*kutató, nyomozó historikust*” (idesorolva a krónikaírókat és a pozitivistá történetírókat), akinek a tevékenysége az adatok

³²⁵ GYULAI, *Polemikus* [1857] 1908c. 249. vö. SZÁSZ, 1875. 228–229, CSENGERY, 1874. 3–4, 71.

³²⁶ SZÁSZ, 1875. 240.

³²⁷ „Ki rajzolni akar valamely korszakot, ismerni és megbírálni tartozik minden kútforrást és adatot a lehető teljességben.” GYULAI, *Polemikus* [1857] 1908c. 249; „[T]udósaink egy szorgalmas és tiszteletre méltó osztálya csupán azért nem alkothat minden tudománya mellett maradandó becsű s köz-keletű műveket, mivel a tudományban a művészi formát szükségesnek nem tartja – s szándékosan látszik kerülni, – hol már van példa az ellenkező tévedésre is, hogy t. i. a képzelet és nyelvbeli szépségek, a művészi hatás kedvéért a történet legbecsebb s megszentesített része, – a történelmi adatok és tények merőben ignorálva vannak.” SALAMON, 1857.

gyűjtésében és egymás mellé helyezésében merül ki,³²⁸ a „*költő historikust*”, aki hiányos ismereteit, a forráskutatást költői nyelvének túlburjánzásával, túlzott dramatizálással helyettesíti.³²⁹ A két szélsőséget ötvözi erénnyé és ideális történetírói modellé a „*művészi historikus*”: a forráskritika és adatgyűjtés számára is megkerülhetetlen feladat,³³⁰ nyelvi-esztétikai megoldásokkal teszi hozzáférhetővé, értelmezhetővé a múltat,³³¹ de a költői történetírás túlzásaitól (metaforák burjánzása, anekdotizálás, események indokolatlan dramatizálása, művészi jellemrajz, regényesedés stb.) tartózkodik, hiszen ez ugyanolyan hatásromboló lehet, mint a kutató historikus múltképeinek szárazsága.

Kemény és kortársai munkáiban is gyakorta felhangzik a művészi történetírás és a 20. századi narratív történelemelmélet egyik alaptézise: a végérvényesen letűnt múlt csak a nyelv közbejöttével érhető el és kizárólag elbeszélői műveletek révén közvetíthető a mindenkori jelen felé. Humboldt korábban idézett gondolatait visszhangozza például a történelmi regényről az első magyar nyelvű poétikák egyikét megalkotó Henszlmann Imre: „[A] valódi történetnek feladata főleg az emberi nem, a tömegek szellemi fejlődésének tükré lenni, míg a költészet, ha a történettel karöltve jár, e tömegből az egyéneket kiszemeli és azoknak fejlődését és köreikre hatását tárgyalja. Mindkét fejlődésben valamint a benső élet, úgy annak *eleven előadása is, a közös pont*; ebben a művészileg felfogott történet és költészet rokonulnak.”³³² Közmeggyezés tárgya a korban, hogy csak olyan történetírói munka közvetíthet érvényes magatartásmintákat, s lehet a nemzeti identitás megalapozója, amely kiaknázza a nyelv múltfelidéző, múltteremtő erejét, él tehát a művészi alakítás eljárásaival, az esztétikai hatás lehetőségeivel: „Semmi sem táplálja inkább a nemzeti önérzetet, mint a nemzet történeteinek olvasása. S ta-

³²⁸ CSENGERY, 1874. 33, 47, 83.

³²⁹ CSENGERY, 1874. 7, 11–12, 18–20, 53.

³³⁰ CSENGERY, 1874. VI, 17, 48.

³³¹ CSENGERY, 1874. 4, 33, 36, 50–51, 74.

³³² HENSZLMANN, 1847b. 242. [kiemelés tőlem] „A históriának ugyanis, mely a nemzet életét adja elő, a nemzetre kell hatnia. Ami nem hat, nem is oktat, s hogy megindítson valamely mű, élénk előadásra van szükség. A tényeket pedig csak a részletek ismerete elevenítheti meg.” BpSz, 1858. 4. kötet, 159.

nulságot sem merithetni sehonnan többet, mint jó történeti művekből. [...] De a tudomány, mindenek fölött a történeti tudomány, csak művészi alakban válik valóban nemzeti közkinccsé”³³³ – olvashatjuk Csengery Antal munkájában, s vele egyező véleményen van Gyulai Pál is. „Azonban az adatgyűjtés – írja – a történet-nyomozás még nem történetírás, csak anyaga a történetírásnak. Egy valódi történelmi mű nemcsak a tudomány, hanem a szorosb értelemben vett irodalom körébe is tartozik s a tárgyhoz képest megkíván bizonyos művészeti benső formát, melyet leginkább a compositio ereje, az elbeszélés eleven folyamatossága, az események arányos csoportosítása, a főbb egyének kiemelkedő rajzai alkotnak.”³³⁴

Ugyanakkor a másik oldalon a történelmi regény csak akkor hordozhat érvényes jelentéseket, ha eleget tesz a megjelenített múlt „igényeinek”, tehát nem tér el lényegesen a források vagy a történetírói munkák múltkonstrukcióitól, a befogadói köztudatban élő képzetektől, sőt a múltközvetítés felelősségét is magára vállalja.

d, a történeti hitelesség normája

A történelmi regénnyel szemben tehát két alapvető követelményt állítottak a 19. század második harmadának véleményformáló kritikusai: a műfajhoz sorolható szövegeknek egyszerre kell megfelelniük a múltértelmezés, hagyományközvetítés (identitásformálás) feladatának és a magas fokú esztétikai igényesség kritériumának. E kettős feltételrendszer a *történeti hűség* kortárs normájában nyer világos megfogalmazást – legpontosabban Kemény Zsigmond elméleti írásaiban: „A történelmi regénynek nemcsak művészileg szép és igaznak, de – bizonyos később kijelölendő

³³³ CSENGERY, 1874. VI–VII. „[V]erjen minél mélyebb gyökeret a szépkedvelő ifjuság szívében költészet által a történetek, s történet által a költészet becsülése, s viselje szíven mindkettőt minden hazánkfia, mert a mely népnek nincs poesisa és története, nincs élete.” MSzSz, 1847/14. 219.

³³⁴ GYULAI, *Thaly* [1867] 1911. 59. „A történetben nemcsak az adatok mennyiségétől függ ismereteink mennyisége.” KEMÉNY, *Eszmék Szalaynak* [1853] 1971. 265.

határokig – históriailag hűnek és igaznak kell lenni” – deklarálja az *Élet és irodalom* egyik regénypoétikai passzusában.³³⁵ Kemény soraiból azonban az is világosan kitűnik, hogy a históriai hűség normája közel sem az esztétikum területén kívül eső elvárásokat kényszeríti a regényíróra. A történelmi regények igazság- és hitelességkritériuma ugyanis alapjaiban eltér a történetírói munkák elé állított követelményektől: „De az, mit históriailag hűnek és igaznak nevezünk, előadó históriából a tudósok és státusférfiak számára – kik az általánost, az irányt, a fő jellegeket keresik – elég jól merül ugyan ki, azonban a regényíró számára – kinek részletekre és árnyalatokra is nagy szüksége van – nem merül eléggé ki.”³³⁶

Kemény tehát egyfelől radikalizálja a regényíró történetírói feladatát („Teremtsd tehát vissza a múltat, a *történésznél hűbben*; mert művészileg”³³⁷), ám másfelől egyértelművé teszi, hogy a művészi és a történetírói szándékok csak egymást erősítő módon érvényesülhetnek, a múlt eleven képe kizárólag fikciós eljárások közbeiktatásával születhet meg („Támaszd fel nekünk a múltat, s a múltban nemcsak az emberit, az általánost; de azt is, mi oly sajátos, hogy *csupán a művészileg előállított részletek által válik századunknak egészen más szelleme miatt megfoghatóvá, érdekessé és lélektanilag igazgá.*”³³⁸)

Kemény és kortársai alapján a hitelesség normájának három markáns aspektusa különíthető el.

(1) A történeti hűség normája mellett a leggyakrabban felhozott érv *morális indíttatású*: eszerint a történelmi múlt és kiemelkedő személyiségei iránti kegyelet teszi kötelezővé az igazodást a kon-

³³⁵ KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 1971. 155–56.

³³⁶ *Uo.*

³³⁷ KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 196. „Mert a költő csze alkalmasb az után-képzésre, mint a bölcselmi levonásokra. A költőt a tények és a modor, melyben azok rajzoltatnak, inkább világosítják fel, mint a szakemberek okoskodásai s minden tudós utasítás. [...] [C]sodálkozunk-e, hogy a költő a benyomásokhoz hív és művészileg alakító képzelődés által minket egy tündércsapással fog a jelenből a múltba varázsolni?” KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 1971. 158–159.

³³⁸ KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 196. [Kiemelés tőlem]

szenzuszos múltképhez.³³⁹ A sok esetben csak hazafias frázisként ható kijelentések mögött azonban nem pusztán ideológiai szempontok, hanem jól átgondolt esztétikai, poétikai megfontolások is rejlenek. A történelmi regények mitikus, narratív sémákba illesztve ábrázolják és értelmezik a múlt eseményeit, s ezáltal óhatatlanul a hagyományközvetítés és a nemzeti identitás formálásának egyik meghatározó letéteményesévé lépnek elő.³⁴⁰ Az a regényíró, aki a történelmi anyag esztétikai átformálásában túlságosan szabad teret enged a költői fantázia szárnyalásának a múlt konszenzuszos képével, a nemzeti nagyelbeszélés rögzített sémáival szemben, az tulajdonképpen a nemzeti-közösségi lét alappilléreit sérti, ahelyett, hogy éppen ezen megalapozó narratíva újraértéséhez járulna hozzá. Nem véletlen, hogy a *Zord időt* recenzeáló Salamon Ferenc a mítoszokhoz hasonlítja a történelmi hagyomány rögzítésében közremunkáló alapszövegeket (regényeket, történetírói műveket egyaránt): a mitológiátlan korszakokban a történelmi narratívák „váltják ki” a mítoszok kozmikus otthonteremtő funkcióját, a népi-közösségi világok határainak felrajzolását vállalván magukra.

Nekünk nincs mythológiánk – s panaszképen mondhatja mindenki, hogy elveszett, a mi volt, sőt nincsenek régi korbeli mondáink – ez még keservesebb panasz; de még csak középkori balladáink sem maradtak meg, – ez már valóban fáj és méltán, sok dráma és költői beszély-írónak. Mit mondjanak még a regény- és beszély-írók, kik még részletes mémoires-t s kész korrajzot is oly kis mennyiségben találnak? [...] De a hazai történet megérdemli csak magában és önmagáért is azon kegyelet sőt cultus egy részét, melylyel a görög és római költő éppen az irodalom virágzása korában viseltetett félisteni hőseihez.³⁴¹

A múlt iránti kegyelet egyfajta történetírói felelősséget is ró a történelmi regény írójára, amely elől nem illik kibújni. Mindezt

³³⁹ Vö. GYULAI, *Bajza* [1852] 1961. 27; uő, *Dózsa* [1857] 1908a. 288–90; JÓSIKA, 1859. 51; SALAMON, *Dobsa ellenbírálatáról* [1862] 1907b. 248.

³⁴⁰ „Nálunk nem katedrai felolvasás a történet, hanem gyakorlat és a nemzet második bibliája.” SALAMON, *A történelmi hűség* [1861] 1907b. 209. [kiemelés az eredetiben] vö. CSENGERY, 1874. 56–57.

³⁴¹ SALAMON, *Zord idő* [1862] 1907b. 475–476.

legsarkosabban Eötvös József fogalmazza meg: „A hír, melyet történeti személyiségek maguknak kivíttak, a tulajdon legszen-
tebb nemét képezi; s a dicsőség vagy gyalázat, mely a hajdankorból
ránk maradt, egyes neveket környez, egy nemzet jutalma vagy
büntetése; ha a költő az utókor ítéletét hibásnak tartja, törekedjék
elősegíteni annak kiigazítását; de az igazságot öntudattal elferdí-
tenie megbocsáthatlan véték.”³⁴² Eötvös elvárásai, szemben az
irányregény kapcsán megfogalmazott elveivel, még az irodalmi
műalkotás önelvűségét hangsúlyozó kritikusok körében is elfoga-
dottak voltak, így többek között Erdélyi János is helyeslőleg idézi
a *Századnegyed* történeti regénnyel foglalkozó passzusában.³⁴³

(2) A történeti hűség második aspektusa már *ábrázoláskritikai*,
tehát szorosabban irodalmi jellegű. A művészi történetírás alap-
szövegeihez hasonlóan a 19. századi magyar elméleti fejtege-
tések mögöttesében is ott lappang az a belátás, hogy a múlt ön-
magában nem hozzáférhető, objektív létében nem megközelíthető,
különböző – értelmezésre szoruló – nyomok, főként írásos források
közvetítik a mindenkori jelen felé. A magyar kritikában legpon-
tosabban Kölcsey utal erre a jelenségre *Történetnyomozás* c. esz-
széjében:

Ha a régiségnek emlékeit s írásait az idő megkímélé vála, kétségkívül
a történet dolgokról véghetetlenül többet tudnánk, mint most tudunk,
de bizonyost nehezen. Tekintvén a hajdankor maradványait, mond
Schiller, nem látjuk-e a történetek nagyobb részét szenvedelem, értet-
lenség s az író sajátságai által alakjából kiforgatva, ismeretlenné té-
tetni? [...] Szedd össze azon töredékeket, melyek a régiség emlékeiből
hozzánk jutottanak, s az emberiség akkori történetei úgy fognak
előtted állani: mint némely öszvetört világnak széjjelszórt marad-
ványai.³⁴⁴

³⁴² EÖTVÖS, 1972. 19.

³⁴³ Vö. ERDELYI, [1855] 1986/a. 432–433.

³⁴⁴ KÖLCSEY, 1886b. 206–07. Vö. HENSZLMANN, 1847b. 264–265. A történel-
mi múlt hozzáférhetőségének és elbeszélhetőségének a kérdései már Csokonai
számára is alapvetően nyelvi-poétikai problémaként vetődtek fel: „A honfog-
lalási eposz létrehozása körüli vita, készülődés és izgalom összekapcsolódik
annak lassan tudatosodó belátásával, hogy a történelem semmiképp sem
lehet független attól a nyelvtől, amely elbeszélhetővé teszi – írja Borbély

Kemény Zsigmond éppen azért ragaszkodik annyira az emlékiratok, a kortársi feljegyzések, visszaemlékezések vagy akár a krónikák szövegeihez a történelmi regények írásakor, mert bár a tudományos értelemben vett történeti igazság szempontjából teljesen megbízhatatlanok, minden elfogultságuk ellenére – vagy inkább éppen ezért – segítségükkel a regényíró „észrevétlenül avattatik be a lefolyt századok szellemébe.”³⁴⁵ A múlt megszólaltatásán túl a forrásszövegek egyben narratív mintát is felkínálnak a regények számára,³⁴⁶ sőt a krónikák múltreprezentációjában (a szöveggént felfogott múltban) már eleve ott rejlenek az irodalmi világteremtés és jelentésképzés csírái. Így a történeti hűség lát-szólagos „korlátai” éppen a költői fantázia, az esztétikai imagináció kibontakozásának feltételeit teremtik meg – Erdélyi János gondolatai legalábbis ezt sejtetik. „A történeti mezőn már mindazon korlátok föl vannak emelkedve a költő körül, melyek az elárjongástól mentve annál inkább segítik őt valamely szilárdsághoz jutásra; és a történet egyes szakaszai sohasem oly szegények, hogy ne lappangana bennök egy-egy regény alapja; úgyszólván minden esemény egy-egy hüvely vagy burok, melyben művészeti embrió rejlik; s a költő műérzéke mintegy ösztönszerűleg találja fel a neki valót, a konkrétet, melyhez szorosan ragaszkodván, erős állást foglalhat, s viheti játékba képzelődését; [...]”³⁴⁷ Hasonló gondolatokat fogalmaz meg a történelem és a tragédia viszonyáról elmélkedő Salamon Ferenc az egyik színikritikájában: „Én pedig azt állítám, hogy ha nem felvonásokra, jelenetekre osztva s művészileg kikerekítve is, magában a történetben sok tragikumot

Szilárd. – A nyelvi kérdések legalább akkora súllyal kerülnek szóba, mint a történeti tények kutatása. [...] |Csokonai| tájékozódását alapvetően poétikai kérdések tartják fogva, sokkal inkább érdekli a feltárt anyag elbeszélhetősége, mint annak bármiféle megbízhatósága.” BORBÉLY, 2006. 141.

³⁴⁵ KEMÉNY, *Élet* |1852–1853| 1971. 158.

³⁴⁶ Vö. TÖRÖK, 2001. 257.

³⁴⁷ ERDÉLYI, [1855] 1986a. 433. „Ezekből világos, mily szellemi rokonságban állhat és áll a költészetnek tárgyalás alatti neme a történettől, és világos egyszersmind, hogy a költőt s nevezetesen a történeti regény íróját épen nem fosztja meg szabadságától a hűség vagy tisztelet, mellyel a történetnek tartozik.” HENSZLMANN, 1847b. 242; vö. SALAMON, *Zord idő* |1862| 1907b. 474; SZÁSZ, 1875. 232.

látunk, egyesekben, családokban, egy-egy egész civilisációban s a nemzetek katastrópháiban, úgy hogy a tragédia-költő a históriából nemcsak holt anyagot, hanem *szellemet, inspiratiót* meríthet. Az emberi végzet nagysága, a boszuló Nemezis, a világrend morálja sehol oly mértékben föl nem tűnik, mint a történetben, úgy hogy a nagy tragédia-írók inspirációjuk és emelkedettségök nagy részét s a tragikumhoz való érzéket a történetből meríték.”³⁴⁸

(3) „A történet nemcsak a maga érdekében, hanem a költészetében is követelheti a drámai irodalomtól, hogy mélyebb tanulmány tárgya legyen” – írja immár a történeti hűség és a dráma viszonyát teoretikusan is tárgyaló másik színikritikájában Salamon,³⁴⁹ és e megállapítás átvezet bennünket a hitelesség normájának harmadik, *hermeneutikai és hatáskritikai* jellegű aspektusához. Mivel az irodalmi szövegek csak az olvasóval folytatott dialógusban jutnak jelentéshez (vagy ahogyan a kortársak mondanák: „minden költői mű életföltétele” a befogadóra gyakorolt hatás, „mely az illúzió alapszik”), ezért a befogadásban komoly nehézséget okozhat a konszenzusos történelmi képtől, a „köztudalomtól” való eltérés.³⁵⁰ „Fő törekvés a képzelet alkotásaiban” – írja Salamon Ferenc –, „hogy a rajzolt kép illuziót ébresszen, hogy valóknak hitesse el az egész mű folyama alatt meséjét, alakjait. Ezen elhitetés pedig csökken tetemesen, midőn már bizonyos, meghatározott jellemekről és eseményekről képzetet alkotott magának a közönség, vagy az egykorú vagy a későbbi hiteles történetírásból.”³⁵¹ Ha a szöveg által létesített történelmi életvilág eseménymenete, szokásrendje, szereplői viszonyrendszere látványosan eltér a köztudatban élő történelmi múlt valóságreferenciáitól,

³⁴⁸ SALAMON, *Dobsa ellenbírálatairól* [1862] 1907b. 238. [kiemelés az eredetiben]

³⁴⁹ SALAMON, *A történeti hűség* [1861] 1907b. 211.

³⁵⁰ „S mi a köztudalom? A mit a sokaság történeti igazságnak tart; talán nem az igazság, de alanyilag tökéletesen egyenértékű azzal.” SZÁSZ, 1875. 226. [kiemelés az eredetiben] vö. ARANY, *Dózsa Dániel: Zandirhám* 1998. 374; P. SZATHMÁRY, 1868/1869. 396, 398.

³⁵¹ SALAMON, *Zord idő* [1862] 1907b. 476.

akkor az olvasó nem tud otthonossá válni a teremtet világban, a beleélés hiánya pedig kizökkenti a befogadás hermeneutikai aktusát.³⁵² Ha jól értem, lényegében ezt mondja a történelmi regényről értekező Gyulai Pál is: „A magyar történelemből is immár több adatot, részletet ismerünk, mint régebben és tisztábban látjuk a történelmi alakok körvonalaait. Ha a közönség mindinkább erősödő történelmi öntudatával ellenkezésbe jő a költő, veszélyezteteti a költői hatást is, a mely az illúzió alapszik.”³⁵³

A hermeneutikai aspektus hangsúlyozása azonban az előbbi konklúzióval szögesen ellentétes belátásokhoz is elvezethet: a művészi hatás és az allegorikus olvasás gátjává válhat a múlt művelődéstörténeti részletességű, aprólékos feltárására irányuló reprezentációs műveletek elburjánzása is. Az antikváriusi szemlélet térhódítása ellen már Toldy Ferenc felemelte a szavát, 1837-es Jósika-bírálatában: „[A] szerző kitünteti helyenként a’ történelmi valót, sőt tanukat is idéz: mi által, [...] kivétetünk az olly kedves illusióból, ’s meggyőződünk ugyan némelly egyes adatok’ okleveles valóságáról, azonban érezzük egyszersmind, hogy két emberrel van dolgunk, költővel és historicussal, ’s hol ez elhallgat, amattól hajlandók vagyunk hitünket megtagadni. Másutt pedig, noha igen gyéren, apróságokat találunk följegyezve, mik a’ költői egészen nézve nem szükségesek, ’s legalább illy formában kiejtik az elbeszélőt hangjából. *S ekkor jut eszünkbe, hogy kevésbé hívnék lenni, hívebb volt volna.*”³⁵⁴

³⁵² „A történelmi személyeknek és korszakoknak a köztudalommal ellenkező feltüntetése aesthetikailag sem jogosult – mert ez úton a költő nem képes elhíttetni az olvasóval (vagy nézővel), hogy alakjai igazak, vagyis nem képes előidézni azt a csalódást, illúziót, mely hatásának, s így célja elérésének múlhatatlan feltétele” SZÁSZ, 1875. 231.

³⁵³ GYULAI, *A történelmi elemről* [1894] 1914. 316. vö. KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 1971. 160–172; GYULAI, *Dózsa* [1857] 1908a. 288–90; SZIGLIGETI, 1874. 227.

³⁵⁴ TOLDY, 1837. 372. [kiemelés tőlem] „A történelmi aprólékosság, a régiségbűvári előszeretet, a jogos költői szabadság megvetése, a túlságba vesző történelmi hűség nemcsak megbéníthatják a költői szárnyalást, hanem árthatnak a történelmi szellem hathatós kifejezésének is.” GYULAI, *A történelmi elemről* [1894] 1914. 317.

2. A történetírás és a történelmi regény viszonyának megítélése a 19. század pozitivistá megközelítéseiben és a *Zord idő* 20. századi recepciójában

a, a magyar történettudomány intézményrendszerének létrejötte

A *Zord idő* történetírói teljesítményének a méltatása nem lanyhul a recepció későbbi szakaszaiban sem: igaz, figyelembe kell venni, hogy a 19. század utolsó harmadában publikáló szerzők immár egy újfajta történettudományos gondolkodás, és módosult irodalomértés távlatából szólalnak meg.

1867 nemcsak a kiegyezés, hanem a tudományos alapokon újjászerveződő történetírás intézményesülésének is szimbolikus dátumává vált.³⁵⁵ A Magyar Történeti Társulat megalakulásával és a „tisztán” történettudományos értekezéseket publikáló *Századok* indulásával a magyar történetírás függetlenedett az irodalom intézményeitől, önálló diszciplínává formálódott.³⁵⁶ Az alakuló üléseken és más fórumokon elhangzó beszédek a történettudomány önállósodásának legfontosabb módszertani feltételeként a pozitivistá forráskritika elsajátítását nevezték meg: „Első teendőink hagyományaink körül: a mondai elemet határozottan a költészet terére utalnunk. A történetírás építsen pozitív alapokon. Kútfőinket szigorúan meg kell bírálnunk” – olvashatjuk Mikó Imre alapító beszédében.³⁵⁷

Háttérbe szorulnak a történetírás irodalmi feltételezettségének korábbi normái, s ezzel egyidejűleg a szépirodalom kirekesztődik

³⁵⁵ R. Várkonyi Ágnes szerint ekkortájt erősödik fel a pozitivisták [Buckle, Lecky, Mill, Taine és Comte] hazai recepciója is. „A kiegyezést követő évtizedekben jelentek meg és váltak általánosan ismertté a pozitivisták művei. Felfrissítették a kritikát, és néhány évre erős izgalmi állapotba hozták a hazai historiográfiát.” R. VÁRKONYI, 1973. 204.

³⁵⁶ A folyamat részletes elemzését lásd GYÁNI, 2000c. 103–106, illetve HITES, 2004c. 187–208.

³⁵⁷ MIKÓ, 1867. 14.

a múlt közvetítésének területéről:³⁵⁸ módszertanilag megbízhatatlan, ismeretelméletileg elfogadhatatlan történeti tudás hordozójává degradálódik, sőt, egyes történészek szerint a szépirodalom hagyományközvetítő, identitásformáló hatásfunkciója is kérdésessé válik. Igen árulkodó ebben a tekintetben a neves történész, Horváth Mihály – a Kisfaludy Társaság ülésén elmondott – beszédének címe (*Miért meddő korunkban a művészet? S a történetírás miért termékenyebb remek művekben?*), és előadásának tágabb kontextusa is: a székfoglalót felvezető Toldy Ferenc a „történeti művészt” köszönti Horváthban, akinek munkái „a szépművészet műveivel rokon hatást közvetítenek”³⁵⁹, ő azonban már egy egészen más történetírás- és tudományszemlélet diskurzusát érvényesíti felszólalásában. Sőt, gondolatmenetében – kissé udvariatlanul, de logikusan – egészen odáig jut, hogy mivel a 19. század „kizárólag az értelmi fejlettség, a tudomány és az ipar kora” az eleve identitásválságba kerülő, „ihletforrását veszítő” költészet egyik alapvető funkcióját is átveszi a történetírás: az örök és egyetemes léttörvények deklarálása („a népek szelleme és sorsa fölött uralkodó törvények felkutatása”³⁶⁰) révén a költői eszményeket pótolja a közönségesség és a kételyek korában.³⁶¹

³⁵⁸ „Csoda-e aztán, ha ily korban, midőn a társadalmat részben a közönyösség aszálya szárítja ki, részben a kételyek örve marja, az eszmények eltűntek, az ihlet forrása kiapadt: a művészet virágzata nem fejlődhetik? Korunkban, a tudomány, politika és ipar e kiváló korában, még a képzelet is megtagadta szolgálatát a művészettől: nem mintha csökkent volna erejében; hanem mivel szintén a tudomány és ipar szolgálatába szegődött. [...] A mondottakból, úgy hiszem, eléggé megfejtethő, mért oly gyérek korunkban a művészetek, a történetírás viszont miért termékenyebb a remek művekben. A hatalmasan előrehaladt tudomány világánál az ábrándokkal és néphiedelmekkel együtt a mult korok eszményei szintén elenyésztek, az ihlet forrásai kiapadtak, a kedélyeket közönyösség, lapos mindennapiság szállta meg.” HORVÁTH, 1868/1869. 482, 487; vö. *Uo.*, 481–489.

³⁵⁹ HORVÁTH, 1868/1869. 472.

³⁶⁰ HORVÁTH, 1868/1869. 487.

³⁶¹ Bár Horváth Mihály beszédének szófordulataiban gyakorta visszatérnek a pozitívista tudományosműny alapkategóriái, Horváth a pozitívista történetírás hazai és nemzetközi képviselőinél jóval árnyaltabban írta le diszciplínájának alapvető jellemzőit. Erre Gyapay László hívta fel a figyelmemet a doktori disszertációmról írott opponensi véleményében, melyben joggal bírálta, hogy összemosisom Mikó Imre és Horváth felfogásának szemléleti alapjait.

Horváth Mihály soraiból is kitetszik, hogy a bevallottan természettudományos mintára szerveződő történettudomány megpróbálja kisajátítani a történeti tudás közvetítésének kizárólagos jogát, és egyúttal bejelenti igényét a nemzeti identitás elsődleges letéteményesének privilégiumára is. „És ki nem tudja, ki nem tapasztalta önmagában, hogy a nemzeti érzelemnek a történelem tudománya képezi leghatékonyabb dajkáját? Bizonyára tévedés veszélye nélkül állíthatjuk, hogy nincs, nem lehet öntudatos nemzeti érzelem senkiben, aki nemzete történelmét nem ismeri”³⁶² – deklarálja konkrétan Horváth Mihály, immár a Történelmi Társulat alakuló ülésén elmondott beszédében. Mivel kizárólag a történeti kutatás szavatolhatja a régmúlt eseményeinek, sorsfordító történéseinek megbízható feltárását, ezért a néphagyomány mitizáló történelemképétől, a költői fantázia múltvízióitól elhatárolódó történettudomány lehet a nemzeti azonosságtudat egyedüli hiteles formálója.³⁶³ A pozitivista tudományosság kritériumai és a korszak nemzeti elköteleződésű irodalomfelfogásának a tézisei tehát karöltve járnak a történetírás Magyarországon lábra kapó irányzatának önértésében, ám ami Toldynál, Kemény-nél vagy Csengerynél még történelem és regény harmonikus funkcióátfedésében látszik megvalósulni, az a történettudomány felől tekintve már szétválik: a történetírás megpróbálja privilegizálni a nemzeti emlékezet birtoklását.

Míg Mikó a történettudomány pusztán gyakorlatias felfogását hangsúlyozza, s a forráskritika fontosságát sulykolja, addig vele „ellentétben – idézem immár szó szerint Gyapayt –, Horváth Mihály nem utalja a történettudomány perspektíváján kívülre a transzcendenciával összefüggő kérdéseket”, s „arról beszél, hogy az emberi és természeti lét jelenségei legkülönbözőbb típusainak számbavételével és értékelésével lehet a természet, meg a »szellemi s erkölcsi világ« »egyetemes örök« törvényeiről egyre bővülő ismereteket szerezni.”

³⁶² HORVÁTH, 1867. 5.

³⁶³ „[A]zon tudomány iránt sem fog mutatni kisebb érdekltséget, mely a századok nemzedékeit egymással kapcsolatba hozza, ezeknek anyagi és szellemi, társadalmi és politikai életét egymással összekötve, a multat a jelenkor ismeretébe juttatva, s az elmúlt korok munkásságainak eredményeit a jelen és a jövő hasznára visszatükröztetve, *alkotja meg tulajdonképpen a nemzetet*, hirdeti annak dicsőségét, és tanítja, hogy nemzetünk nem rothadt, nem csenevészett tagja még a nemzetek nagy családjának.” HORVÁTH, 1867. 10. vö. MIKÓ, 1867. 14; IPOLYI, 1885. 13.

*b, a művészi történetírás és a pozitivista történettudomány
konfliktusa*

A kétfajta történetírás-szemlélet őrsgé váltása jól nyomon követhető az irodalmi folyóiratok elméleti reflexióiban is, így többek között az 1870-es évek első felében megjelenő, Szana Tamás szerkesztette *Figyelő* hasábjain publikált kisebb recenziókban. Az 1872-es évfolyam 27. számában Láng Lajos a pozitivista történetírás-modell alapelveinek deklarálása kíséretében üdvözli Buckle monográfiáját („ugyanakkor lépett fel Buckle »Anglia művelődésének történetével«, mely a természettudományi módszert s a törvényszerűség elvének következetes keresztülvételét a történelembe is átültette”³⁶⁴), míg a 48. számban – Gyulai és Csengery mintájára – Závodszy Károly még a történetírás művészi jellegét kéri számon Ballagi Aladár munkáján, mondván, hogy „igazi tanulmányíróvá, valódi történészszé senki sem fejlődhetik költői érzék és tehetség nélkül”.³⁶⁵ Két év múlva azonban a művészi történetírás teóriája elsőprő kritikában részesül, és éppen egyik magyar apostola, Csengery Antal munkájának bírálataán keresztül. Az emancipálódott történettudomány biztos eszmei-módszertani horizontjából megszólaló György Aladár már nemcsak felesleges „kelléknek”, de egyenesen a történeti megismerés ellenében ható jelenségnek nevezi a nyelvi-esztétikai megformáltság túlzott érvényesítését: „[...] maga az az eszme, mely ez elv alapján a szerző fejtegetéseiben minduntalan előtérbe tolul, hogy t.i. a történelmi műnek külső művészi alakja s kerekded teljessége a jó történelmi mű első kelléke, oly tévesztett valami, hogy annak előtérbe helyezése képes volna bármely történelmi irodalmat megsemmisíteni.”³⁶⁶

c, a történelmi regény mint alternatív történetírás

A történelem- és irodalomszemléletben lezajló mélyreható változások a Kemény-regények létrejöttét és megítélését sem hagyták érintetlenül. Ami a történelmi regények létesülésének korabeli

³⁶⁴ LÁNG, 1872. 314.

³⁶⁵ ZÁVODSZKY, 1872. 569.

³⁶⁶ GYÖRGY, 1874. 245.

hátterét illeti: bizonyos, hogy Nyugat-Európa szellemi életét a korszakban döntően befolyásoló változások ismertek voltak az 50-es, 60-as évek magyar irodalmi és közgondolkodásában is.³⁶⁷ Nem valamiféle naív tudatlanság feltételezhető tehát a történetírás nyelvi modelljének preferálásában, illetve a történetírás és a történeti epika műfaji határait viszonylagosító állásfoglalásokban: a pozitivistá tudomány- és világszemlélet premisszáitól való tartózkodás, a múltközvetítés leszűkítő tendenciáitól, az irodalom lefokozott szerepétől való idegenkedés is meghatározó volt e koncepciók megalkotásában. A szépirodalom nehezen törődött bele látványos funkcióvesztésébe, elsősorban azért, mivel a hagyományként tételezett múlt egészen más aspektusait volt képes rögzíteni és közvetíteni, olyan jelenségeket, melyek a történettudomány módszertanának ismeretelméleti-kritikai rostáján kihullottak. Erdélyi János – a *Századnegyed*ben felvázolt – történelmiregény-poétikájának sugallatai szerint a múlt felé fordulás esztétikai igényében ott rejlik a történetírói konstrukciókkal szembeni alternativitás lehetősége.

Ami a történetek mai ismertetését illeti: ez tudománnyá szerveződött, és rangján alulinak tekinti hallgatni a hagyományokra; s ne kelljen-e föl ilyenkor a képzelődés, hogy felszedje az elhanyagolt elemeket, ezek segélyével és a maga emberségéből, a hiteles tények hozzájárultával kiegészítse az eseményeket *azon oldalról, melyről minden nagy történetnek az emberi lélekben van megvetve alapja*?³⁶⁸

Kemény történelmiregény-írása mindenesetre egy köztes térben bontakozik ki: egyfelől a narratív jelleget előtérbe állító, az esztétikum etikai és kognitív státusát hangsúlyozó kortárs történetírás-felfogás eszmei alapjaira támaszkodva alkothatta meg törté-

³⁶⁷ Lásd Greguss Ágost 1859-ben *A materialismus hatásairól* címmel elhangzott akadémiai székfoglalóját: GREGUSS, 1872a. 3–42.

³⁶⁸ ERDÉLYI, [1855] 1986/a. 440. [kiemelés tőlem]; „A közönség nem azt várja a költőtől, hogy meghamisítsa a történelmet, ha nem épen az ellenkezőt, hogy kiegészítse, pótolja hézagait s a megadott alapon azzal a szabadsággal melylyel a történelemíró nem élhet, elevenebbé, teljesebbé, egységesebbé alakítsa át a viszonyok, személyek s az egész cselekvény rajzát”. GYULAI, *A történelmi elemről* [1894] 1914. 316.

neti tárgyú műveit, másfelől azonban regényei olyan ellendiskur-zusként is felfoghatók, mely a tárgyilagos, tényyszerű, a metafizi-kai aspektusokat nélkülöző történetírással szemben képvisel al-ternatívát a múlt reprezentációja és értelmezése tekintetében. Salamon Ferenc másfél évtizeddel a *Zord idő*-recenzió megírása után már ebben az értelemben nevezi „avatott és gondolkodó történésznek” Keményt, aki képes műveiben a „történelem *transcendentalis* részének” mélyebb igazságait festeni.³⁶⁹

d, a Zord idő „pozitivistá” recepciója

A tudományos gondolkodásban, irodalomértésben és a köztudat-ban fokozatosan elfogadottá váló történelem- és történettudo-mány-felfogás alapvetően megváltoztatta a történetírás és a történelmi regény 19. század első felében rögzült viszonyát. Már nem egymást kölcsönösen segítő történeti elbeszélésekként jelen-nek meg, az élénk szimbiózist az alá- és fölérendeltségi viszony váltja fel. „A történetírás a 19. század folyamán elérte, hogy a valóságról folyó diskurzus paradigmájaként mintegy a »realitás« mércéjéül szolgáljon”,³⁷⁰ így a történettudomány múltképei, értel-mezései immár abszolút és meggingathatatlan viszonyítási ponttá váltak a történelmi regények reprezentációs és esztétikai teljesít-ményének megítélésekor: a pozitivistá filológia megpróbálta a hitelesség fogalmának újraértett használatában poétikai normá-vá avatni saját tudományos módszereit. A történelmi regényeken nem a művészi igényekre is ügyelő „történeti hűséget” kérik immár számon (Kemény Zsigmond útmutatását követve), hanem a történettudomány mércéjével is mérhető igazságot várják el tőle. Ahogyan azt 1925-ben Rédey Tivadar – éppen a Kemény-regényekre vonatkoztatva – megfogalmazza: „A Kemény-típusú regényíró elszántan magára vállalja a tudományos történetkuta-tónak mind a kritikai ítéletre való jogát, mind a kritikailag igazolt anyaggal szembeni köteles hűségét.” Kemény írásművészete ezért

³⁶⁹ SALAMON, 1876. 40. [kiemelés az eredetiben]

³⁷⁰ GYÁNI, 2000a. 32.

„a történetírás és a történelmi regény meglepő egyenmőségét mutatja.”³⁷¹

A hitelesség újraértett normájának kritikai alkalmazása érdekes kettősséghez vezetett a Kemény-recepció néhány írásában. A pozitivista szemlélet valóság és fikció zavaró együttlétét látta a történelmi regény műtöreprezentációjában, s ezt a jelentékeny fogyatékossgot ellensúlyozandó, igyekezett világosan elválasztani egymástól a „történelmi tényt” a „kitalációtól”: „[M]ert az író alkotási módjának megítélésénél – írja például Loósz István – nem utolsó föltétel tudni, mit talált készen forrásában, s mit adott hozzá a maga leleményéből.”³⁷² A „fikció”-t és a „valóság”-ot szétszálazó olvasásmód végeredményben nemcsak élesen megkülönböztette a *Zord idő* korrajz tekintetében nyújtott teljesítményét (reprezentáció) és jelentésképzésének esztétikai aspektusait (allegorizáció), hanem – egymás fényében – le is értékelte azokat: sokan úgy vélték, hogy a Kemény-regény nem bizonyul sem kerek egész, összhangzó műalkotásnak, sem a tudományos kritériumoknak maradéktalanul eleget tevő történetírói munkának. Nagyon tanulságos például, hogy Angyal Dávid 1883-as *Zord idő*-tanulmányában még Salamonhoz hasonlóan méltatja a szöveg történetírói teljesítményét és példázatos jelentéssalkotását, de a hangsúlyt arra helyezi az értelmezésében, hogy Kemény „végre is csak regényt írt”³⁷³.

Komoly fejtörést okozott azonban, hogy – mint azt a Rédeycitátumban olvashattuk – Kemény történelmi regényei javarészt eleget tesznek a pozitivista történeti hűség elvárásainak, és ez a „normakövető” magatartás nemcsak más művekkel (például Jókai regényeivel) szembeni felértékelésükhöz vezet, hanem – némi következetlenséggel – a reprezentáció és az allegorizáció kettős teljesítményének egyidejű méltatását is eredményezi a különböző értelmezésekben. Ilyen – némi ellentmondástól terhelt – értelmezést olvashatunk Loósz István 1904-es *Zord idő*-tanulmányában. A szerző a pozitivista filológia teljes apparátusát felvonultatja annak érdekében, hogy a regény történeti vonatkozá-

³⁷¹ RÉDEY, 1925. 119, 116.

³⁷² LOÓSZ, 1904. 47.

³⁷³ ANGYAL, 1883. 462–63.

sú szöveghelyeit visszakeresse a Kemény-korabeli történetírók munkáiban vagy a 16. századi krónikákban, szigorún ügyel tehát a fiktív és a kitalált szétszalazására. Állításából, mely szerint „Kemény történelmi regényei közelebb állanak a történelemhez, mint bármelyik más regényírónké, mert nemcsak a kor rajzában, hanem alakjaiban és meséiben is a történeti valóság uralkodik a kigondolt részletek felett” értelemszerűen következik a *Zord idő* esztétikai teljesítményét leértékelő kijelentése: „E munka azonban különösen mint korrajz érdemel figyelmet, mert bár szerkezetileg Kemény legsikerültebb regénye, meséjével különösebb érdeklődést nemigen tud kelteni.”³⁷⁴ Fikció és valóság szétválasztása azonban – érdekes módon – nem vezet a szöveg reprezentációs és allegorizációs műveleteinek elkülönítéséhez: a történeti valósággal referenciális kapcsolatba hozható korrajz Loósz szerint is morális tanulságokkal szolgál olvasója számára. „Minden nyomorával és züllöttségével feltárul előttünk a török hódítás e korszaka, melyet nem nagyjában és külsőségeiben rajzol meg a költő, hanem bemutatja legaprólékosabb részleteiben, hogy a mult viszontagságaiból politikai és erkölcsi okulást adjon az olvasónak.”³⁷⁵

Hasonló értelmezési sémát követ Nagy Miklós jóval később publikált tanulmánya. Külön fejezetekben méltatja a regényíró történészi erőnyeit, összevetve a *Zord idő* cselekménymenetét a Kemény által használt források, illetve történetírói munkák múltértelmezésével, és szintén külön fejezetben tárgyalja – immár esztétikai szempontokat érvényesítve – a regénycselekmény gerincét alkotó Barnabás–Elemér szálát, a kettejük sorsában képződő tragikumot. E „kettős mérce” vezethette Nagy Miklóst arra az elhatározásra, hogy a szöveg „történetírói” jellegét, valamint a regény szerkezetét és színvonalát egyaránt bíráló megjegyzéseket tegyen. Igaz, szoros összefüggésüket, egymásbafonódásukat ő is elismeri.³⁷⁶

³⁷⁴ LOÓSZ, 1904. 45–46.

³⁷⁵ LOÓSZ, 1904. 46.

³⁷⁶ „Barnabás és Elemér képsora kevésbé történeti, harsányabb színceivel, fordulataival, meglepetéseivel, feltáruló lelki alvilágával elűt a hatalmas XVI. századi panoráma egészétől. E romantikus példázatot az elbeszélő mégis igyekezett a kettős királyság korához kötni.” NAGY, 1987. 308.

Hogy mégis mennyire összeegyeztethetők akár e szemlélet keretei között is a látszólag széttartó tendenciák, arra Sötér István tanulmánya szolgál tanulságul. Sötér szinte a szélsőségig viszi mind a szöveg történetírói eredményeinek méltatását, mind az allegorikus jelentéstulajdonítás értelmezői műveletét. Hasonlóan Loószhoz vagy Nagy Miklóshoz, Sötér lényegesnek tartja a rekonstruált történeti események és a fantázia szülte cselekményelemek – értékítéletet is magában foglaló – megkülönböztetését a *Zord idő*vel kapcsolatban,³⁷⁷ apró lépésekben azonban mégis eljut annak kimondásáig, hogy a maga egészében (tehát nemcsak „valóságreferens” részleteiben) történetírásnak nevezze a regényt: „Kemény ily módon a regény túlnyomó részében nem is az egyes szereplők mozgását tekinti fő céljának, hanem a közös sors, tehát a történelem bemutatását; a regénnyé átirrt Verancsics krónika valódi hőse: az egész ország. Kemény átlépi a történelmi regény műfaji kereteit, s valójában történelmet ír, megregényesített, illetve képzelet teremtette történelmi alakokkal.”³⁷⁸

Talán nem véletlen, hogy a szöveg allegorikus olvasatának összegzése kényszeríti ki Sötérből az egyértelmű állásfoglalást a történeti reprezentáció kérdésében is. A szerzőnek ugyanis szüksége van arra, hogy zárt egészként fogja fel (illetve ismerje fel) a regény történetírói konstrukciókra emlékeztető múltképét, hiszen tanulmányában lényegében parabolisztikus olvasásmódot érvényesít. Olyan szöveggént közelít a *Zord idő*höz, amelynek minden eleme, nagyobb egysége túlmutat önmagán: jelen esetben 1541 Magyarországának eseményei, az ország három részre szakadásának traumája a Bach-korabeli magyarság állapotának, válságának elbeszélését szolgálják egyfelől, másfelől Kemény erkölcstanának, állameszméjének és történetfilozófiájának összegzése olvasható ki áttételesen belőlük: a szoros analógiák, parabolisz-

³⁷⁷ „A *Zord idő* legjobb lapjai nem azok, melyekben az írói képzelet autonóm módon érvényesül, hanem azok, amelyekben Kemény a történelmi forrásokat (Verancsicsot és Szalayt) eleveníti meg, a jellem- és a lélekrajz módszerével, illetve amelyekben a maga korát, az önkényuralmi Magyarországot ábrázolja, közvetett módon, Izabella korának cseményei, körülményei között.” SÖTÉR, 1987. 535–36.

³⁷⁸ SÖTÉR, 1987. 544.

tikus áthallások pedig az író kiegyezés melletti határozott állásfoglalását körvonalazzák Sötér szerint.³⁷⁹ Felvetődik a kérdés, hogy az ilyen, végsőkéig kiélezett megfeleléseket kereső parabolisztikus olvasásmód mennyire egyeztethető össze a szöveg intencióival, s bár válaszuk inkább az elutasítás felé hajlik, azt mindenképpen el kell ismerni, hogy a *Zord idő* nem feltétlenül áll ellent egy ilyen megközelítésnek, és az sem véletlen, hogy a Sötér-interpretációk szociológiai, ábrázolásesztétikai karaktere a *Zord idő* esetében bizonyul a legtermékenyebbnek. Mindenesetre a parabola bevezetésével Sötér a szöveg reprezentációjának és allegorikus teljesítményének szoros összefonódását, egymásrautaltságát igazolta a pozitivistá modellre támaszkodva.

Kemény-monográfiájában Szegedy-Maszák Mihály szóvá teszi Sötér túlzásait, főként a *Zord idő* történetírói státusával kapcsolatos megjegyzéseit vitatva. A posztmodern nyelvi fordulat történetelméleti tapasztalatából kiindulva Szegedy-Maszák történetmiregény-felfogása immár explicit módon visszatér, pontosabban közel jut a Kemény-korabeli állásponthoz. Nagy Miklós megállapításával („történelem és fikció más arányokban vegyül össze a *Zord idő* ívein, mint korábban”) polemizálva jelenti ki, hogy „a regény éppen a két fogalom szembeállíthatóságát vitatja a háttérnek és az előtérnek az egymáshoz közelítésével”³⁸⁰. A regény és a történetírás a múltreprezentáció (poétikai) műveletei során közös mezőn találja magát: a két műfaj közötti átjárhatóságot demonstrálják a *Zord idő* történetírói vendégszövegei is, igaz, a történelmi eseményekre nyíló nézőpontok gyakori változtatásával a történetírói szándékoktól határozottan elkülönülő jelentésképző aktivitást ér el a szöveg.³⁸¹ Amint azt a résztanulmány címe is jelzi (*A közösségi lét tragikumai*), Szegedy-Maszák

³⁷⁹ Vö. SÖTÉR, 1987. 529–531, 536. Az 1848–49-es nemzettragédia példázataként értelmezi a *Zord időt* fiatalkori tanulmányában Martinkó András (MARTINKÓ, 1937. 42.), míg Sötérhez hasonlóan a hatvanas évek politikai helyzetének „visszavetülését” látja a regényben Rónay György (RÓNAY, 1985. 81.).

³⁸⁰ SZEGEDY-MASZÁK, 1989. 269. A történelmi regény és történetírás műfaji határainak elmosódásáról lásd SZEGEDY-MASZÁK, 1989. 43, 54–55.

³⁸¹ Vö. SZEGEDY-MASZÁK, 1989. 275.

írásától sem idegen az allegorikus jelentéstulajdonítás, bár ő nem a politikai-erkölcsi példázatot hangsúlyozó Salamont vagy a parabolisztikus olvasást javasló Sötért követi, hanem leginkább Barta János *Zord idő*-tanulmányának lényegi gondolatával szoros összhangban fogalmazza meg véleményét.³⁸² Barta olvasatában tulajdonképpen összegződnek a különböző allegorikus értelmezések: a szerző Kemény ösélményének kifejezéseként, a Kemény-korabeli viszonyok allegóriájaként (is) olvassa a regényt, de első-sorban a „magyarság kollektív tragédiájaként” értelmezi a művet.³⁸³

e, reprezentáció és allegorizáció a történelmi regényekben

Összegzőképpen érdemes visszatérni a gondolatmenetet indító kérdésünkre, mely a reprezentáció és az allegorikus jelentésképzés viszonyát érintette. A recepció áttekintése és az egyes tanulmányok szemléleti alapjának, interpretációs stratégiájának vázlatos tisztázása végén arra a következtetésre juthatunk, hogy a két jelenség, a *Zord idő* kettős teljesítménye sehol nem kerül összeitkőzésbe, komolyabb ellentmondásba. Nem zárják ki, sőt egyszerre feltételezik egymást: a legtöbb tanulmány rejtett belátása szerint éppen a reprezentáció megbízhatósága szolgál az allegorikus jelentés megképzésének és célbajuttatásának zálogául. A jelenség magyarázatát a történelmi regény egyik meghatározó műfaji vonásában lelhetjük fel, amelyről korábban, a történelmi regény elméletének taglalásakor már szó esett.

A múltreprezentáció esztétikai teljesítménye sohasem jelenti (jelentheti) a múlt valóságának visszaadását, vagy az erre irányuló törekvést. A *Zord idő*-ben az allegorikus hatásstruktúra valamennyi meghatározó művelete tetten érhető: a szöveg szinte minden aspektusa felfűzhető egy allegorikus kódra (Kemény

³⁸² „Utolsó szépírói alkotását Kemény az önkényuralom megszilárdulásakor fejezte be. Bizonyára ezzel is magyarázható, hogy »a középpontba egy nagyszabású kollektív tragédiát állít« ebben a művében. [...] A nemzeti lét fenyegetettsége egyaránt jelenik meg léthelyzetként és lelkiállapotként.” SZEGEDY-MASZAK, 1989. 298–299.

³⁸³ BARTA, 1985. 8, 16, 21.

szövege nem feltétlenül áll ellent egy integratív olvasásnak), az allegória temporális kibontakozását³⁸⁴ a regény narratív előrehaladása biztosítja az – értelmezés szempontjából kitüntetett jelentőségű – kezdő és záró kép közötti lineáris mozgásban, míg a regény jelrendszerének kettős (a letűnt múltat életre keltő, valamint jelképes értelmek hordozására alkalmassá tevő) irányultságában az allegória „szemantikai ambiugitása”, egyszerre több jelentést hordozó karaktere nyilvánul meg. Az allegorikus jelentésképződés uralásához feltétlenül szükséges „egy olyan, olvasó és szerző között meglévő közös vagy legalábbis emlékezetbe hívható hallgatólagos tudás, amely mintegy pretextusként szolgál az alakzat működéséhez”.³⁸⁵ Az ország három részre szakadásának traumájához kapcsolódó előzetes értelmezések – melyek egyaránt merítene a nemzeti történelem mitizáló nagyelbeszéléseiből és a tudományos művek eredményeiből – gazdag pretextust kínálnak fel az olvasó számára. E pretextus egyszerre korlátozó és felszabadító hatású, hiszen egyfelől a nemzeti sorskérdések összefüggésében tesz javaslatot az allegorikus értelem létrehozására (mindaddig egyetlen *Zord idő*-elemzés sem került meg teljesen ezt az összefüggésrendet), ám másfelől az allegorikus játéktér nyitottságát is biztosítja, hiszen a szöveghez nem rendelhető hozzá egyetlen kizárólagos jelentés, sőt a *Zord idő* (akárcsak Kemény valamennyi regénye) kifejezetten ellenáll az ilyen értelmezői szándékoknak. (Még a parabolisztikus séma képviselői is elismerik, hogy a szöveg egyetlen utalást sem tartalmaz Kemény jelenére,³⁸⁶ tehát nem köti a jelen létállapotának feltételezett ikonikus képéhez a jelentéstulajdonítást.)

A *Zord idő* csak úgy őrizheti meg jelentésmezejének történeti állandóságát és folyamatos módosulását, ha allegorézise nem fűzhető fel egy kizárólagos interpretációs kódra. Kemény írásának egyik komoly tétje ugyanis, hogy a mindenkori történeti olvasója

³⁸⁴ Vö. BENJAMIN, 1980. 365; DE MAN, 1996. 31.

³⁸⁵ MESTERHÁZY, 1998. 350. (A narrativitás, az egymás mellett megtartott jelentések, illetve a pretextus |paradigmatikus meghatározottság| kategóriáit kiemelve Gerhard Kurz allegória-felfogásának legfontosabb gondolatait összegzi Mesterházy tanulmányának bevezető része.)

³⁸⁶ Vö. BARTA, 1985. 21.

számára is megélhető legyen a kollektív közösségi tragikum katarztikus tapasztalata: a különböző korok olvasói egyaránt képesek legyenek saját személyes és közösségi identitásuk erősítésére átfordítani az esztétikai tapasztalat által hozzáférhetővé tett képzeteket. A történeti olvasás ugyanis nem merülhet ki a reprezentáció múltképeknek pusztá rögzítésében, vagy az allegorikusan rejtjelezett megírás-korabeli társadalmi-történeti szituáció vizsgálataiban. A *Zord idő* esztétikai teljesítményének igazi érdeme, hogy feltehetően ugyanúgy a személyes élmény és érintettség revelatív erejével válhatott olvashatóvá az 1850-es évek nemzeti és világnézeti krízisekor, mint mondjuk Trianon, vagy akár 1956 után: a mai – de tulajdonképpen bármely – kor olvasója számára pedig a nemzeti történelem szinte valamennyi traumája az allegória „megfejtésének” lehetséges kódja lehet – amint arról már volt, és még lesz is szó.

Hogyan beszélhető el azonban a nemzet tragédiája? Hogyan tehető cselekvővé, tragikus tettet végrehajtó és következményeit megélő eleven „személylé” a nemzet absztrakt fogalma? Hogyan hozható létre olyan tragikus hatás, amely a katarzison keresztül a személyes identitás közösségi alapjait mozgósítja a legkülönbözőbb korszakokban? Hogyan egyeztethető össze a nemzetfogalom történeti változékonyságával és képlékenységeivel az allegorikus jelentésképzés folyamata? E kérdések megválaszolására a *Zord idő* szorosabb szövegelemzésében kerül majd sor a kötet utolsó fejezetében.

Második rész

DRÁMAISÁG ÉS TRAGIKUM
KEMÉNY ZSIGMOND
TÖRTÉNELMI REGÉNYEIBEN

I. A KEMÉNY-REGÉNYEK DRÁMAISÁGÁNAK ÉS TRAGIKUMÁNAK NÉHÁNY KÉRDÉSE – KRITIKATÖRTÉNETI KONTEXTUSBAN

A regény és a dráma műfaji különbségeit taglaló számos 19. századi értekezés közül valószínűleg Kemény Zsigmond *Eszmék a regény és dráma körül* című írásában olvashatjuk a legmélyrehatóbb elemzést azokról a lényeges eltérésekről, melyek a két műfajhoz sorolt szövegek poétikai struktúrájában és esztétikai hatástényezőiben megmutatkoznak. Mégis, a kortárs kritika Kemény írásművészetének egyik legfőbb jellegadó tényezőjét éppen a regényeiben meghúzódó drámaiságban vélte felfedezni.¹

Gyulai Pál már jelentékeny értelmezői hagyományra támaszkodott, amikor 1879-es Kemény- emlékbeszédében tételszerűen rögzítette, hogy Kemény „regényei a legtragikaibb magyar regények, tragikaibbak mint tragédiáink”: tulajdonképpen „a regény formájában tragédiákat írt s olykor drámaiságban is vetekedett a tragédiáírókkal”.² A Kemény-regények drámaiságának és tragikumának a méltatása a recepció vezérszólama maradt a későbbiekben is. Beöthy Zsolt a „legkiválóbb tragikai költők egyikének”

¹ Kemény Zsigmond korabeli befogadása és kanonizációja lényegében két alappilléren nyugodott: elsősorban a nyugat-európai mércét is megütő realista regény meghonosítójaként került az érdeklődés homlokterébe, ám hasonló elismerést váltott ki a Kemény-regények dramatikus, tragizáló karaktere is. „Kemény tragikaibb alapot adott a magyar regénynek, mint a minő tragédiáinké s mélyreható buvárlatával lélektani merész feladatokat igyekezett megoldani.” GYULAI, *Újabb magyar regények* [1873] 1911. 101. vö. SZÁSZ, 1877. 227.

² GYULAI, *Emlékbeszéd* [1879] 1902. 169, 171. A 20. század első felének Kemény-értését még döntően meghatározta ez a felfogás. Vö. BEÖTHY, [1914] 1928. 172; PAPP, 1923. 279–80; SZINNYEI, 1941. 197, 200.

nevezi Kemény Zsigmondot, s terjedelmes tragikum-monográfiájának példatárában Shakespeare műveivel majdnem egyenlő számban citálja a regényeit. Péterfy Jenő a szerzői életút végzet-szerű vonásait párhuzamosan tárgyalja az életmű tragizáló tendenciáival, Sőtér István a tragikum mozzanatára fűzi fel egyik átfogó Kemény-értelmezését, Barta János pedig részletes analízisét adta a Kemény-tragikum szemléleti-poétikai alkatának.

A felsorolt interpretációk jó néhány (de legalább két) kérdést viszont tisztázatlanul hagytak. Nem született még beható elemzés arról, hogy vajon mi motiválta – kortörténeti, műfajelméleti, poétikai szempontból – a regény és a dráma műfajának 19. századi ötvöződését? Szintén megválaszolásra vár, hogy mennyiben és miben tér el egymástól a tragédiákban és a regényekben létesített tragikum? A Kemény-korabeli irodalomértés kritikai diskurzusa több választ is tartogat a feltett kérdésekre, ráadásul úgy vélem, a témáról született 20. századi értelmezések kisebb-nagyobb defektusai éppen abból adódnak, hogy az elemzők javarészt mellőzték a 19. század kritikátörténeti kontextusából levonható tanulságokat. Írásom első két fejezetében a regény és a dráma ötvöződésének műfajelméleti és -történeti hátterét vizsgálom, majd ezt követően a Kemény-tragikumról kialakult szakmai közfelfogás árnyalására teszek kísérletet.

1. A regény és a dráma ötvöződése: műfajelméleti kontextus

a, a műfajötvöződés elméleti evidenciái

Az tulajdonképpen irodalomelméleti evidenciának tekinthető, hogy a regénynek – alakváltozatai sokszínűsége miatt – nincs kanonizálható poétikája: még a 19. század (erősen normatív beállítódású) műfajelmélete is legkülönbözőbb diskurzusok, formaelvek ötvözeteként írta le a regényt, amely hatásfunkciójában irodalmon kívüli tudásterületekkel, a bölcsellett és a történet-

írással érintkezik.³ Igaz, ez a tendencia nem kizárólag a modern prózaepikai formáció sajátja. A műfaji kiindulású irodalomértés mai képviselői hangsúlyozzák, hogy az egyes történeti korszakok műfaji szövegcsoportjai már eleve élénk szimbiózisban élnek egymással,⁴ s a legkülönfélébb diskurzusok intenzív kölcsönhatása eredményeképpen a konkrét irodalmi művek mindig többkevesebb műfaj konvencióinak az ötvöződéséből állnak össze. Ha ebből a nézőpontból tekintjük, nem látszik különösképpen hibrid alkotásnak például a *Buda halála*. A szöveg sokszor megrótt műfaji vegyülékességének (az eposzi, a drámai és a regényszerű elemek keveredésének) a magyarázatául szolgál az eredetmondát utólagosan rögzítő eposz iránti korabeli vágy, a tragédia kanonikus pozíciójának sérthetetlensége, valamint az uralkodóvá váló irodalmi diskurzusforma, a regény népszerűsége. Hasonlóképpen magyarázható a „drámai formájú regény” 19. századi megjelenése is: a tragédia műfajának kritikai preferálása, a drámaírás gyakorlatának válsága, valamint a regény töretlen térhódítása teremtette meg a drámai elemek regényszerű transzformációjának szemléleti és poétikai alapját – ahogy azt majd a későbbiekben igazolni szeretném.

A műfajötvöződés jelensége természetesen nem ismeretlen a korszakot visszatekintő távlatból szemlélő irodalomtörténet-írás számára sem.⁵ A 19. század második harmadában „a műfaji át-

³ „[M]időn a' regény tárgyát tetszése szerint a' valódi vagy költött világból választhatja, azt prózában, dialógban, levelekben, elbeszélve vagy vegyesen adhatja elő, 's a' reflexiót is még nagyobb mértékben használhatja mint a' dráma, mi által már némileg a' philosophiával érintésbe jön.” SZONTAGH, 1837. 111.; „A regény költői, bölcselmi és politikai elemek vegyületeiből áll, hol az egyiknek, hol pedig a másiknak túlsúlyával. A regény közép-nem, átmenet a költészetből egészen más régiókba, [...]” KEMÉNY, *Szellemi* [1853] 1971. 247.

⁴ „Egy műfaj sohasem önmagába zártan egzisztál: alapkaraktere más műfajokkal szembeállítva, a velük folytatott versengésben mutatkozik meg. A műfajok nem elkülönülten léteznek: egy műfaji rendszerben kapnak nevet, egy műfaji hierarchiába tagozódnak be. [...] Egy műfaj csak más műfajokkal való viszonylatban értelmezhető: egy konkrét időszakban realizálódó szándékai, céljai kizárólag a többi kortárs műfajhoz való kapcsolódásában és a tőlük való eltérésben határozhatók meg.” COHEN, 1986. 207.

⁵ A folyamatról általában lásd LUKÁCS, [1947] 1977a. 118. A 19. századi francia regények, elsősorban Balzac műveinek drámaiságáról részletesebben lásd LUKÁCS, 1969. 265. A 19. századi angol regények hasonló jellemzőiről KING, 1978.

menetek megszámlálhatatlan és egymás mellett létező variációja jeleníti meg az irodalmi folyamatok igazi természetét” – írja korszakmonográfiájában Imre László, ezért „[n]em egymást kizáró választások (eposz vagy regény, ballada vagy novella) felől érthető meg e negyedszázad műfaji hierarchiája, [...] hanem sajátosan összefonódó és egymást kiegészítő kapcsolódásuk, időleges tartósságuk, s mégis szüntelen átalakulásuk révén.”⁶ „A műfaji minták egymásba való átjátszásának” folyamata, a műfaji „funkcióátruházás” egyebek mellett éppen a regény és a dráma között játszódott le a korszakban.⁷

*b, kortárs műfajelméleti gondolkodás: a regény és
a dráma műfaji normáinak rigorózus elhatárolása*

Ha azonban a 19. század második harmadában született műfajelméleti értekezések, kritikai írások elméleti reflexiói felé fordulunk, már közel sem tűnik olyan evidensnek a regény és a dráma műfaji határainak az átjárhatósága: a kortárs műfajelméleti gondolkodás fő vonulata mintha elfedni igyekezett volna a történeti távlatból nyilvánvalónak tűnő tendenciát. Három – hol explicit kimondott, hol csak kikövetkeztethető – törekvés kapcsolódott össze szorosan az elméleti diskurzusokban, s mindhárom a műfaji határok szigorú elkülönítésére irányult.

(a regény emancipálása) Az olvasóközönség körében egyre népszerűbb regényt még az 1850-es években is a „legkétségesebb esztétikai becsű”⁸ műfajként emlegették, ám emancipációjának a kérdése ekkor már állandóan napirenden volt a korabeli kritikákban. A regény negatív megítélését az okozta, hogy a kritikusok – egzakt poétika híján – a dráma vagy az eposz klasszicizált normáit kérték számon rajta, melyeknek – létformájából adódóan –

⁶ IMRE, 1996. 23, 34. vö. MARTINKÓ, 1977. 368.

⁷ „Hasonló funkcióátruházás történik a múlt század derekán annak következtében, hogy nincs kiemelkedő drámai irodalmunk, holott e kor igényli a tragikummal való szembenézést. E hiányérzetet nemcsak a *Bánk bán* kultusza mutatja, hanem az is, ahogyan epikus műfajokban jeleníti meg a tragikumot Kemény és Arany.” IMRE, 1996. 43–44.

⁸ KEMÉNY, *Eszméék* [1853] 1971. 191; vö. GYULAI, *Kemény Zsigmond* [1854] 1927. 30–31; JÓSIKA, 1859. 39.

nem felelhetett meg.⁹ A kanonizált műfajok normatív elvárásaitól függetlenedő poétika esztétikai rangot és méltóságot biztosított a regénynek, amely ezáltal – sajátos funkcióval felruházva – a műfaji kánon elfogadott tagja lehetett: egyre inkább a regény bizonyult olyan irodalmi közlésmódnak, amely sikerrel alkalmazkodott a korabeli olvasóközönség gyökeresen átalakuló elvárásaihoz, és eredményesen vállalkozhatott egyéni és társadalmi szerepminták közvetítésére.¹⁰

(*a tragédia műfajának preferálása*) A korabeli kritikai írások többsége azonban mégsem a regényt, hanem a drámát tekintette az irodalomtól elvárt identitáserősítő funkció autentikus hordozójának. Határozottan felerősödtek a tragédia felvirágoztatására irányuló törekvések, hiszen a kortársak szerint „[a]llig van ügy, mely figyelmünket jobban megérdemelje, mint a drámai literatura, mivel azzal *művészi és nemzeti* célt és érdeket egyaránt akarunk eszközölni”.¹¹ A korszakban sokasodó dramaturgiai dolgozatok egy olyan ideális drámapmodell kontúrjait vázolták fel, amely tökéletesen megfelel az – alapvetően arisztotelianus – drámapoétika szigorú elvárásainak, s egyben hatékonyan közremunkál a nemzeti gyökerű irodalmi formák széles körű elterjesztésében is. Minderre a történelmi hagyomány példaadó eseményeit és személyiségeit színre vivő (és egyben átörökítő) történeti tragédiát tartották a legalkalmasabbnak,¹² amely a színi előadás révén

⁹ Vö. KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 197; KEMÉNY, *Szellemi* [1853] 1971. 247.

¹⁰ A korabeli műfaji kánon nemzeti identifikációs funkciójáról lásd: IMRE, 1996. 80–81, 168.

¹¹ ERDELYI, [1840] 1890a. 451. [kiemelés tőlem] |A| társadalmi viszonyokra minden lehető művészet, minden lehető ága közül az irodalomnak egy sem gyakorolhat oly hatalmas befolyást most és soha, mint épen a drámai művészet, összekötve a színjátékkal, zenével, vagy rajzoló művészettel is.” PULSZKY, 1847. 62. vö. SALAMON, *Nemzeti Színházunk* [1861] 1907b. 185–86.

¹² Vö. VÖRÖSMARTY, [1837] 1969. 14–15; SALAMON, *A történeti hűség* [1861] 1907b. 209; GREGUSS [1854], 1872b. 21; GYULAI, *A magyar színészetről* [1889] 1914. 267, 269–270. Névy történeti tragédia-értelmezése mellőzi először a nemzeti identifikációs szempontot a műfaj jellemzőinek tárgyalásakor. NÉVY, 1873. 242–43.

közvetlen módon formálhatta a közönség nemzeti identitástudatát, erősíthette közösségi érzületét.¹³

Már Kölcsey Ferenc a dráma („a játékszíni költés”) előretörésében látta a nemzeti költészet megújulásának a lehetőségét, mondván „[a] poézis minden nemei közt ez áll a közönséges életkörrel legeggyenesb, s legkönnyebben érezhető öszvefüggésben.”¹⁴ Egy évtizeddel később Szontagh Gusztáv és Schedel (Toldy) Ferenc között alakult ki heves polémia az eposz és a dráma korszerűségét illetően. A vitában Toldy határozottan deklarálja, hogy az új történeti helyzet megváltozott létviszonyaiban a világszemléleti és közösségi háttérét veszített eposz funkcióját a dráma veszi át. Elsősorban azért, mert a színházi előadás közbeiktatásával eleven közösségi reflexeket képes előhívni.

Az eposz tehát örökké egy magas neme maradand a' költészetnek, mellynek éldeletében a' nemzet' műveltei mindenkor magasodni, mellytől nemesedni, lelkesülni fognak: de az életre, a' tömegekre csak a' színiköltő fog hatni, kinek szavait ezek hallják egyszerre, 's kinek szózata egyszerre ezer kebelben hangzik vissza: akar műveltek legyenek ezek, akar nem. [...] [A] színház az az egy mező, hol a' költő élő szóval szólhat a' sokasághoz, az az egy, hol a' költő az élettel, a' társaság' egészével közvetlen érzési közlekedésben lehet.¹⁵

A magyar színjátszás és drámaírás széles körű elfogadtatásáért megmozgatott szellemi energiák háttérében tehát az új nemzet-felfogás jegyében fogant közösségteremtés eszménye, a nemzeti azonosságtudat megerősítése, valamint a magyar nyelv felvirágoztatásának a vágya állt.¹⁶

¹³ Vö. ERDÉLYI, [1840] 1890a. 451; ERDÉLYI, [1852] 1890b. 476.

¹⁴ KÖLCSEY, [1826] 1988a. 65.

¹⁵ TOLDY, 1839. 346–347.

¹⁶ „Így fogja majd a nemzet a játékszínt, s a játékszín a nemzetet kölcsönösen megnemcsíteni. Ha lelkesedésbe hozzuk magunkat, hazai characterünk új színben fog ismét ragyogni, e characternek vonásait kölcsön adjuk a játékszínnek, bévéssük a költő lelkébe, felbátorítjuk őt, hogy új dicsőséges pályát keressen, hogy új dicsőséges pályára vezesse színünket, mely ne többé az idegen nép majma, ne többé az idegen romlás terjesztője, hanem a nemzeti érzés tolmácsa s a hazai virtus táplálója lehessen. Itt leszen aztán üldözést

Az összetett hatásfunkció realizálása érdekében azonban a tragédiát meg kellett óvni más műfajok – főként az egyre divatosabbá váló regény – negatív, formabontó hatásától: a tragédiák regényesedésének legkisebb jele minden esetben éles bírálatot vont maga után a normatív poétikát felvázoló írásokban.¹⁷ Akárcsak a 18–19. század nyugat-európai elméletírói, a korabeli magyar irodalmárok is „az ideálisnak tekintett drámai forma fel-lazításától szerették volna távol tartani a szerzőket, s ennek je-gyében szembeszálltak az epikus törekvésekkel”.¹⁸

(*klasszicizáló műfajelméleti törekvések*) A korszak műfajelmé-leti gondolkodásának klasszicizáló irányultsága is erősítette a normatív beszédmódot és a szabályok precíz kijelölését.¹⁹ A nép-nemzeti irodalmi kánon megalapozásában úttörő szerepet vállaló Gyulai Pál a dráma kapcsán beszél leggyakrabban a „költészet örök törvényeiről” és „örök igazságáról”, de Csengery Antal vagy Salamon Ferenc dramaturgiai írásaiban is gyakorta találkozha-tunk ezzel a premisszával.²⁰ Hasonlóképpen foglal állást néhány évtizeddel korábban Vörösmarty Mihály, aki bár A. W. Schlegel drámatörténeti munkájának – romantikus ihletettséggű – alapté-ziseiből indul ki, mégis lépten-nyomon a dráma klasszikus nor-máinak az örökérvényűségét hangoztatja,²¹ és Horatius *Ars poe-ticáját* citálja leggyakrabban elméleti fejtegetéseiben. A szigorúan rögzített világnézeti-ideológiai alapállás, a nemzeti identitástudat

szenvedett nyelvünknek bátorságos réviparja; itt leszen a haza, hol mostani számkivetése után megnyugszik; [...].” KÖLCSEY, [1827] 1886. 165. [kiemelés tőlem] vö. BAJZA, [1839] 1981. 404–05, 413, 418; GREGUSS, *A színészetről* [1865] 1872a. 316–18; KEMÉNY, *Vörösmarty* [1864] 1970. 367.

¹⁷ Lásd pl. „A dráma formája tágabb, mint a hogy a classikai iskola tanította, de nem oly tág, minőnek a franczia romantikusok hirdetik és szigorúbban költői, mintsem annyi prózai elemmel vegyülhessen, a mennyi a regénynek úgy szólva életföltételt.” GYULAI, *Nemzeti színház* [1857] 1908a. 266. vö. GYULAI, *A gályarab* [1864] 1908b. 67.

¹⁸ DOBOS, 1995. 70.

¹⁹ Az 1848–49 után felerősödő klasszicizáló törekvések elsősorban gondolkodás-és mentalitástörténeti okok miatt kerültek előtérbe. Vö. DÁVIDHÁZI, 1992. 76–84.

²⁰ Vö. CSENGERY, 1853. 9; GYULAI, *Diocletian* [1855] 1908a. 97–98; SALA-MON, *Celestina* [1856] 1907a. 217–218.

²¹ VÖRÖSMARTY, [1837] 1969. 7–8.

irodalmi átörökítésének vágya, a költészet örök törvényeit és tanító funkcióját, közösség- és valóságformáló szerepét súlykoló felfogás olyan műfajelméleti gondolkodást eredményez a korszakban, amely hisz bizonyos műfaji állandók rögzíthetőségében és – történeti változékonyságuk ellenére – töretlen átörökíthetőségében.²²

Évszázadokra visszatekintő hagyományfolytonosságából adódóan elsősorban a drámáról olvashatunk frappáns, néhány mondatos „definíciókat” a korszak kritikai-elméleti írásaiban:

A drámának *hatni kell*, és épen *a színpadon*, a hová írták; ezt annyira nem lehet tagadni, hogy a drámai forma egész elmélete ez egyszerű tényen alapszik. Innen *a legszorosb egység*, mely nem tűr epizodot, *a sebesen fejlődő cselekvény*, mely egyenesen a megoldás elé siet, – mert az előadás legfeljebb csak negyedfélóráig tarthat; innen *a csak nagy vonásokban kivihető jellemzés*, mint a frescoképeken, mert a finom részletezés a színpadon nem tehet hatást; innen *a par excellence cselekvő személyek küzdelme* és *az erős tényben mutatkozó katastropha*; mert a költő csak saját személyei által szólhat s nincs eszköze a passzív személyt, a lassú fejlődést, a szembeötlőleg nem látható katastrophát érdekesekké tenni, mint például a regényírónak²³

– határozza meg lényegretörően a dráma poétikai alkatát Gyulai Pál egyik színikritikájában, de Keménynél is találhatunk hasonlóan tömör meghatározásokat: „hű jellemzés, folytonosan haladó cselekvény, megdönthetlen indoklás, szünetlen ingerlő bonyolítás és teljesen kielégítő megoldás: ezek egyesítve kíván-

²² „Épen azért a műfajok s műformák nem a szeszély, önkény, hanem a szükségesség, a kényszerűség szüleményei, a melyeket cél és törvényszerűség alapított meg. A lyra, eposz, dráma az idők folyamában változtak tartalomban, módosultak formában, de benső lényegök most is az, a mi volt ezer év előtt.” GYULAI, *A költészet* [1885] 1914. 223. Természetesen eltérő megközelítéssel is találkozhatunk a korszak irodalmi gondolkodásában. Erdélyi János egyik megjegyzése például olyan műfajelméleti alapállást sugall, mely a megjelenő mű egyediségét tekinti elsődleges értelmezési szempontnak, hiszen „nem annak kitudása fődolog, hogy minő rendbe osztályozandók, hanem az, hogy miért új ő, vagy mi van benne; s mi ő, magára nézve.” ERDÉLYI, [1855] 1986. 423.

²³ GYULAI, *Dózsa* [1857] 1908a. 276–77. [kiemelés tőlem]

tatnak meg egy drámában, noha a dráma oly rövid mű, melynek előadása két óránál tovább nemigen tarthat.”²⁴

„A sokkal tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű” drámával szemben a regény szabálytalan alakú műként definiálódik a műfaji leírásokban: bármit témájául választhat, struktúrája nyitott, nem kell ügyelnie a cselekmény egységére, az elbeszélő hosszas kommentárokkal jellemezheti hőseit, a történetek tágabb életvilágának a körülményeit stb.²⁵ A regény tehát látványosan kicsúszik a klasszicizált normák fennhatósága alól, ám minden látszólagos esztétikai fogyatékosága ellenére a kortársak is tisztában voltak azzal, hogy olyan irodalmi jelenség lép fel vele, amely alapjaiban formálja át a kanonizált műfaji struktúrát, az irodalmi kommunikációs viszonyok egészét.

*c, kortárs kritika: a műfaji határok elmosódásának érzékelése
– a regény dramatizálódása, a tragédia regényesedése*

Az epikus és a drámai költészet elhatárolásában érdekelt elméleti diskurzus rigorozitása nyomban megszűnik azonban, mihelyt a hangsúly az elméletről a regény- és drámabírálat gyakorlati-kritikai színterére helyeződik át, tehát ha a kritikusok komolyan számot vetnek a regény szövegszerveződésbeli nyitottságáról, próteuszi jellegéről mondottakkal, illetve szembesülnek az irodalmi történetek uralkodó tendenciáival. A két műfaj elegyítésének poétikai és szemléleti következetlenségeit előtérbe állító normatív elmélet itt átadja helyét a műfajötvöződés reális lehetőségével, termékenységével és/vagy szükségszerűségével szembe-sülő interpretációknak, melyek már előszeretettel beszélnek a regények drámai kompozíciójáról, tragikus sorsú hőseiről, végzetszerűségéről, illetve – nem leplezett bosszúsággal – a drámák regényesedésének folyamatáról. (Ez utóbbi jelenségre a következő fejezetben térek ki részletesen.)

²⁴ KEMÉNY, *Színművészetünk* [1853] 1971. 296.

²⁶ Vö. KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 191, 194–203; KEMÉNY, *Szellemi* [1853] 1971. 248–253; GYULA, *Richelieu* [1863] 1908a. 430.

Gyulai Pál szerint „a mai regény a drámának csaknem teljes ellentéte, habár a hajdani naiv elbeszéléshez képest sok másodrendű dolgot kölcsönzött a drámából az előadás élenkségét illetőleg”.²⁶ Míg az első tagmondat a drámaelmélet – megalapozhatóan normatív – nézőpontjából hangzik el, a második már a regényelmélet – normatív megalapozhatatlan – evidenciáját visszhangozza, mely szerint az eltérő műfaji konvenciók transzformációja tekinthető a regény legmarkánsabb poétikai vonásának. Néhány sorral később Gyulai már a legnagyobb magától értetődőséggel bírálja Bulwert, amiért „regényeiben legkevésbé sem hajlik a drámai kompozíció felé”, s nincs tehetsége „a drámai jellemzéshez sem”. Maga az elvárás azonban közel sem újkeletű Gyulai kritikai munkásságában: tíz évvel korábban írt Jósika-bírálatában szintén evidenciaként kezeli a regények drámaiságát (s illeti kritikával a drámák regényesedését): „Mind »Eszthert«, mind a jelen regényt bizonyos drámaiság jellemzi, melyet a szerző előbbeni munkáiban nem veszünk észre. Ím, ez még mindig *haladásnak jele*. A regény csak nyer, ha közeledik a drámához; valamint ez viszont oly mértékben veszít becséből, amint több regényi elemet tartalmaz”.²⁷

Nemcsak a kritikai írásokban találkozhatunk ilyen ambivalens megnyilatkozásokkal. A legkézenfekvőbb példát a „tisztán” elméleti munkákban implicite meghúzódó kettősségről Kemény Zsigmond tanulmánya, az *Eszmék a regény és dráma körül* kínálja fel. Már Szász Károly felhívta a figyelmet az elméleti írás normatív elhatároló szándéka és a Kemény-regények (jelesül a *Férj és nő*) szembeütnő dramatizáló eljárásai között meghúzódó ellentmondásra.²⁸ Ez a feszültség már magában az elméleti szövegben kitapintható, ami azt sugallja, hogy az *Özvegy és leánya* megírására készülő Keményt elméleti munkájában legalább annyira érdekelhette a két műfaj átjárhatóságának a kérdése, mint a regény

²⁶ GYULAI, *Richelieu* [1863] 1908a. 431.

²⁷ GYULAI, *A nagyszobeni* [1853] 1961. 41. [kiemelés tőlem]

²⁸ „Általában a drámaiság az, a mi Kemény e regényében leginkább meglep s hatalmas tehetsége iránt a legnagyobb bámulatra ragad. Kedvem volna két jeles tanulmányát melyekben a regény és dráma között von párhuzamot s a műbölcsész oly finom elméletével, oly meggyőzőleg fejti ki e két műfaj különbségeit, sőt kiegyeztetetlen ellentéteiket – saját műve példájával czáfolni meg.” SZÁSZ, 1877. 227–228.

normatív, a drámaétól alapjaiban eltérő poétikájának a felvázolása. Az olyan kétértelmű, de inkább a vegyülékességet elutasító megjegyzések mellett, mint például a „színmű szabályainak leglényegesebb részei az anyag természeténél fogva a regényre igen ritkán és csak nagy óvatossággal alkalmazhatók”, vagy hogy bizonyos esetekben „a regény kénytelen leendő drámai szerkezetet venni föl, s oly térre lépni, hol babért bőven gyűjthet, de befolyásának nagy részét elveszti, s létezése sem lesz eléggé indokolva”²⁹, az *Eszmék* egyik bekezdése a regény természetes lehetőségeként mutatja fel a drámai eljárások regényszerű applikációját. „A regény tárgyainak egy része olyan, mely a drámai földolgozást is megtűri. S ekkor az író, ha művészi tapintattal bír, nem fog könnyelműleg eltérni a dramaturgiában annyi hatást és műélvezetet nyújtó szabályoktól; sőt örvideni fog, ha regényének ökonómiája minél inkább közelíthet a színművekéhez, s ha különösen a cselekvény egységéből folyó széparányúságot, összhangzást és bevezettségét minél szeplőtlenebbül megóvhatja.”³⁰ A regénynek tehát lehet „tisztán drámai szerkezete” – vallja (az említett fenntartásokkal) Kemény, sőt az *Élet és irodalomban* bevett terminus technicusként használja a „drámai szerkezetű regény” fogalmát.³¹

d, a drámai szerkezetű regény

Azt nem állíthatom, hogy a drámai szerkezetű regény „műfajának” komoly szakirodalma és kiforrott normatív poétikája lett volna a 19. század magyar kritikai diskurzusában, ám néhány írás alapján biztonsággal kikövetkeztethető, hogyan értelmezték a kortársak a jelenséget.³² A legmarkánsabb „fogalommeghatá-

²⁹ KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 200, 191.

³⁰ KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 198. Amint azt a bekezdés zárlata mutatja, Kemény azért itt sem hagy fel a szigorú műfaji elhatárolás reflexív tevékenységével: „De egy kevés körültekintés után úgy találándjuk, hogy éppen a legnagyobb hatást gerjesztett regények tárgyai igen szélesek, igen szétágazók s nem engedik magokat a drámai törvények rányájába szoríttatni.” *Uo.*

³¹ KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 203; KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 1971. 154.

³² Vö. KOROMPAY, 1998. 169–180.

rozást” az 1847-ben megjelenő *Magyar Szépirodalmi Szemle* két tanulmányában olvashatjuk. Az inkább külsődleges formaelvek alapján vont párhuzamon túl (mint például a regénybe szőtt párbeszédek), egy átgondolt regénypoétikai koncepció részeként először az irányköltészetről értekező Henszlmann Imre beszélt a regény és a dráma ötvöződéséről: „E követelésre az angol regények indítanak, melyekben a fellépő személyek egyedisége egészen a dramai határozottságig van kiművelve, s ekkép korunkban a regény a költészet első lépcsőjére állt, *egyesítvén magában a dramai és epikai elemet.*”³³ Néhány héttel később a 19. századi angol dráma válságának irodalomszociológiai hátterét elemző, a dramai regény születését e válságból eredeztető Pulszky Ferenc sorakoztat fel markáns poétikai elveket a(z angol) regény drámaiságára vonatkozóan:

E következtetések abban állottak, hogy a dramaköltők észrevevén, mint pártolt el népek a színpadtól, megszüntek drámákat írni számára és dramai tehetségeket inkább elbeszélő epikai formára szoríták, miből eredtek egymás után a valódi dramai regények és novellák [...]. De mi azért nevezzük dramainak különösen a regényeket, novellákat, vagy általában az elbeszélő költészet műveit az angoloknál, mert egy nemzet költői sem értettek úgy, mint az angoléi, személyes tulajdonaikból kilépni és személyeiket oly teljes egyéniségben előállítani, cselekvésik okait, azaz a cselekvényt mindig megelőző lélekállapotot oly tisztán és oly mély lélektanilag kifejtteni és a jellem fejlesztését, a változásokat, melyek bennök más személyek vagy körülményekkel való érintkezés által erednek, oly elevenen előadni, mik a dramai kényszerű fejlődés kellékei. [...] Rólok elmondható, hogy ők nem elbeszélnek, hanem vezetik a cselekvényt szeméink előtt, mint ha színművet hallanánk. Tehát legnagyobb mértékben bírják a jelenítés adományát, mi alig tűnik szembe más nemzetek költőinél, kivéve a németek egyetlen Goethéjét.³⁴

³³ HENSZLMANN, 1847. 53. [kiemelés tőlem]

³⁴ PULSZKY, 1847. 126, 127. A későbbi magyar szakirodalomban csak elvétve találkozhatunk a dramai regény kategóriájával, például a *Figyelő* hasábjain. (1871/5. 52; 1872/30. 364.) Prózai szövegek drámaiságáról a novella poétikai leírásában csik gyakorta szó, például Toldy Ferenc egyik Jósika-bírálatában (TOLDY, 1837. 362.), majd P. Szathmáry Károly munkájában, *A beszély elméletében.* (P. SZATHMÁRY, 1868; 1869. 384, 401–403, 428–429.)

A korabeli értésmód alapján a drámai elemeket ötvöző regény lényeges jellemzői tehát a következők: a szerzői személyesség háttérbe szorulása, tárgyias elbeszélőhelyzet a *történetmondásban*; önelvű világlátás és lélektani motiváció a *jellemek felépítésében*; gyakori jelenetező technika a *cselekménybonyolításban*, valamint „drámai kényszerű fejlődés” és szigorú ok-okozatiság a *kompozíció* tekintetében, ami természetesen még zavartalanul összeegyeztethető a konstruált életvilág tágasságát kibontó más cselekményalakítási eljárásokkal.

A drámai szerkezetű regény műfaji alkatának – Henszlmann- és Pulszky-féle – felrajzolása mögött több műfajelméleti törekvést is gyaníthatunk. A drámaelmélet szótárának a bevonása kétségkívül elősegítette a nyugat-európai minták alapján megszülető magyar realista regény poétikai karakterének leírását, ám az is nyilvánvaló, hogy az elméleti-kritikai megnyilatkozások a regény egy sajátos válfaját látják a drámai eljárásokat alkalmazó művekben.

Ezt mi sem bizonyítja jobban, minthogy a kategória magyar irodalmi alkalmazására tulajdonképpen a Kemény-művek megjelenése teremtett alkalmat: a korabeli recenziók szinte mindegyike tartalmaz a regények drámaiságára és tragikumára vonatkozó kijelentéseket. Mindössze két írásra utalok röviden. Greguss Ágost *Pesti Napló*ban publikált ismertetése az *Özvegy és leány*áról még inkább közvetetten utal a jelenségre (szemben a dráma változatai alapján regénypoétikát rögtönző Danielik Jánossal vagy a *Hölgyfutár* recenziójával, Székely Józseffel³⁵), ám rövid elemzésének a szempontjai alapvetően egybeesnek azokkal az elvárásokkal, melyeket a korban a drámai regény

³⁵ Danielik János nagyszabású recenziójában „tragikus regényként” értelmezi az *Özvegy és leány*t. DANIELIK, 1857. A *Hölgyfutár* recenziójában Székely József teljes egyetértéssel összegzi a korábbi kritikusok véleményét, miszerint „az *Özvegy és Leánya* című regény, oly kerek egésznek képez, mint egy dráma.” (SZÉKELY, 1857. 539.) Kiemeli az alakok drámai eleveenségét és írása zárlatában lényegében a regénypoétika immanens részének tekinti a drámaiságot: „Mindezt a regény és a dráma műformájának különbsége végett kívántam megjegyezni, nem tagadván, sőt követelvén minden regénytől, hogy az drámai elemekkel is birjon.” (Uo.)

kapcsán megfogalmaztak. „Az egész korszak mintegy magátul terem előttünk a szereplő személyek összeműködésében; ezen összeműködés is – a mi Keménynél, ki legjobban jellemez, nem is lehet máskép – egészen magátul történik, s az írónak semmi egyéb köze hozzá, csak az, hogy följegyzi. *A személyek legkevésbé sem látszanak az író rabságában lenni*; ez mintegy szabadon bocsátotta őket. Szabadon, s épen ezért legkényszerűbben mozognak tehát.”³⁶ Greguss sorai – különösebb erőltetés nélkül – lefordíthatók a bahtyini polifónia terminológiájára: az önálló tudatok dialógusa lényegében a drámai elemek regényszerű transzformációjának a regénypoétikai háttérét teremtette meg.³⁷

A *Zord idő*-ről tanulmány értékű recenziót író Salamon Ferenc szerint Kemény „nagy előszeretettel van a drámai forma iránt regényeiben s ezt hibáztatni egy elbeszélő-költőben annyi lenne, mint sok más elbeszélő-költővel együtt magát Homért is elítélni.”³⁸ Gregusshoz hasonlóan kiemeli a narrátori (szerzői) pozíció háttérbe vonulását a jellemek megítélésében, a cselekmény szervezésében, és úgy látja, hogy éppen a drámai jelenetezés teszi hitelessé, életszerűvé a Kemény-művek teremtett történeti világit: „Kemény még a korrajzot is, melyet sokan nagyrészt elbeszélve, vagy kitérő leírásokban adnának, mintegy drámailag, személyekben állítja elő”.³⁹

A kortárs kritika tehát a Kemény-regénypoétika markáns vonásaként tárgyalja a drámaiságot, s ez a belátás – ha nem is ennyire hangsúlyosan – a 20. századi recepcióban is gyakorta visszaköszön. Papp Ferenc szövegelemzéseiben lépten-nyomon előkerülnek a drámaiság és a tragikum szempontjai, Martinkó András az elbeszélői tárgyilagosságban, a láttató jelenetezésben és a sűrített közlésmód dominanciájában nevezi meg a legfontosabb dramatizáló eljárásokat, Barta János pedig részletes kom-

³⁶ GREGUSS, 1857. [kiemelés tőlem]

³⁷ Annak dacára, hogy Bahtyin magát a tragédiát monologikus műfajnak tekintette, s a drámai párbeszédeket élesen megkülönböztette a regénybeli tudatok dialógusától. Vö. BAHITYIN, 2001. 25.

³⁸ SALAMON, *Zord idő* [1862] 1907b. 461–462.

³⁹ SALAMON, *Zord idő* [1862] 1907b. 485.

mentár kíséretében hangsúlyozza, hogy Kemény „egy-egy regényének világát intenzíven áthatja a drámaiság.”⁴⁰

Hogy valójában miben is áll egy 19. századi drámai szerkezetű regény poétikai alkata, természetesen még részletezésre szorulna: itt most csak a korabeli kritikai reflexiók szemrevételezésére szorítkoztam, behatóbb analízisre inkább a szorosabb szövegelemzésekben nyílik lehetőség. Fontos viszont megemlíteni, hogy a jelenség a történelmi regény műfaji karakterisztikumával is összefüggésbe hozható: a drámai formaelvek regényszerű transzformációja a történelmi események esztétikai reprezentációját tette hatékonyabbá. Salamon Ferenc fentebb idézett sorai szerint a múlt nyomokba szétírt káoszából a drámai formaelvek alkalmazásával hozható létre mimetikus igényű múltkonstrukció, befejezett cselekmény és garantált esztétikai hatás. Így vélekedik Walter Scott egyik korabeli kritikusa, Archibald Alison is, akinek 1845-ben született írásában a következőket olvashatjuk: „a történelmi regény kompozíciójában a történetnek kellőképpen egyszerűnek és bizonyos mértékig egységesnek kell lennie, azért, hogy megőrizze az általa felébresztett érdeklődést és érzelmi azonosulást. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a regényíróknak szigorúan a görög dráma egységét kellene követni [...]. Mindez azt jelenti, el kell érni, hogy a szerteágazó események bizonyos határok közé szoríttassanak, hogy a mű iránti érdeklődés fennmaradjon.”⁴¹

A 19. században lezajlott világnézeti, társadalmi, szubjektum-felfogásbeli változások az irodalmi kommunikációs sémák, műfaji konvenciók gyökeres átalakulását vonták maguk után: a

⁴⁰ Vö. PAPP, 1923. 279, 376; „A nyelv terén maradvá hátr, a legfontosabb közlési sajátosságokat a címszavak alá foglalhatjuk: *drámai közvetettség, láttató, cselekvő jelenetelés, sűrítés*. E címszavak is jelzik, hogy Kemény Zsigmond oeuvre-jének eredendően szépirodalmi hányada a drámai közlés sajátosságait mutatja.” MARTINKÓ, 1977. 359. [kiemelés az eredetiben] vö. *uo.* 359–365; BARTA, 1987b. 249. Barta elsősorban a „stílus és a megjelenítés dramatizálásáról” értekezik részletesen: a hősök drámai monológját, a gyakori párbeszédet, a „jelenetek, helyzetek dramatizálását”, valamint a „drámai közlésnek a szükséges minimumra való redukálását a beszéltetésben és az elbeszélői közlésben” tekinti a legfontosabb eljárásoknak. BARTA, 1987b. 248–254.

⁴¹ ALISON, 1845. 351.

tragédia néhány formaelvének applikációja, a tragikum esztétikai hatástényezőjének dominanciája Kemény regényeiben vélhetően ennek az összetett átalakulási folyamatnak tudható be – a továbbiakban tehát a regény és a dráma 19. századi ötvöződésének műfajtörténeti okait kutatom.

2. A regény és a dráma ötvöződése: műfajtörténeti kontextus

A regény és a dráma ötvöződésének a háttérében alapvetően műfajtörténeti összefüggések – a regény töretlen térhódítása, illetve az arisztoteliánus alapokon elgondolt tragédia válsága – állnak.

A korszak magyar irodalmában nagy volt az igény a – főként nemzeti tárgyú – tragédia megteremtésére: monográfiák sora tárgyalta a klasszikus tragédiák példaadó modelljeit, s az elméleti normákat rögtönző színikritikák sokasága próbálta segíteni a lassan kibontakozó magyar dráma- és színházművészetet. A normatív elvárások és a gyakorlati megvalósulás óriási különbségével szembesülni kényszerülő – elégedetlenségét gyakran hangoztató – bírálatokban azonban egyre baljósabb sejtelmek formájában merül fel a gyanú: a dráma súlyos válságban van, és ez komoly akadályokat gördít az „ideális” tragédia megteremtése elé. „Nekünk nincs tragédiánk, hiába ámítjuk magunkat”⁴² – írja némileg kétségbeesett pátosszal 1855-ben Gyulai Pál, aki a hiány okát, a problémák gyökerét – legalábbis eleinte – még a magyar társadalmi, kulturális helyzet elmaradottságában látja, és úgy gondolja, hogy a nemzeti eszme előretörésével kedvezően átalakuló körviszonyok, a művelt és igényes közönség megformálódása, a szigorú drámapoétikai elvárások betartása és állandó kriti-

⁴² GYULAI, *Signora Ristori* |1855| 1908a. 161. Hasonlóan fogalmaz Salamon Ferenc is: „Folyvást süllyedünk, folyvást hanyatlunk, s színpadunk a demoralizáltság felé a legegyszerűsebb, s napról-napra meredekebb úton halad.” SALAMON, *Részvedtek* |1856| 1907a. 314.

kai számonkérése, valamint a magyar színjátszás fejlődése elvezethet a várt tragédiaeszmény beteljesüléséhez.⁴³

Gyulai véleménye, helyzetértékelése a magyar dráma és színjátszás elmaradottságának okait firtató – az évszázad első felében nagy számban születő – dramaturgiai írások argumentációját idézi meg elsősorban,⁴⁴ az 50-es évektől azonban már egyre bizonyosabbá válik, hogy a magyar kulturális és társadalmi viszonyok negatív hatásai mellett megkerülhetetlen korjelenség az arisztotelianus alapokra támaszkodó, közösségteremtő funkciót felvállaló tragédia krízise. Kemény Zsigmond a dráma válságát már nem kizárólag hazai, hanem európai kulturális jelenségnek tekintti, ami jóval összetettebbé teszi a problémát. „Szóval – írja a *Színművészetünk ügyében* c. esszéjében –, a megcáfoltatás félelme nélkül lehet állítani, miként egész Európában a drámaköltészet most nincs virágzásban, sőt mindenütt a hanyatlás nyomait mutatja. Több darabot írnak, mint valaha; de igen kevés jót.”⁴⁵

Valóban: a 18–19. század sajátos átmeneti szakaszt (egyfajta hiátust) képez az európai tragédia történetében,⁴⁶ bár kétségkívül

⁴³ GYULAI, *Nemzeti Színház* [1857] 1908a. 236–272.

⁴⁴ Vö. KATONA, [1821] 2001. 66–78; TARCZY, 1841. 33–82.

⁴⁵ KEMÉNY, *Színművészetünk* [1853] 1971. 284–285. Kemény véleményét támasztják alá a kortárs európai drámairodalmat recenzáló kritikák. A német dráma tekintetében lásd KECSKEMÉTHY Aurél (1864. 245.), illetve ASBÓTH János írását (1871. 243–244.), a francia dráma válságáról SZÁSZ Károly (1866. 150–151.), míg az angolról PULSZKY tanulmánya tájékoztat (1847. 62.).

⁴⁶ Elsősorban Georg Steiner (STEINER, 1971.) és Lukács György (LUKÁCS, [1911] 1978.) munkáira támaszkodom, amikor a 18. század második felének és a 19. század első két harmadának drámaírását a drámatörténet válságos periódusaként, a modern drámához (Ibsen, Csehov stb.) vezető átmeneti szakaszként értelmezem. Tisztában vagyok azzal, hogy összegző drámatörténeti monográfiák sokasága mellőzi a hanyatlástörténeti aspektust és pusztán szinkrón sorok egymást követő folytonosságát írja le: a vizsgált periódusban például a német polgári szomorújáték, a romantikus francia dráma, a sorstragédia vagy a bécsi népszínház stb. uralkodó jelenlétéről beszélnek. (Vö. SIMHANDL, 1998. 174–208; FISCHER-LICHTE, 2001. 347–494.) Ugyanakkor például Fischer-Lichte – aki az identifikációs funkció változásának sorozataként tárgyalja a drámatörténeti periódusokat – is hangsúlyozza a tragédia 19. századi válságának bizonyos aspektusait: szerinte a német színház és dráma mélypontra jut a korszakban, mivel már csak egy bizonyos rétegnek tud közösségi afirmációt nyújtani. FISCHER-LICHTE, 2001. 492–494.

hatalmas küzdelem zajlott a tárgyalt időszakban azért, hogy összhangba hozzák a tragédia hagyományos elképzelését az új korszituáció elvárásaival. Goethe és Schiller például párhuzamosan próbálkozott az antik tragédia zárt és stilizált – ugyanakkor a francia klasszicista tragédia merev szabályaitól mentes – világtérítő eljárásainak áthasonításával és a klasszicista drámodell határait átlépő – a shakespeare-i előzményekre támaszkodó – tragédia megteremtésével, de a műfaj útkeresésének egyik kitüntetett próbálkozása volt a két modell ötvözésére irányuló kísérlet is. A *görög és a shakespeare-i hagyomány szintézise* révén óhajtották újraéleszteni a tragikum archaikus formáit, a tragédia rituális funkcióit egy olyan korban, melynek tágabb életvilágában fokozatosan háttérbe szorult a gondolkodásnak és a létezésnek a tragédiák fénykorát jellemző meghatározottsága. A két modell szintézisére az ideális formát Goethe és Schiller a történeti tragédiában vélték felfedezni. Schiller – írja Walter Benjamin – „azt hitte, hogy a történelemmel, megújított formában ismét szert tehet arra a pótolhatatlan előfeltételre, melyet a mítosz biztosított a tragédia számára.”⁴⁷

A romantika vonzáskörébe tartozó alkotók sem mondtak le a tragédia megújításáról. Georg Steiner szerint a romantikus írók „minél többet foglalkoztak a korabeli dráma sanyarú helyzetével, annál biztosabbak lettek benne, hogy a romantika egyik dicsőséges feladata lesz a tragédia korábbi rangjának helyreállítása. [...] Alig említhetünk 19. századi költőt vagy regényíró, akinek az írásai vagy tervei között valahol ne találkoznánk a dráma délibábjával.”⁴⁸ A próbálkozások jelentős része azonban kudarcba fulladt, melyről – a folyamat magyar színpadon tapasztalható jelenségei alapján – tanulságos képet nyújtanak a kortárs kritikusok, elméletírók. Az antik tragikus hagyomány újraélesztése lehetetlennek bizonyult, az ún. *sorstragédiák* már gyökeresen átalakult világnézeti előfeltételezettség közegében születtek, ezért sorsfogalmuk összehasonlíthatatlanul mást jelentett, mint a görög

⁴⁷ BENJAMIN, 1980. 313; vö. LUKÁCS, [1911] 1978. 126.

⁴⁸ STEINER, 1971. 113, 115.

előzményeikben.⁴⁹ A *történeti tragédiák* a dráma epizálódásának, színpadi gyakorlattól való eltávolodásának a tendenciáját erősítették, hiszen lépten-nyomon megsértették a drámai stilizáció bevett szabályait.⁵⁰ Ez kiváltképp a magyar drámai és színpadi törekvéseket érintette súlyosan, hiszen itt a tragédia megteremtésének heroikus vágya a történeti tragédia iránti igényben összpontosult.⁵¹

A *francia romantikus dráma* egészen új irányba mozdította a dráma alakulástörténetét: a váratlan fordulatok, a végzetes véletlen és titokzatosság uralta bonyodalomstruktúra a 'színi hatás' oltárán áldozta fel a tragédia identitásformáló, létértelmező funkciójának leglényegesebb elemeit,⁵² míg a *német polgári szomorújáték* éppen kisszerűségével riasztotta el a dráma és színház magasztos hivatásában gondolkodókat.⁵³ Végeredményben az alantasabbnak ítélt közönségigények kiszolgálása felé mozdította a dráma alakulástörténetét a *népszínmű* műfaja és színházi

⁴⁹ Vö. HENSZLMANN, 1843. 141; KECSKEMÉTHY, 1864. 97; NÉVY, 1871. 92.

⁵⁰ „Az egyik az, hogy miként a történetben, úgy a *historiai drámában is tulnyomóvá lesz az eposzi elem*: a compositio kénytelen tömegekkel foglalkozni, azokat drámailag értékesíteni, minek következtében a költő nem csak esetleg, de gyakran szükségképen fog vétkezni a drámai egység szigorú törvénye ellen. [...] A másik eredmény az, hogy a történelmi csemények messze kinyúló egybefüggése sokszor lehetetlenné teszi azon bevégeztségét a drámai cselckvénynek, mely által ez önmagában egész képét adja a személyes akarat világnak. A történeti csemények trilogikus, tetralogikus vagy cyklusszerű alkotáshoz vonzanak, mi által a drámai művek színszerűségén ejtetik csorba.” NÉVY, 1873. 243–244. vö. NÉVY, 1871. 86–89. [kiemelés tőlem]

⁵¹ A kettő szoros összefonódottságát példázza Gyulai egyik megállapítása: „[A]nnyi bizonyosnak látszik, hogy a történelmi érzék gyöngűl, történelmi drámánk nem fejlődik, sőt kezd kimenni a divatból. Ez mindenesetre nem örvendetes jelenség, mert egyszersmind a tragédia hanyatlását is jelenti. Igaz ugyan, hogy a jelen életből is írhatni tragédiát, de főforrása mégis a monda és történelem marad.” GYULAI, *A magyar színészetéről* [1889] 1914. 269.

⁵² A magyar kritikában inkább a negatív megítélés volt a meghatározó, főleg Henszlmann Imre dramaturgiai írásaiban (vö. HENSZLMANN, 1842). A Bajzával folytatott polémiajáról lásd KOROMPAY, 1998. 112–42. A francia romantikus dráma árnyalt értelmezését lásd KEMÉNY, *Klasszicizmus* [1864] 1971. 414–16, illetve NÉVY, 1873. 268.

⁵³ Vö. SALAMON, *Ármány* [1856] 1907a. 397; SALAMON, *A kegyencz* [1861] 1907b. 165.

gyakorlata is, bár eredetileg optimista várakozásokkal tekintett rá a hazai színikritika.⁵⁴

A új dráma modellek távol álltak azoktól az elvárásoktól, melyeket az arisztotelianus és a shakespeare-i hagyományra egyaránt ügyelő elméletírók felállítottak, európai és magyar irodalmi viszonylatokban egyaránt. Vajon mi az oka a kísérletek kudarcának, a tragédia 18–19. századi válságának, hanyatlásának, és miért járul hozzá ez a folyamat a regény erősödéséhez? A hasonló kérdéseket megfogalmazó kortárs írások és a később született drámatörténeti monográfiák alapján három nagyobb csomópont köré csoportosítom a lehetséges válaszokat. A tragédia létfeltételeivel ellentétes tendenciák dominanciája a korszituációban (a), a közönség összetételének, igényeinek és színházhoz való viszonyának alapvető megváltozása (b), valamint a regény műfajának negatív hatásai, a dráma regényesedésének visszafordíthatatlan folyamatai (c) egyaránt hozzájárultak a műfaj fokozatos identitásvesztéséhez.

*a, a tragédia válsága: a világszemléleti átalakulás
következményei*

A tragédia műfaji alakulástörténetének legszenbetűnőbb saját-sága, hogy egymástól időben, térben, kulturális és világnézeti kondícióiban lényegesen eltérő korszakokban jön létre magas színvonalú tragédiaírás. Ilyen korszak volt a Periklész-korabeli Athén, az Erzsébet-kori Anglia, a barokk Spanyolország, de ide sorolható a francia klasszicista tragédia 17. századi periódusa is.⁵⁵ A tragédia történetével foglalkozó elméletírók gyakorta kér-

⁵⁴ „A Népszínháznak tulajdonkép eredetibbnek, s magyarabbnak kellene lenni a nemzetinél, mert a nép mindig állandóbb és sajátosabb ízlésű, mint a szorosabb értelemben vett nemzet, mely több oldalú műveltségénél fogva inkább ki van téve az ízlés hullámszámának. [...] S mit találunk Népszínházunkban? A francia operettek, vaudevillek és bluettek majdnem kizárólagos uralmát. Hol vannak a vidéki és fővárosi élet rajzai? Hol egyetlen eredeti komikai alak, mely a nép kedvenczévé válhatnék, mint a nép szellem hú kifejezése? Sehhol.” GYULAI, *A Budai* [1864] 1908b. 121–22. vö. DUX, 1869. 345–349.

⁵⁵ Vö. STEINER, 1971. 100.

deztek rá azokra a közös adottságokra, előfeltételekre, melyek a drámaírást magas fokon művelő korszakokat egyaránt jellemzik. A válaszok meglehetősen hasonlóak: a 19. századi drámaelméletek többsége szerint a dráma kimagasló korszakai egybeesnek az adott nemzetek, népi közösségek virágzó időszakaival.⁵⁶

„A dráma mindig akkor volt a legkiválóbb, amikor a társadalom a legtökéletesebb, és hogy a dráma hanyatlása vagy éppenséggel kihalása egy oly nemzetnél, hol egykor virágzott, az erkölcsök romlásának és a társadalom lelkét tápláló energiák elapadásának a jele” – írja Shelley a *Defence of Poetry*-ban.⁵⁷ Hasonlóan vélekedik Gyulai Pál, aki éppen a nemzeti eszmék térhódításában látja a magyar tragédia felvirágoztatásának lehetőségét: „A dráma nemcsak a költészet legmagasb kifejlésének virága, hanem egy-szersmind a legvirágzóbb nemzeti élet adománya. E kettő csaknem elválaszthatlan. Valóban, nagy drámai költők csak ott állhatnak elő, a hol egy nagy jövőre hívott nemzet nemzetiségét megalapította, és terjeszteni kezdi, hol nagyszerű forrongás után az anyagi és szellemi törekvések szép egyensúlya áll be, s hol egy süllyedő korszak romjain diadallal emelkedik az új és megtermékenyíti a szellemeket.”⁵⁸

⁵⁶ Hogy milyen jelentős mértékben befolyásolja a kérdés megítélését az elméletíró világnézeti előfeltételezettsége, történeti meghatározottsága, világosan jelzik Lukács György megállapításai. 1908-ban született drámaelméleti írásában Lukács a „milyen időben lehetséges dráma” kérdésre a fentebb leírtakkal szövegesen ellentétes választ ad: szerinte „azok az idők ilyenek, amikor az élet teljesen problematikussá válik.” LUKÁCS, [1911] 1978. 56. A marxista Lukács sem vélekedik másképp: „Bizonyára nem véletlen, hogy a tragédia nagy virágkorai egybeesnek az emberi társadalom nagy világtörténelmi átalakulásaival.” LUKÁCS, [1947] 1977a. 130. Lukácssal megegyező álláspontot képvisel Lucien Goldmann: „Mindazonáltal említsünk meg egy olyan vonást, amely közös a tragikus tudat minden formájában: egytől egyig az emberek, valamint a társadalmi és kozmikus világ közötti kapcsolatok mélységes válságát fejezik ki.” GOLDMANN, 1977. 76.

⁵⁷ Idézi STEINER, 1971. 102. [kiemelés tőlem]

⁵⁸ GYULAI, *Nemzeti Színház* [1857] 1908a. 271–272. [kiemelés tőlem] Gyulai gondolata szinte szó szerinti egyezést mutat Hegel drámakoncepciójának ide vonatkozó részeivel: „A drámát a költészet s általában a művészet legmagasabb fokának kell tekinteni, [...] A dráma a már magában kialakult nemzeti élet terméke.” HEGEL, 1956. 364, 365.

Salamon Ferenc az Erzsébet-korabeli dráma előretörésének legfőbb okát – a nemzeti virágzás állapota mellett⁵⁹ – abban látja, hogy a színház és a mindennapi élet szorosan összefonódott a reneszánsz Angliában, ezért a dráma- és színházművészet lényegében egységes közösséggé formálta a társadalom legkülönbözőbb rétegeit: „Európa más részeiben minden arra működött, hogy elválassza egymástól a társadalom különféle osztályait, sőt még az egyeseket is. Angliában minden alkalmas volt arra, hogy közel és folytonos érdeklődésbe hozza. [...] *A drámai művészet a tömegekre való hatásban találja erejét, s csak ott támad az természetesen, a hol a dráma a nép ünnepeivel egyesül.*”⁶⁰ A tragédia műfajának „mélyebb analógiáit” kutató Péterfy Jenő – a már idézett szerzőkhöz hasonlóan – azért tekinti az antik drámát, valamint Shakespeare és Calderón műveit a tragédiaírás csúcsteljesítményének, mivel „megegyeznek abban, hogy tükröznek olyan kort és műveltséget, mely virágzása erejében van, vagy legalább még a virágzás látszatát mutatja”.⁶¹

A dráma és a színház fénykorában tehát az egyes művek intenzíven belépnek a hétköznapi élet közegébe, s jelentős társadalmi funkció – identitásképző és hagyományfenntartó szerep – hárul rájuk. Az élet és az irodalom szerves összefonódottságát evidenciaként kezelő korszituációban, az ünnepként felfogott színpadi előadások révén a tragédia az, amely az adott közösség szokás- és értékrendjét, világszemléletének szimbolikus-mitikus eligazodási pontjait közvetíti és megerősíti.⁶² Shakespeare koráig a dráma és a színjátszás „szilárd talaja”, „szubsztanciális háttér”

⁵⁹ „A középkor küzdelmeinek választó vonalán s az ujkor nagyszerű reformjának korában, a többi európai államokhoz hasonlítva belső békében, az angol nemzet a virágzás korát élte, – s ily földben, a nemzeti szellem tenyészítő melegén, s a civilisatio anyyiflékép termékenyítő hatása alatt természetesebb, hogy épen Angliában állott elő az ujkori civilisatio legnagyobb és ennek szellemét legjobban kifejező költője, mint Európa bármely népének kebelében.” SALAMON, 1864. 411. [kiemelés tőlem] Vö. „Igy az angol műveltség, bár tápot vett a déli nemzetektől, jobban megmaradt a maga nemzeti eredetiségében – a mi nagy befolyással volt költészetére is.” SALAMON, 1864. 385.

⁶⁰ SALAMON, 1864. 386–387. [kiemelés tőlem]

⁶¹ PÉTERFY, [1887] 1983b. 35.

⁶² „Ily módon a 18. század végéig a színházban jött létre az érvényes magatartási formákat rögzítő közmegegyezés.” FISCHER-LICHTE, 2001. 493.

tehát: a viszonylag zárt, „közös nyelvet” beszélő közösség; a transzcendens szférát a valóság részeként kezelő világfelfogás; az irodalmat példaadó magatartásminták, a világról birtokolt tudás, és a hagyomány közvetítésére alkalmasnak tartó irodalomszemlélet.⁶³

Abban a pillanatban viszont, amikor megszűnik a színház, a dráma és a mindennapi élet kölcsönös egymásrahatása, vagy – Péterfy szavaival – „[m]ikor a tragédiának valósági alapja szűkül, [...] a képzeletnek az élet már nem nyújt oly tartalmas táplálékot, mint előbb”,⁶⁴ akkor a tragédia elveszíti összetett hatásfunkciói jelentős részét, s a műfaji alapjainak mélyreható újragondolására kényszerül. A válság jelei Péterfy szerint a francia klasszicista dráma időszakában jelentkeznek, és Schiller korában teljesednek ki, amikor is „a heroikus tragédia helyébe lép a szublimált érzelmek tragédiája; a naiv helyébe a szentimentális”.⁶⁵ A folyamat 19. századi végkifejlete már a tragédia teljes hanyatlását mutatja: „a tragédia elsősége ma pusztán a múltban létezik; sorsa olyan, mint egy földje vesztett fejedelmé, ki régi emlékein borong, s gyér udvarlói sem szívesen fogadja. Így a tragikumnak egy új esete előtt állunk: hőse maga a tragédia. Bizonyára nem véletlen okozta e fordulatot. A dolog nyitja ott rejlik a műfaj sajátos természetében, s a viszonyokban, melyek vele szemben kedvezőtlenek.”⁶⁶

Péterfy gondolatainak előképe már ott lappang Kemény Zsigmond műfajelméleti írásaiban is. Kemény a relativizáló világszemlélet rohamos előretörésében, az egységes nemzettudatot fenyegető kozmopolita tendenciák térhódításában, a vallási-történeti tradíción nyugvó társadalmi rendképzetek elbizonytalanodásában és a szubjektumfelfogás lényegi módosulásában, az individualizáció térnyerésében jelölte meg a korszakban lezajló változások

⁶³ Az irodalom (főképpen a dráma) társadalomalakító szerepéről és e funkció történeti változatairól mélyrehatóan értekezik Kemény a *Klasszicizmus és romantizmus* c. tanulmányában. KEMÉNY, [1864] 1971. 399–417. főleg: 399–400. Vö. KEMÉNY, *Vörösmarty* [1864] 1970. 344.

⁶⁴ PÉTERFY, [1885] 1983b. 36.

⁶⁵ PÉTERFY, [1887] 1983b. 43.

⁶⁶ PÉTERFY, [1887] 1983b. 33–34.

főbb irányait.⁶⁷ Igaz, Kemény az átalakulás legfontosabb irodalmi következményét a regény megnövekedett szerepében látja,⁶⁸ s közvetlen nem utal a dráma kanonikus pozíciójának a megrendülésére, ám prózájában érzékenyen reagál a folyamatra: a létalapját vesztett tragédia hatásfunkcióinak egy részét mintegy áttemeli a drámai szerkezetű, tragizáló regényeibe.

b, a tragédia válsága: az olvasóközönség igényeinek átalakulása

A dráma válságának elmélyüléséhez (és a regény pozícióinak további erősödéséhez) járult hozzá az olvasó- és színházi közönség összetételének és igényeinek a megváltozása, valamint a színház szerepének a módosulása. Az angol romantikus írók (Percy Bysshe Shelley, Walter Scott stb.) gondolatai alapján Georg Steiner olyan 19. századi közönségről beszél munkájában, amely „demokratikusabbá vált, s ezért csökkent az irodalmi műveltsége”. A közönség nem az a szerves közösség már, aki a színpadi előadást ünnepként, vallási szertartással analóg eseményként éli meg, hiszen „már nem hajlandó vállalni a tragédiával implicite vele járó révület és reveláció kockázatát”.⁶⁹ Az angol dráma regényesedésének okait kutató Jeanette King a tragikus drámától a tragikus regényig vezető út legfontosabb állomásának szintén a közönségigény átalakulását tartja: „Fontos megemlíteni, hogy miközben a tragédia hanyatlott, a szórakoztató színházak felvirágoztak, hozzájárulva az irodalom intellektuális és populáris válfajra történő – egyre növekvő jelentőségű – kettéosztódásához. Úgy tűnt, a drámaíró többé már nem szórakoztat, miközben tanít, és fordítva.”⁷⁰

A dráma, a színjátszás és a közönség viszonyában fellépő negatív folyamatra a korabeli magyar kritika is érzékenyen reagált,

⁶⁷ Vö. KEMÉNY, *Eszméék* [1853] 1971. 192–194.

⁶⁸ „Korunk ezen tulajdoninak leginkább bír a szépirodalom minden nemei közt a legkétségesebb esztétikai becsű, a legformátlanabb alakú, ti. a regény, cleget tenni.” KEMÉNY, *Eszméék* [1853] 1971. 194.

⁶⁹ STEINER, 1971. 107–108. vö. FISCHER-LICHTE, 2001. 493.

⁷⁰ KING, 1978. 36.

sőt a kérdés egyik neuralgikus pontjává vált a magyar dráma és színház válságát kommentáló, sok esetben a bűnbakkeresés retorikáját beszélő kritikai diskurzusoknak. A kritikusok szoros összefüggést tételeznek a dráma és a színház identifikációs szerepének elhalványulása, valamint a közönség összetételének, igényeinek módosulása között, ám a folyamat végső okát másképp látják (pontosabban igyekeznek láttatni): egy részük a közönséget okolja a színvonalhanyatlásért, míg más részük éppen fordítva, a színházat, a drámaírókat, vagy éppen a drámabíráló választmányt teszi felelőssé a közönség ízlésének elferdítéséért.

Csengery Antal például megkülönbözteti a művelt színházlátogatót és a műveletlen nézőt (tömeget), s úgy véli, hogy a közönség e kevésbé kompetens, s inkább szórakozni vágyó (nagyobbik) hányada idézte elő a dráma romlását, amelyet – szembehelyezkedve a közakarattal (és a piacorientált írók érdekeivel) –, a színház felvilágosító, tanító funkciójának erősítésével kell(ene) orvosolni: „Mit mondjunk a sokaság tapsairól művészeti dolgokban? – A művészetnek örök törvényei vannak. Csak az ítélhet itt, ki azokról gondolkodott, azokat tanulmányozta. A közönséget a szinpadnak kell növelni; s ne a szinpad képezze magát a sokaság ízlése után. Különben oda jutunk, hová Róma. A »circus« háttérbe szorítja a »színházat«. Circus vagy színház. Válasszatok.”⁷¹ Nem idegen a színház mulattató funkcióját és a közönség ízlését élesen bíráló hangvétel az 50–60-as években színikritikák sokaságát publikáló Salamon Ferenc és Gyulai Pál írásaitól sem. Salamon szerint „[a] valódi színház feladata magához emelni a közönséget, nem pedig a közönség ízlésének szolgájává lenni; mert a szolgaság elkényezteti a közönséget, s mind alább szállítván a művészet színvonalát, utoljára levetkezi minden méltóságát – s csak a mulattatás eszközévé aljasodik [...]. Csaknem fontosabb szemponttá lett a lefolyt évek alatt a mulattatás, mint a költészet és művészet szempontja.”⁷²

⁷¹ CSÉNGERY, 1853. 9.

⁷² SALAMON, *Nemzeti Színházunk* [1861] 1907b. 190. vö. SALAMON, *A Nemzeti Színház megnyitása* [1862] 1907b. 278; SALAMON, *A Nemzeti Színháznál* [1862] 1907b. 305–306; GYULAI, *Signora Ristori* [1855] 1908a. 163.

Erdélyi János viszont már áldozatnak tekinti az ízlésében megtevédt közönséget, s a probléma gyökerét a drámaírás és a színielőadás megváltozott gyakorlatában, a „színi hatás” elvének térhódításában keresi.⁷³ A – művészből „napszámosná” vált – színpadi szerzőknek a kizárólagos célja az lett, vallja Erdélyi, hogy közvetlen érzelmi hatást gyakoroljanak a színielőadás nézőire: „a *színi hatásról* azonban általán fogva elmondhatni, hogy az a dráma eszméjén és igazságán kívül leli támpontját”⁷⁴, s kizárja a valódi „művészi hatást”, nem részesíti befogadóját identitásformáló esztétikai tapasztalatban. A színi és a művészi hatás szétválásának további káros következménye, hogy „az irodalomnak csinálni drámát egészen különböző feladattá lőn attól, amely színpadra dolgozik.”⁷⁵ E „veszélyes dualizmus” – ahogyan Erdélyi nevezi –, eltávolítja egymástól az irodalmat és a színpadot, rontja a közönség és az írók műérzékét, s összességében helytelen befogadási minták elsajátítására ösztönöz.

Ez utóbbi veszélyre hívja fel a figyelmet Kemény Zsigmond az egyik esszéjében: úgy látja, hogy a tragédia befogadásában a passzivitásra korlátozódó nézői szerep hódít tért az értelemképző fantáziát is mozgósító olvasói magatartással szemben, melyet a regény sajátít ki magának: „a főbb kárt, melyet a regények divatbajotte a drámaköltészetnek okozott [...] abban látom, hogy a regény a drámától végképp *elvette az olvasóközönséget*.”⁷⁶ A kizárólag színpadra szánt darabok térhódítása tehát nagyban hozzájárult a műfaj látványos hanyatlásához.⁷⁷ A közönségigény átalakulása, az új befogadói minták térhódítása, illetve a tragédia válsága közötti összefüggésre Gyulai Pál egyik színikritikai észrevétele is nyomatékosan utal: „Most sokkal több ok van az aggodalomra, mert valódi költők állottak elő, kik majd mind oly tárgyakat dolgoznak fel drámává, melyek a formába nem férhetnek be, mert a közönség *a korviszonyok hangulatánál fogva kívá-*

⁷³ „A színi hatás népszerű elve, mely az egész színháznak mozgató lelke lőn, okozza drámai irodalmunk alantiségét.” ERDÉLYI, [1852] 1890b. 477.

⁷⁴ ERDÉLYI, [1852] 1890b. 485

⁷⁵ ERDÉLYI, [1855] 1896. 451.

⁷⁶ KEMÉNY, *Színművészetünk* [1853] 1971. 288. [kiemelés tőlem]

⁷⁷ KEMÉNY, *Színművészetünk* [1853] 1971. 288–289.

lón oly tárgyak iránt van előszeretettel, melyeknek csak a regény lehet valódi és természetes formája.”⁷⁸

c, a tragédia válsága: a regény előretörése

Kemény és Gyulai megállapításai már átvezetnek a tragédia hanyatlásának harmadik összetevőjéhez: a regény 19. századi térhódítása epizálódási folyamatot indított el a tragédia berkein belül. Mihail Bahtyin elméleti munkáiból tudhatjuk, hogy a zárt műfaji kánonokba belépő regény óhatatlanul megbolygatja a kanonizált műfajok rögzített konvenciórendszerét:⁷⁹ ezt – a drámát létében fenyegető – jelenséget a magyar kritikákban Kemény Zsigmond érzékeli a leghatározottabban. A korabeli olvasói elvárásokat zavartalanul kielégítő regény elterjedése – vallja Kemény a *Színművészetünk ügyében* c. írásában, eleve kudarcra ítélt versenyre készíti a szigorúan szabályozott, mély létértelmező érdekeltsgű tragédiát, így annak regényesedése szinte elkerülhetetlen: „Hitem szerint: a regények divatbajötte a dráma-költészetre nézve korszakot – mégpedig szerencsétlent – nyitott meg. [...] Most a színpadon kevés oly darabot látunk, melyben történetegység van, s melyet folytonosan haladó, de mégis szigorúan indokolt fejlődés jellemez. Most igen sokszor csak esetlegesség, véletlen vagy önkény eszközli a megoldást, és egyöntetű mű helyett *tablókkal* elégtettünk ki.”⁸⁰

A „valódi tragédia” megteremtéséért szélmalomharcot vívó Gyulai Pál legfőbb ellenségképe szintén a regény volt. 1855-ben még a tiszta tragédiamodell eszménye nevében ítéli el a francia romantikus drámát, amely tárgyául állandóan regényhez illő témát választ, „s ez utóbbinál fogva kénytelen feldulni a valódi drámai formát, cselekvényt, jellemzést. A francia dráma tulaj-

⁷⁸ GYULAI, *Divathölgyek* [1855] 1908a. 129–130. [kiemelés tőlem]

⁷⁹ A regény 19. századi térhódításának következtében „kisebb vagy nagyobb mértékben regényesedik csaknem valamennyi többi műfaj”, s „új módon kezd hangozni a szigorú kanonikus műfajok egyezményes nyelve”, tehát a műfaji határok átlépése, a konvenciók ötvöződése az irodalom egészét átható jelenség lesz. BAHTYIN, 1997. 30.

⁸⁰ KEMÉNY, *Színművészetünk* [1853] 1971. 286, 287–88.

donkép nem egyéb, mint dialogban írt regény, vagy jobban mondva regénykivonat dialogban. [...] A legújabb francia drámai iskola a drámait támadja meg a drámában s kárpótlásul semmi olyast nyújt, a mit a regény százszor jobban ne nyújthatna. Szét-töri a formáit az anyagért és semmivé teszi az anyagot a formáért.”⁸¹ Alig tíz évvel később azonban már ő is tudomásul veszi a dráma regényesedésének visszafordíthatatlan folyamatát, s némi malíciával vázolja fel ezt az uralkodó tendenciát.⁸² Hasonlóan vélekedik a Dumas *Gauthier Margit*-ját 1855-ben ironikus felhangokkal recenzeáló Salamon Ferenc: „Mennyire elmaradt korunkban a dráma a regény mögött! – A mit tanul is ettől, csupa öntudatlan majmolás, mert azt veszi át, a mi rá nem illik, t. i. a szélesebb alapú cselekvényalakítást, – de a mi lényeges, a miben regényíróink drámaiabbak, mint a drámaírók: a jellemzés titokszerű művészetéből, úgy látszik, mit sem tanulnak!”⁸³

Amint azt Salamon sorai sejtetik, a folyamat nemcsak a tragédia ellehetetlenülését, hanem a regény szerepének a változását is maga után vonja. A dráma anakronisztikussá válik, regényesedik, a regény viszont képes lesz a tragédia hajdani hatásfunkciójával analóg szerep betöltésére, elsősorban azért, mert alkalmassá tehető az átformálódott korviszonyhoz illeszkedő tragikus élmény kifejezésére. Ha újra megidézzük Toldy Ferenc – a tanulmány elején citált – gondolatmenetét, mely szerint a közösségi identifikáció funkcióját hordozó és a hagyományfolytonosságot fenntartó eposz helyébe a színházi előadásban nyilvános formát (is) öltő dráma lép, azt kell mondanunk, hogy a tragédia ellehetetlenülése, a színház rituális funkciójának felszámolódása, valamint az irodalomértés korabeli feltételeinek a megváltozása

⁸¹ GYULAI, *Divathölgyek* [1855] 1908a. 128–129, 130. vö. GYULAI, *Montjoye* [1864] 1908b. 180–181.

⁸² „[A] dráma nem akar már több lenni, mint egy hosszú beszély; regényi tárgyakat és motívumokat vesz föl s keveset gondol a dráma formájával. A történelem nagy tényei, alakjai többé senkit sem lelkesítenek, a dráma muzsája csak a jelenben él, utcai pletykákkal táplálkozik, mint egy grisetto, vagy nagy szalonfecsegésbe merül, mint egy unatkozó úrhölgy.” GYULAI, *Egyik sír* [1864] 1908b. 129.

⁸³ SALAMON, *Gauthier* [1855] 1907a. 124.

miatt az út az eposztól a tragédián át is a regényhez vezet. A folyamatot immár annak lezárulása, kiteljesedése távlatából szemléli Péterfy Jenő, aki szerint „[s]emmi sem mutatja jobban az idők különbözőségét és egyszersmind a shakespeare-i tragédia nehezen utánosztható voltát, mint az, hogy a költő körülbelül úgy választotta meg hőseit, ahogy a mai regényíró a társadalomból veszi alakjait; a tragédia akkor éppúgy az élet színvonalán állott, mint ma például a regény”.⁸⁴ Hasonló gondolatokat fogalmaz meg a Kemény-korabeli angol irodalmi viszonyokat áttekintő Jeanette King: a 19. század „nem az az évszázad volt, amely ne nyújtott volna megfelelő anyagot a tragédia számára, inkább a régi formák voltak alkalmatlanok a korszak tragikus élményének a kifejezésére. Ami a korszak eszméit, szenvedélyeit, jellemét illeti, azok a regényben találtak megnyilatkozási lehetőségre. Ez volt talán az egyetlen hely, ahol megnyilatkozhattak.”⁸⁵

Egyszóval a regény a tragédia kiváltságának tartott létértelmező funkció betöltésére vált alkalmassá akkor, amikor a tragédia ilyenre már kevés eséllyel vállalkozhatott.⁸⁶

(összegzés, átvezetés)

Mégis, miért ez a görcsös ragaszkodás a tragédia hagyományos felfogásához, mely az 1880-as évek végéig döntően meghatározta a műfajról zajló magyar irodalmi diskurzusokat, színikritikák, tragédia- és tragikumelméletek sokaságának megszületését motiválva? Vajon az *Eszmék a regény és dráma körül*-t megfogalmazó

⁸⁴ PÉTERFY, [1887] 1983b. 45. „Mikor a nagy hősök tragikuma helyett a kisemberekével foglalkoznak előszeretettel, s a kicsiny és nagy tettek rugóiban – [...] – az azonos mechanizmust keresik: akkor az irodalmi irányzat nem kedvező a tragédiaköltőre. [...] A detail művészetével rajzolt alakok lépnek a fantázia erejével ragyogó s nagy vonásokban festett hősök helyébe, s a regény keretébe ez jobban beillik, mint a drámáéba.” PÉTERFY, [1887] 1983b. 49–50, 50–51.

⁸⁵ KING, 1978. 38.

⁸⁶ „Kemény igazolhatóan abból a felfogásból indult ki, hogy ha a XVI–XVII. század forduló teljes világképe belefért Shakespeare drámáiba, a XIX. század közepén, az akkori teljes világkép – művészetté transzformálva – csak a regényben férhet el.” MARTINKÓ, 1977. 368.; A regény és a dráma funkcióváltásáról, átadásáról az európai irodalom alakulástörténetét szem előtt tartva részletesen értekezik Lukács György. LUKÁCS, [1947] 1977a. 169–170.

Kemény miért nem deklarálja nyíltan – a regény korszerűségének hosszas méltatása után – a tragédia anakronisztikusságát, s miért vázol fel egy olyan tragikumképletet, amely – Gyulai közvetítésével – egészen Beöthyig az arisztotelianus ihletettséű, moralizáló tragikumfelfogás téziseinek viszonyítási pontjául szolgál?

A korszak gondolkodás- és mentalitástörténeti kondícióit tárgyaló közismert szakmunkák alapján hosszasan sorolhatom az érveket. A nemzeti alapú irodalom megteremtésének a szándéka, a tudományos-rationális világmagyarázó elvek látványos előretörésével történő számvetés, valamint a '48–49-es nemzeti katasztrófa ontológiai, történetfilozófiai konzekvenciáinak felülírasi kísérletei egyaránt a tragédia iránti igény felerősödéséhez vezettek a korszak irodalmi gondolkodásában. Mindenesetre paradox helyzet állt elő: magas szintű tragédiaírás megteremtésével remélték ellensúlyozni azokat a kedvezőtlen korjelenségeket, melyek legkomolyabb irodalmi következménye éppen a tragédia műfajának ellehetetlenülése volt. Az irodalom valóságformáló szerepébe vetett hittel felvértezve egyszerre óhajtottak szembesülni a fenyegető létélménnyel és affirmálni a meginogni látszó értékrendet, gondolkodásmódot, magatartásformákat. Ezért ragaszkodtak – némileg anakronisztikusan – a kiváló és erényes tragikus hősön, a vétségen és az erkölcsi világrend affirmatív megnyilatkozásán nyugvó tragédia és tragikum modelljéhez.

A tragédiaírás gyakorlata azonban nem teljesíthette be a vele szemben megfogalmazott elvárásokat, és a *Bánk bán* után nem született színvonalas magyar tragédia; ez még annak a fényében sem vigasztaló, hogy Katona műve – az európai irodalom sok más kísérletével szemben – sikeresen ötvözte az antik és a shakespeare-i modell eljárásait, tehát eredményesen modernizálta a fokozatosan elavuló műfaji mintákat.⁸⁷ A 19. századi magyar tragédia hiányának egyik feltételezhető oka, hogy a magyar irodalom olyan korszakban tett kísérletet a műfaj felvirágoztatására, melyben már nem lehetett a szó klasszikus értelmében tragé-

⁸⁷ Steiner szerint a szintézisre törekvő romantikus kísérletek rendre kudarcba fulladtak. STEINER, 1971. 115.

diát írni. S itt jutunk el újra ahhoz a műfajhoz, mely a fiatal Lukács szerint modellálja az élet rejtett teljességét, fő szervezőelve pedig a keresés és a kérdésfelvetés: a regényhez, s immár konkrétan Kemény Zsigmond írásművészetéhez. A tragédia iránti elemetárís igény mintegy szublimálódik a kor vezető epikus műfajába: a tragikum kiengesztelő, affirmatív funkciójába vetett hit, az átalakuló korviszonyok esztétikai jellegű értelmezésére törekvés, a tragédia korabeli problémái stb. mind együttesen motiválták a tragikus formák regényszerű felhasználását. Akár úgy is fogalmazhatunk, hogy a tragikum újraértésére, új funkcióba helyezésére a regény műfaji keretei teremtettek lehetőséget.

Kemény tudatában volt, hogy kora évszázados társadalmi, morális, világnézeti evidenciákat, eligazodási pontokat, rendképzeteket töröl el, és a rohamos átalakulás az irodalom intézményeit, diskurzusformáit, bevett kommunikációs stratégiáit sem kíméli: több alkalommal vállalkozik az átmeneti szituáció leírására, és gyakorta tesz javaslatot a válság kezelésére, valamint az irodalmi kifejezés módok szükségyszerű revíziójára. Kortársaihoz hasonlóan azonban Kemény sem volt hajlandó elvetni vagy kérdésessé tenni az irodalom valóságformáló szerepét, a „költészet elevenítő és nemesítő erejét”. „[Á]ltalában a nemzeti élet sehol sem lép új korszakba anélkül, hogy azt a költészet ne készítse elő, s ne ő adja meg a folyamatba indult törekvéseknek a legpregnansabb kifejezést” – írja Kemény a *Vörösmarty emlékezetében*. „A fennálló rend, akár mint állam, akár mint társadalom válságoktól tarthat, ha a költészetet nem tudja maga iránt lelkesíteni. Vagy fejetlenség vagy hanyatlás jele, ha a közönség a szépirodalmat nem becsüli [...]”⁸⁸

A tragédia virágzásának feltételeit – a 19. századi elméletírók megnyilatkozásai alapján – egyrészt a nemzeti egységképzetek meglétében, másrészt olyan irodalomfelfogás létjogosultságában összegeztem korábban, amely hisz az irodalom mintaadó szerepében, szociológiai (egyen- és közösségformáló) funkciójában. Kemény korában, az „anyagi haladás” időszakában mindkét evidencia megdőlni látszott, így a tragédia és a tragikum eszté-

⁸⁸ KEMÉNY, *Vörösmarty* [1864] 1970. 348, 344.

tikai méltósága is csorbát szenvedett. Kemény azonban nehezen mondott le az irodalom mintaadó és nemzettudat-formáló szerepéről, s a negatív folyamatok ellenszerét vélhetően a drámai formaelvek regényszerű átsajátításában találta meg: műveiben úgy törekedett a tragikum archaikus formáinak, hatástényezőinek a transzformációjára, hogy egyben a tragikus léttapasztalatot megpróbálta összehangolni a megváltozott korviszonyok evidenciáival.

3. A tragikum kontextusai I.* – a 19. századi „vétség-elvű” tragikumfelfogás és a Kemény-regények tragikuma

a, a Kemény-tragikum recepciójának néhány markáns vonása
Ha egy rövid pillantást vetünk a Kemény-regények tragikumát elemző szakirodalmi írásokra, nagyon hasonló tendenciára lehetünk figyelmesek. Gyulaitól kezdve Péterfyn át Barta Jánosig szinte minden jelentősebb kutató egy jól körülhatárolt, képletszerű tragikummodellt rendelt hozzá – kizárólagos módon – a Kemény-szövegekhez. Gyulai Pál a bűn-bűnhődés logikájával, Péterfy Jenő pedig a görög tragédia hagyomány végzetelvétségével analóg tendenciát lát Kemény szövegeiben, a 20. századi recepció fő vonulata pedig anélkül kapcsolódik Péterfy értelmezési sémájához, hogy figyelembe venné a 19. századi tragikumelméletek lényeges előfeltevéseit, illetve reflektálna azokra a sajátságokra, melyek a tragikum regényszerű megformálásából adódnak.

A 20. századi befogadástörténet valamennyi erőnye és néhány lényeges ellentmondása összegződik Barta János Kemény tragikus emberalakjait vizsgáló tanulmányában, a *Sorsok és válságokban*.

* A következő fejezetben tárgyalom a századvég és a századelő tragikumelméleti írásaiból (Péterfy Jenő, Rákosi Jenő, Lukács György munkáiból) levonható konzekvenciákat, és a Kemény-tragikum karakterének részletes leírását is ott végzem el.

Barta lényegében a görög végzetelvűséggel *analóg* tragikus jelenléteket lát Kemény regényeiben: úgy véli, hogy a szövegek szükség-szerűség és determináció uralta világokat állítanak fel, melyekben a hősök állandóan kiszolgáltatott helyzetbe sodródnak.⁸⁹ Az értekezés központi kategóriáját, a *sors* fogalmát azonban kissé zavaró értelmi sokszínűséggel ruházza fel Barta: néhány alkalommal a társadalmi-politikai-történeti tényezők *létimmanens* „szövevényével” azonosítja,⁹⁰ máskor azonban a kategória jelöltje metafizikai tartalmakkal telítődik, köszönhetően az olyan, sokszor ismételt metaforikus kijelentéseknek, mint „az értelmetlenül *lecsapó* sors élménye”, vagy „nagy egyedi értékek semmisülnek meg a sors *sújtó keze* alatt”.⁹¹ Szintén ellentmondást eredményez, hogy bár Barta határozottan elutasítja az etikai vétség-koncepció bűn-bűnhődés sémáját a Kemény-szövegek vonatkozásában, mégis több alkalommal tesz említést a teremtettség uraló, és a tévedést megbosszuló morális kozmosz létéről, anélkül hogy pontosan tisztázná a két eltérő (végzet- és vétség-elvű) tragikum-képlet esetleges összeegyeztetésének a lehetőségét.⁹²

A jelzett anomáliák a Kemény-szakirodalom több írásában is fellelhetőek valamilyen formában. Martinkó András 1937-es disszertációjában (*Báró Kemény Zsigmond pályafordulata*) még úgy véli, hogy Kemény hősei a bűnnek minősülő ábránd, szenvedély miatt buknak el egy magasabb morál előtt, „saját lelki alkattuk miatt, megérdemelten”⁹³. Ugyanakkor Martinkó 1977-ben

⁸⁹ „A későbbi, még a modern időkre is átöröklődő jellegzetesség, világképelem az, hogy a valódi tragédiával vele jár, benne adva van egy ősi tragédiai világkép, rejtettebben vagy nyilvánvalóbban megmutakozó háttér, ahonnan kaotikus erők fenyegetnek. Úgy sejtem, a magyar történelemben Széchenyi az, aki ezt a legkifejezetten átélte, s Kemény Zsigmond az, aki szépirodalmi alkotásaiba beépítette.” BARTA, 1987a. 198.

⁹⁰ Vö. BARTA, 1987a. 187–188.

⁹¹ BARTA, 1987a. 199, 200, 198. [kiemelés tőlem]

⁹² „Kitartok ama nézetem mellett, hogy a tragikum végső fokon nem morális gyökerű, nem egyszerűsíthető le tiszta morális képletre, mondjuk a bűn és bűnhődés mérlegserpenyőjében. De azt sem tudnám tagadni, hogy Kemény világképének egyik övezete, hatóeleme az, amit morális kozmosznak lehet nevezni.” BARTA, 1987a. 194; vö. *u.o.*, 188.

⁹³ MARTINKÓ, 1937. 44. „Minden ábránd, szenvedély, túlzás bűn az önismeret ellen, tehát bűnhődni kell. A büntetést a hősök maguk vonják a fejükre, mert az étellel, saját érdekeikkel szemben vakok lesznek.” *Uo.*, 47.

publikált tanulmánya (*Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról*) – amely meglepően sok elemét integrálja korai írásának – már radikálisan szakít a bűn-bűnhődés felfogás magyarázó sémájával, s a Kemény-tragikum hatástényezői mögött egyfajta szekularizált végzet (az Isten nélküli világ elidegenedettség-élménye és a biológiai determinizmus) ténykedését véli felfedezni.⁹⁴

Sokat foglalkozik a tragikum kérdésével átfogó Kemény-tanulmányaiban (*Kemény Zsigmond történelemszemlélete; Kemény Zsigmond történelmi regényei*) Sőtér István. Ő is a szekularizált végzet jelenségét, egész pontosan a történelmi folyamatok determinisztikusságát tartja a legfontosabb tragikumképző elemnek Kemény regényeiben,⁹⁵ konkrét szövegelemzéseiben azonban hol a végzet-elvre, hol a bűn-bűnhődés-elvre hivatkozik. Bár az elmentmondás látszólag kiküszöbölhető azzal, hogy Sőtér a *Gyulai Pált* és a *Zord időt* végzetszerűnek ítéli, míg az *Özvegy és leánya*, valamint *A rajongók* esetében elutasítja a szélsőséges determinisztikusság meglétét,⁹⁶ ám valamennyi interpretációjában reflektálatlanul keverednek a két eltérő tragikus képlethez köthető fogalmak.⁹⁷

Végzetelvűség, szükségszerűség, determináltság, valamint vétség, bűn-bűnhődés kategóriái váltak a Kemény-tragikum be-

⁹⁴ Vö. MARTINKÓ, 1977. 333, 334, 350, 352–354, 356.

⁹⁵ „[A] *Gyulai Pál*ban [...] teljes gazdagságában bontakozik ki a történelmi végzet elkerülhetetlenségének tana. Kemény kiismerhetetlen, vak erők játékát látja a történelemben, s az ember ez erők tehetetlen martaléka.” „Kemény a történelmet alakítja át olyanná, hogy annak égboltjáról tüstént a végzet villámcsapása válaszoljon az egyéni hibákra, kihagyásokra.” SÓTÉR, 1987. 462, 516. (vö. *uo.*, 515, 518, 523.) | kiemelés az eredetiben |

⁹⁶ SÓTÉR, 1987. 465.

⁹⁷ Vö. SÓTÉR, 1987. 480, 507–509, 515–517, 533–538. Erősen széttartóak Rónay György Kemény-tragikumra vonatkozó megállapításai is. Először determinisztikus végzetszerűségről beszél: („A sorsnak elég egy könnyelmű intése is. Elég egy szó, egy mozdulat, egy meggondolatlan tett, s megindul a borzalmas törvényszerűség kérlelhetetlen gépezete” RÓNAY 1985. 62.) De mivel a tragikus káosz alapját Rónay a regényhősök egyéniségébe helyezi, végső soron mégis a vétség-tragikumot rendeli hozzá a Kemény-regényekhez: „A nemezis nem vak sors: vaskövetkezetességgel folyik jellemünkéből, egyéniségünkéből. Kemény Zsigmond világában az erkölcs éretörvényei uralkodnak.” RÓNAY, 1985. 71.

fogadásának visszatérő kulcsfogalmaivá, azonban hol egymást kizáró, hol ellentmondásosan keveredő módon. A szigorú képletezés azonban nem egyeztethető össze a tragikus kényszerűség mechanizmusának – Arisztotelész óta hangoztatott – alapjellemzőjével, mely szerint a hatás zálogát éppen a két elv változóan súlyozott együttléte biztosítja. Mind a 19. századi értekező művek elméleti deklarációiban, mind a regényvilágok tragizált élethelyzetekben a vétség- és a végzetelvűség oszcilláló mozgásának a jelenségével találkozhatunk. A továbbiakban a 19. századi „moralizáló tragikumfelfogás”⁹⁸ kontextusában követem nyomon a „végzetszerűség” és a „vétség-elv” aspektusait, s a levont konzekvenciákat a Kemény-tragikum alapkérdésének a meghatározásában igyekszem majd kamatoztatni.

b, a 19. századi vétség-elvű tragikumfelfogás alaptézisei

Nagyjából Kölcsey Ferenc drámaelméleti írásaitól Beöthy Zsolt nagyszabású monográfiájával bezárólag a magyar tragikumelméleti gondolkodás markáns, több tekintetben egységes irányzata bontakozik ki a 19. században, melyet a szakirodalom „moralizáló tragikumfelfogásként” tart számon.⁹⁹ Az irányzat nem kevés kritikai támadásnak volt kitéve mind a századvégén (Péterfy Jenő, Rákosi Jenő), mind a későbbiekben (például Barta János *Jegyzetek a magyar tragikumelméletekről* c. írásában): legfőképpen ideológiai sematikuságuk, idejélműlt rendképzetekhez való görcsös ragaszkodásuk, moralizáló hajlamuk miatt kárhoztatták az

⁹⁸ A 19. századi magyar tragikumelméleti gondolkodás egyik meghatározó vonulatának átfogó megnevezésére fogom alkalmazni az (etikai) *vétség-elvű*, valamint a *moralizáló tragikumfelfogás* kategóriáit. Belátom, egyik szakfelfogás sem igazán meggyőző és pontos, a moralizáló jelző pedig túlzottan is pejoratív jelentésvonattal rendelkezik (főként, ha figyelembe vesszük, hogy az ide sorolandó szerzők jó néhányszor felszólaltak az irodalom direkt moralizáló tendenciái ellenében). Mivel nem áll rendelkezésre jobb terminus technicus, mást nem tehetek, minthogy (még egyszer) deklarálom: a kategóriákat a magyar tragikumértés egyik markáns szövegcsoportjának *átfogó és semleges* megjelölésére alkalmazom.

⁹⁹ A „moralizáló tragikumfelfogás” elemző, részletes leírását lásd KONDOR, 2000. 45–56.

elméletírókat, és a valódi tragikai kényszerűség, a tragikai hatás iránti érzékenységet hiányolták az írásaikból. A támadási felületet leginkább az adta, hogy az irányzat alapvető tézisei szinte definitív jelleggel fogalmazódnak meg, ami kétségtől didaktikusságot, túlzottan normatív szándékot sugall.

Ezek a tézisek, főleg Gyulai Pál és az etikai-vétség koncepció elméleti kidolgozásához termékenyen hozzájáruló Kemény Zsigmond gondolatai (és nyelvi fordulatai) alapján a következőképpen összegezhetők: *a jeles, vonzó, nagyszerű, megdöbbentő* stb. tulajdonságokkal felruházott *hőst* szenvedélyei, vakmerősége stb. *bűnre, hibára vagy tévedésre vezetik*, melynek következtében összeütközik a jogos viszonyokból, hagyományos erkölcsökből, vallási eszmékből összeálló *világrenddel*. Bűneivel, tévedéseivel, vakmerőségével *fölidézi maga ellen a nemezt* (sorsot vesz magára), és szükségképpen elbukik, de bukásában megnyugszunk, mert így kívánta a világrend, s kedélyünkben semmi ingerlő disszonancia nem marad. A katarzis kiengesztelő hatása a világ elrendezettségének a képzetét ébreszti a befogadóban.¹⁰⁰

Az idézett dráma- és tragikumelméleti meglátásokba kétségtelenül belefonódnak az irodalom értékközvetítő, affirmáló, (nemzet)tudatformáló aspektusait deklaráló kifejezések, mégsem irodalompolitikai, etikai dogmákat hordozó, hanem egy konzervens, arisztoteliánus alapokon nyugvó felfogással szembesülünk a korszak elméleti-kritikai diskurzusában. Akár tragikumelméleti tézisek hordozójaként, akár koruk irodalomszemléletének, világnézeti alapállásának lenyomataként olvassuk a szövegeket, azok mindenképpen a Kemény-tragikum értelmezésének megkerülhetetlen kontextusát képezik.

c, a tragikus szükségszerűség és az erkölcsi világrend fogalma
A moralizáló tragikumfelfogás képviselői a végzet fogalmát igyekeznek kiiktatni a modern kor tragédiájának a leírásakor, mondván a fátum-elv ellentmondásban áll az ember szabad akaratát

¹⁰⁰ KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 201; KEMÉNY, *Szellemi* [1853] 1971. 250–51; KEMÉNY, *Vörösmarty* [1864] 1970. 366; GYULAI, *Diocletian* [1855] 1908a. 97–106; GYULAI, *Dózsa* [1857] 1908a. 276–277.

hangsúlyozó keresztény szemlélettel.¹⁰¹ A *nemezis* és a *sors* kategóriái azonban mégis a diskurzus nélkülözhetetlen részeivé válnak, több okból is.

Erre elsősorban – némileg paradox módon – éppen azért van szükség, hogy a tragédia archaikus gyökerű beavató jellege és a keresztény kultúrkör világnézeti premisszái összeegyeztethetők legyenek. A keresztény világszemlélet eszmei-ideológiai keretei között ugyanis csak akkor jöhet létre valódi tragikai hatás, ha a tragédiák bonyodalomstruktúrájában a tettek túlvilági megítélésének a mozzanata vagy az isteni kegyelem képzete nem jelenik meg központi tényezőként: a tragédia által életre hívott világok transzcendens távlatának a felrajzolása aláásná a műfaj legfontosabb hatástényezőjét, ami nem más, mint az emberi létező esendőségének, az emberi tettek uralhatatlanságának színre vitele, rituális bemutatása.¹⁰² Ennek szellemében Gyulai Pál az isteni törvények nem evilági mértékét az „erkölcsi világrend” létimmanens közegébe transzponálja, így hangolva össze a keresztényi világlátás és a tragédia műfajának az elvárásait (s terelve egyben a vétség-teória dominanciája felé tragikumfel fogását):

¹⁰¹ „Ellenben a’ keresztyéneknél a’ sorsnak tetteinkre befolyása sokkal kisebb levén mint szabad akaratunknak, minden cselekvényünkért magunk vagyunk felelősek, és ha ez jutalmat érdemel, azt csak magunk aratjuk, ha pedig büntetést, csak magunk lakolunk, c’ jutalmaztatásunk, vagy büntetésünk képezvén aztán az életműileg kényszerű költői igazságot.” IIENSZLMANN, 1843/44. 314–15. [kiemelés az eredetiben] vö. VÖRÖSMARTY, [1837] 1969. 52; GYULAI, *Dózsa* [1857] 1908a. 287; SZIGLIGETI, 1874. 122–123. Az antik és a keresztény tragédiák különbségeinek részletes analízisét lásd BEÖTHY, 1885. 411, 470–71, 475; NÉVY, 1871. 24–30.

¹⁰² „Játék a dráma, játék az emberről és a sorsról; játék, melynek *Isten a nézője*. Néző csupán, és sohasem vegyül szava vagy mozdulata a szereplők szava vagy mozdulata közé. Csak a *szeme* nyugszik rajtuk” – írja a tragikumról Gyulaitól gyökercsen eltérően gondolkodó Lukács egyik fiatalkori esszéjében (LUKÁCS, [1911] 1977b. 492. – kiemelés tőlem), de megállapítása bizonyos aspektusból jellemző (kell, hogy legyen) Gyulaiék felfogására is. Többek között azért, mert nézeteik jelentős része szorosan kötődik Arisztotelész koncepciójához, aki igyekszik minimálisra csökkenteni a transzcendens szféra szerepét a tragikus események értelmezésekor: „[A] *Poétika* elmélete olyan tragédiát tart kívánatosnak, melyből az isteni közreműködés ki van zárva [...]” HALLIWELL, 2002b. 111. vö. HALLIWELL, 2002a. 63.

A középkori spiritualizmus siralomvölgyének nézte a földet, a megpróbáltatás szenvedéseinek az életet, az igazságtalanság és bűn dialalainak az emberi eseményeket s a jutalmat és büntetést egészen a túlvilágra helyezte. Ily felfogás nem kedvezhetett a tragikum kifejlődésének, mely a *tévedések és bűn nemesítését már e földön* felmutatja. A görög hitmondák kérlelhetlen fátuma, kegyetlen nemesise főelemét képezte a görög tragédiának s folyvást táplálta fejlődését. A keresztény szellem fősége alkalmasabb volt ugyan egy újabb és mélyebb tragikum levegőjét előkészíteni, azonban középkori egyoldalúságából a classicizmusnak kellett kiemelni, hogy az emberi életet, a szenvedélyek küzdelmét más szemmel tekintve, itt a *földön* is keresse Isten kezét, azaz az *erkölcsi világrend benső kényszerűségét*.¹⁹³

Gyulai tehát szigorúan létimmanensnek minősíti a tragikus történeteket, amelytől teljességgel idegen a közvetlen isteni beavatkozás, igazságtétel.¹⁹⁴ A létezés transzcendens meghatározottsága, magasabbrendű értelmessége a hagyomány szentesítette erkölcsi, társadalmi rendképzetek evilági viszonyaiba íródik bele: a tragikus hős a létviszonyok eme összetett és bonyolult hálójában követ el vétséget, amely a rendképzetek negatív visszahatását („nemezését”) vonja maga után. „A földolog az, hogy a tévedés vagy

¹⁹³ GYULAI, *A francia* [1867] 1908/b. 292–93. [kiemelés tőlem] Kemény Zsigmond a görög tragédiák nagyszerűségét éppen a keresztényi gondviselési hit és túlvilágkép hiányának tudja be, de gondolatai áttételesen (minden) tragédia lényegét tárják fel: „A görög tragédia szerzői, kik nem ismerhették a hegyi prédikáció azon gyönyörű és mélyen megnyugtató sorait, hogy egy verébfiú se hullhat ki fészkből a mennyei atya akarata nélkül, legalább szemlélhetővé tették a végzetet, melynek ellene még az istenek sem szegülhetnek. S e költők, kik bár a lélek halhatatlanságát homályosan sejtették, még nem lehetnének áthatva ama meggyőződéstől, hogy a jövő életben szolgáltatnak ki az erény és a bűn igazságos díja; legerősebb támaszt az erkölcsöknek azáltal adtak, hogy úgy tünteték föl a bűnt, mint amely saját magából teremti a büntetést, a tettetől folyvást haladva a katasztrófig.” KEMÉNY, *Klasszicizmus* [1864] 1971. 399–400.

¹⁹⁴ „[M]ellőzve a költői szempontot, csak tisztán erkölcsiből is, melyik nagyobb hatása: az erkölcsi nemesítés sújtó karja-e, melyet az élet majd mindennemű viszonyaiban többé-kevésbé felhalálunk, vagy a gondviselés jutalmazása, mely ritkább az életben, s melyet maga a keresztény vallás a túlvilágba helyez?” GYULAI, *A francia* [1867] 1908b. 328; vö. GYULAI, *A telenc* [1863] 1908a. 580–81; SZIGLICETI, 1874. 57.

bűn magában hordozza nemesítését, mely végre eléri a *viszonyok kényszerűségénél* fogva.”¹⁰⁵

d, vétség-teória: hamartia, nemezis, sors

Gyulai felfogása a tragikus kényszerűséget létrehozó tényezők közül kétségkívül az *egyéni vétséget* helyezi domináns pozícióba, ám mindez nem jelenti azt, hogy a bűn-büntetés mechanikus sémája alapján képzelné el a tragikus hatásmechanizmus lényegét. A „moralizáló tragikumfelfogás” valamennyi képviselője a tragikus kázus és katasztrófa létrejöttét szoros összefüggésbe hozza a hős konkrét cselekedetével, de nem mellőzi a körülmények közbejöttének tragikumképző aspektusát sem. Külső kényszerűség és egyéni tett összefonódottságát fogalmazza meg a végzet szó etimológiájával való játék formájában Beöthy Zsolt: a tragikus hős „[v]égez, s végzésével menthetetlenül kiszolgáltatja magát végzetének.”¹⁰⁶ Az elméletekben gyakorta feltűnő kategória, a *nemezis* az, amely vétség és kényszerűség – sokszor irracionális – együttlétének fogalmi megragadására hivatott: nyomatékosan jelzi, hogy a tragikus cselekménymenet a vétség-elvű felfogás szerint sem fűzhető fel egyenesvonalú ok-okozati láncra. Mivel közvetlenül nem hozzáférhető az igazságosztó elv, a viszonyok kényszerűségébe belép a kiszámíthatatlanság dimenziója: a bűn-bűnhődés kérlelhetetlen logikájában is óhatatlanul benne rejlik a végzetszerűséggel analóg irracionális elem. Legpontosabban talán Beöthy körvonalazza a jelenséget: „Azonban ha a végzetes-séget, mint pusztá tény, a maga tárgyi jelentőségében tekintjük is, látni fogjuk, hogy a keresztyén világ felfogásából s ezen nyugvó tragikai költészetéből épen nincs kizárva. [...] Mindebben az a hit nyer kifejezést, hogy az ember sorsának intézésére akarátán merőben kívül álló körülmények, felsőbb erők is sokszor elhatározóan közreműködnek.”¹⁰⁷

A moralizáló felfogás képviselőinek vétség-teóriája szinte egybeesik Arisztotelész véleményével: „A hamartia – hogy így fo-

¹⁰⁵ GYULAI, A *francia* [1867] 1908b. 331. [kiemelés tőlem]

¹⁰⁶ BEÖTHY, 1885. 284.

¹⁰⁷ BEÖTHY, 1885. 484.

galmazzunk – valahol a bűn és az esetleges balsorsnak való kitettség között helyezhető el” – összegzi Arisztotelész álláspontját egyik monográfiája,¹⁰⁸ maga a „vétség” pedig a legkisebb hibától a valódi rendsértésig terjedhet. Kemény felfogásában például egyaránt vétségnek számít a relatíve passzív magatartás („meghajlik egy bűn, egy csáb előtt anélkül, hogy eltörpülne”) és a valóban vétkes cselekedet („vagy kesztyűt dobott a jogos viszonyok, a társadalmi és világrend ellenébe”).¹⁰⁹ Igaz, Gyulai Pál egyik megjegyzésében elégtelennek ítéli a vétség arisztotelészi leírását („Aristoteles megkívánja ugyan, hogy a hős ne legyen ártatlan, de csak azért, mert egy tökéletesen erényes embernek szerencsétlensége nem volna részvét- és félelemgerjesztő, csak iszonyú, borzasztó, de *sehol sem emeli ki a tragikai bűn és katasztróf szoros kapcsolatát*”),¹¹⁰ ám ugyanebből a tanulmányából citálható olyan mondat is, amely a hamartia-felfogással teljes összhangban áll: „Éppen az a tragikum egyik jellemző oldala, hogy a nemezis nem csak a bűnt bünteti, hanem mindent, ami ellenkezik a dolgok kényszerűségével, s a büntetés a tévedéssel nincs mindig arányban.”¹¹¹

A nemezis fogalma tehát nem ideológiai-világnézeti előfeltevések hordozója, nem a gondviselés-elvű isteni világrend „igazságszolgáltatásának” puszta szimbóluma az etikai-vétség koncepcióban: poétikai relevanciája van, amennyiben a tragédiákban mindenkor megteremtődő kényszerűséget, visszafordíthatatlanságot jelöli.¹¹² A hős valamilyen rendképzethez képest hibás döntést hoz, tettével „*sorsot* vesz magára”, s ennek következtében már a görög tragédiák drámai történéseivel analóg, kiszolgáltatott helyzetbe kerül: életének alakulása tragikus katasztrófához vezet.

¹⁰⁸ HALLIWELL, 2002b. 99.

¹⁰⁹ KEMÉNY, *Eszméék* [1853] 1971. 201.

¹¹⁰ GYULAI, *Zilahy* [1866] 1927. 239–40.

¹¹¹ GYULAI, *Zilahy* [1866] 1927. 238.

¹¹² „Soha sem kérdem, ha sors által igazgattatja-e a költő drámájának folyamatját, vagy emberi szabad akarattól? Így vagy úgy, mindenik esetben az akciónak szakadatlan előrehaladásában kell az okok és következtések egymásból függő láncán mozogni”. KÖLCSEY [1826], 1988. 102; vö. HENSZLMANN, 1843/44. 352.

A tragikus kényszerűség folyamatának a leírása azonban egy új elemmel bővül a keresztény kultúrkörben: *a szükségyszerűség mechanizmusa* függetlenedik a Fátum, a Végzet külső hatalmaitól, s a lényegi kázust kiváltó fontosabb tényezők *a belső lelki terekre, az emberi jellemekbe helyeződnek át*. „A’ régiek’ komoly színműveiben a’ fatum uralkodott, oly hatalom, mellynek még isteneik is hódoltanak. Nálok a’ véletlenség ritkább, ott minden nevezetes ama’ titkos hatalomtól ered. [...] Korunk világosabb eszmék’ kora, ’s a’ költő jól teend, ha mindent az ember’ belsejéből, az egyes characterek’ erejéből fejt ki, ’s ha a’ fönnemlített külső hatalmat, a’ környülmények’ nyomását veszi fatum gyanánt”¹¹³ – írja a fátum-elv ideológiai szekularizációjával és poétikai funkcióátruházásával az elsők között számot vető Vörösmarty Mihály, de hasonló gondolatok sokaságát idézhetnénk Henszlmann, Salamon, Beöthy vagy Névy dramaturgiai és/vagy tragikumelméleti írásaiból.¹¹⁴ A vétség-teória korabeli dominanciája mögött tehát nem (kizárólag) a vallásos-morális értékrend reaffirmációjának a szándéka húzódott meg, hanem annak a szemléletváltozásnak a konzekvens rögzítése, amely az antik és a keresztény kultúrkör világnézeti alapállását és emberfelfogását elválasztja egymástól. A szabad akaratra épülő keresztény morál mind a tragikus kázust kiváltó tettben, mind a következmények megoldásában vagy elviselésében jóval nagyobb szerepet ró az egyénre, mint a külső kényszerűséget előtérbe állító antik tragédiák. „Shakespeare Hamletjében a királynő – ad egy szemléletes példát Henszlmann Imre – nem azért öli meg férjét, mert azt a sors úgy akarja, hanem azért, mert öccsét jobban szereti; itt a tett indítóoka tehát az emberi szabad akaraton alapúl, miért is a bűn oly nagy, hogy a vétkes abból soha ki nem tisztulhat, és ha kitisztúl is polgárilag, sőt vallásilag is, a lelkiismeret, melly mint bíró, mind ezeken felül áll, nem távozik oly könnyen, mint a hellének fúriái, kiket Pallas Orestestől véggépen eltávolíta.”¹¹⁵

¹¹³ VÖRÖSMARTY, [1837] 1969. 52.

¹¹⁴ Vö. HENSZLMANN, 1843/44. 298; SALAMON, *István* [1861] 1907b. 225; SALAMON, *Téli regé* [1865] 1907b. 346; NÉVY, 1871. 10, 29, 92; TORKOS, 1871. 37; SZIGLIGETI, 1874. 132; BEÖTHY, 1885. 503.

¹¹⁵ HENSZLMANN, 1843/44. 312.

e, a Kemény-regények tragikus struktúrája

Barta János – akárcsak a szakirodalom nagy része – összeegyeztethetetlennek tartja a 19. században uralkodó tragikumfelfogás alapvető nézeteit a Kemény-regények végzetelvű, determinatív tragikumával, mondván, „a vétség és megtorlás hibátlan egymásrakövetkezését” sulykoló felfogás semmit nem ad vissza a tragikum azon „rejtélyes, bűvölő erejéből, amellyel például Keménynél bírt”.¹¹⁶

Ilyen éles elhatárolást vagy szembeállítást jómagam nem látok indokoltnak. Bár a tragikumelméletek igen sok idejétműltnak tekinthető poétikai, világnézeti normát, előfeltevést fogalmaznak meg, mégis vitathatatlan, hogy egyfajta korabeli konszenzust rögzítenek: kérdéses, Kemény *teljes mértékben* ki akart-e (ki tudott-e) lépni abból a szemléleti keretből, amelynek megalkotásához – elméleti munkáival – maga is tevékenyen hozzájárult?

Ha egy rövid pillantást vetünk a Kemény-szövegek tragikumképzésének sajátosságaira, jól kitapintható kettősséget figyelhetünk meg, hiszen az ott érvényesülő tendencia egyfelől a vétség-elvű tragikumelméleti séma alkalmazása, másfelől lebontása felé mutat.

A Kemény-regényekben megkonstruált világok legfontosabb jellemzője, hogy míg általában érvényes és működőképes rend illúziójának a benyomását nyújtják, addig valójában a rendképzetek relativizálódásának állapot- és folyamatrajzát közvetítik: eligazodási pontok, magatartásmodellek fenyegető viszonylagosságáról árulkodnak. A tragikus sorsú regényhősök magatartásmintái kijelölt társadalmi szerepekhez, etikai-vallási eligazodási pontokhoz igazodnak, s ahogyan önértésükben, úgy bukásukban is felsejlik valamiféle értékrend megléte és bizonyos hatókörű relevanciája (gyakorta a transzcendens létszféra „realitása” is). Ezt azonban – s itt jön a moralizáló tragikumfelfogás elvárásaitól való eltérés – közel sem azonosíthatjuk az „erkölcsi világrenddel”, sőt inkább bármiféle konszenzusos rendképzet hiányára, de legalábbis elrejtettségére, visszavonultságára világítanak rá. A legszemléletesebb példát *A rajongók* nyújtja. A regényben életre

¹¹⁶ BARTA, 1981. 350. vö. *uo.*, 341–350.

hívott 17. századi Erdély társadalmi szokásrendje, etikai kódexe, hatalmi viszonyai egy elrendezett világot sejtetnek, 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 őreként 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.

A példa már sejteti, hogy a moralizáló tragikumfelfogásokban rögzített *konkrét* vétséget sem igen találunk a Kemény-hősök esetében. Kétségtől igaz, hogy sokszor saját önértéslükhez képest lesznek következtelenek, s ez nagyban hozzájárul bukásukhoz, ám minden esetben olyan közegben mozognak a hősök, ahol tetteik következménye kiszámíthatatlan, mivel életviláguk értékrendje labilis, bizonytalan. Az *Özvegy és leányában* Mikes János „kihívja maga ellen a sorsot”, amikor elveivel és megérzésével ellentétben tevékeny szerepet vállal a lányrablásban – hibája azonban a tőle független körülmények alakulása miatt vezet tragikus katasztrófához. Laczkó István *A rajongókban* hitelvit feladva lesz áruló – ám Kassai István hatalmi manipulációi nélkül elégedett szombatos papként élhetné le az életét. Kassai Elemért a modern dráma passzív, cselekvésképtelen, önmérsztő hőseire emlékeztető belső vívódása, döntésképtelensége sodorja visszafordíthatatlan szituációba – ám konkrét vétséget nem igazán fedezhetünk fel tetteiben. Sőt, Elemér, megidézett társaihoz hasonlóan inkább a morális rend követője és képviselője a regényben. A hősök cselekedetében és bukásában tehát nem kérhető számon a vétség-koncepció a maga stabil világrendet feltételező, szigorú következetességével.

Kemény történelmi regényeiben olyan világok konstruálódnak meg, melyekből elveszett a mindenki számára hozzáférhető létértelem, a szereplőknek saját maguknak kell megkeresni és affirmálni az érvényes és működőképes eligazodási pontokat. Aki nem képes erre (Kassai Elemér), vagy következtelen lesz saját nézetéhez (Mikes János, Pécsi Simon, Laczkó István), vagy csak egyszerűen nem ismeri ki magát a fenyegető viszonyok között

(Tarnóczi Sára, Komjáti Elemér), az előbb vagy utóbb tragikus szituációban találja magát. A tragikai mechanizmus belsővé válásának folyamatát követhetjük nyomon Kemény regényeiben. A világrend interiorizálódik, a konszenzuson alapuló kollektív tudatból az egyéni tudatokba szóródik szét, s így ki van téve az egyéni nézőpontok általi módosulásnak – e disszenzus viszont bénítólag hat az egyénre, tudaton kívüli létének elbizonytalanodásához vezet, s ebből következőleg olyan tetteket követnek el a hősök, amelyek tragikus szövevényt hoznak létre.¹¹⁷

Katarzis és kiengesztelés hatáskritikai elvárása ezért szintén jóval visszafogottabban érhető tetten Kemény műveiben. A regény műfaji jellemzőiből egyenesen következik, hogy nem affirmálódhat valamiféle megkérdőjelezhetetlen rendképzet,¹¹⁸ bár azt sem lehet tagadni, hogy tulajdonképpen minden szöveg felmutat érvényesnek mutakozó létlehetőségeket vagy értékpreferenciákat. Az *Özvegyben* Mikes Móric, Mikesné és részben a fejedelem képvisel ilyen identikus szólamot, *A rajongókban* Bodó Klára és Lórántffy Zsuzsanna, és a *Zord idő* riasztó történeti víziójában is kirajzolódik egy pozitív nemzeti teleológia halvány kontúrja.

f, a vétség-elvű tragikumfelfogás „töréspontjai”

A Kemény-regények tragikus jelenségei világossá teszik, hogy az elméleti szövegekben megfogalmazott afirmációs igény és a gyakorlati megvalósítás lehetősége meglehetősen távol került egymástól a korszakban. Az etikai-világnézeti premisszákat súlykölő, az örök művészi törvényeket lépten-nyomon felemlegető kritikai-elméleti írások inkább csak világnézeti-eszmei állásfoglalásuk – és nem poétikai javaslataik – által tudtak affirmáló szerepet betölteni. A kitapintható feszültség az elméleti-normatív elvárások, valamint az eleven irodalmi gyakorlat között töréspontokat

¹¹⁷ Az *Özvegy és leánya*, *A rajongók* és a *Zord idő* tragikus hatásmechanizmusának részletező leírását lásd a szövegelemzésekben.

¹¹⁸ A regényben „nem okvetlenül szükség, hogy a katasztróf jellemző, erős és tényben mutakozó legyen, mert itt a költői igazságtétel bágyadtabb, halványabb, kevésbé csattanó.” KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 202–03. vö. KEMÉNY, *Vörösmarty* [1864] 1970. 368.

hozott létre az értekezések gondolati felépítésében: e „töréspontok” tovább közelítik egymáshoz elmélet és gyakorlat látszólag gyökeresen eltérő tapasztalatát. Sőt, akár úgy is fogalmazhatunk, hogy az általuk nyitott „térbe” lép be Kemény írásművészete, amely egyfajta áthidaló szerepet tölt be az igények és a megvalósíthatóság között. A történelmi regényben ugyanis egyszerre kínálkozott lehetőség bizonyos – elméletben rögzített – jellemzők alkalmazására és a moralizáló szemlélettől eltérő, új tragikus élmény kibontakoztatására, úgyszólván az elméleti szigor „finomítására”. A Kemény-tragikum működésének lényegét ezért, mint már említettem, a korabeli értésmód alkalmazásának és lebontásának kettősségében ragadhatjuk meg a leginkább.

A normatív elmélet tézisei és a Kemény-regények tragikuma közötti ambivalens viszonyt Gyulai Pál Kemény-interpretációjában kitapintható, apró, de lényeges elmozdulások is jelzik. A Kemény-tragikum értelmezésében Gyulai végig kitart a moralizáló elméleti séma alkalmazása mellett, azonban változatlan tételeihez (regényei tragikaibbak tragédiáinknál, bűn-bűnhődés aránytalansága, erény tragikuma stb.) hozzáfűzött kommentárjai olyan módosuláson mennek át, hogy szinte felszámolják a stabil rendképzetekre alapozódó teória szemléleti alapjait. Első emlékbeszéde (1879) szerint Kemény regényeiben „az emberi viszonyokon, a *hatás és ellenhatás* természeténél fogva, vas kényszerűség uralkodik”¹¹⁹, míg 1896-os emlékbeszédének bizonyos kitételei már egyértelműen relativizálják a bűn-bűnhődés korábban szinte kizárólagos logikai sémáját, ok-okozati feltételrendszerét. „De tragikai hőseinek kiindulópontját, fejlődését és katasztrófáját *bajos volna egy rövid szabatos meghatározás* alá vonni. *Egyik esetben* a viszonyok alakítják tragikai hőjét, *másikban* a hős tettei idézik föl a bonyodalmat; néha párhuzamosan halad egyik a másik mellett. Sorsukat a viszonyok és szenvedélyeik döntenek el s a végzet és szabad akarat egymás részei.”¹²⁰ A viszonylagosság elve, mint a Kemény-regények tragikus jelen-

¹¹⁹ GYULAI, *Emlékbeszéd* [1879] 1902. 170. [kiemelés tőlem]

¹²⁰ GYULAI, *Báró Kemény Zsigmond emlékezete* [1896] 1927. 358. [kiemelés tőlem]

ségeit leginkább elbeszélni képes jelenség jut szóhoz Gyulai írásában.

Némileg tovább csökkenthető a jól érzékelhető távolság a Kemény-tragikum és a vétség-elvű tragikumfelfogás alaptézisei között, ha a regényolvasás tapasztalatának a távlatából vesszük görcső alá az „erkölcsi világrend” fogalmát és annak feltételezett jelöltjét. Óhatatlanul felvetődik a kérdés: a hit-elv bizonyosságát, a hagyományfolytonosság revelatív élményét demonstrálni hivatott „világrend” képzetét nem kezdik-e ki végérvényesen a regényekben kifejezésre jutó relativizáló tendenciák? A fogalom képlekenysége, mögöttes metafizikai tartalmainak kiüresedése mindenesetre azt valószínűsíti, hogy a szándékolt affirmációs igény ellenkezője valósult meg: az erkölcsi világrend fogalma inkább a gondviselés eltűnésének jele lesz a gyakorlatban. Azt, hogy ténylegesen hozzárendelhetünk-e ilyen jellegű konnotációkat a fogalomhoz, az elméleti megnyilatkozások viszonylagos rövidsége és a probléma reflektáltságának a hiánya miatt nehéz eldönteni. Mindössze két, némileg önkényesen kiragadott példát hozok fel sejtésem megerősítésére.

Salamon Ferenc egyes dramaturgiai írásainak a gondolatmenete például módszeresen követi ugyan Kemény vagy Gyulai tragikummeghatározásának logikai lépéseit („kitűnő, részvétet ébresztő hős”; hiba, tévedés stb.¹²¹), mégis említetlenül marad argumentációjában a *világrend* kategóriája, mint bűn és büntetés összekapcsolásának evidens és elmaradhatatlan viszonyítási pontja.¹²² Szerinte „ma már a fátum az emberi jellemben találja magyarázatát”,¹²³ ezért „mind a büntettnék és bűnhődésnek szükségkép kell folynia a lélekből s egyéniségből”: végeredményben „az egyéniségben rejlő fatumnak kényszerűségét tárja fel előttünk az újabbkori tragédia-író”.¹²⁴ A tragikai kényszerűség tehát a hős jelleméből s más emberek cselekedeteiből előálló

¹²¹ SALAMON, *A világ ura* [1856] 1907a. 358–59.

¹²² Salamon más munkáiban azonban felbukkan a kategória: vö. SALAMON, *István* [1861] 1907b. 225; SALAMON, *Dobsa ellenbírálatáról* [1861] 1907b. 238.

¹²³ SALAMON, *A drámai motívumokról* [1857] 1907b. 77.

¹²⁴ SALAMON, *A világ ura* [1856] 1907a. 359.

„*situatio*”-ból fakad,¹²⁵ és nem a fiktív, odaképzelt büntető világrendhez képest méretődik meg a szereplők tette a tragikus cselekményben.

Gyulai Pál kései írásaiban is módosulni látszik a világrend fogalmának korábban zárt, definitív hatóköre: a már idézett Kemény-émlékbeszédén túl előbb 1866-ban, Zilahy Károly munkáinak bírálatában elejtett megjegyzése utal az erkölcsi világrend jelöltjének szekularizált (és így óhatatlanul relativizált) jellegére,¹²⁶ az 1887-es *Művészet és erkölcs* című tanulmányában pedig már olyan meghatározást ad, mellyel tulajdonképpen megelőlegezi Péterfy Jenő világrend-értelmezését,¹²⁷ aki, mint közismert, éppen a moralizáló tragikumfelfogás kritikáját fogalmazza meg. „Az úgynevezett erkölcsi világrend” – írja Gyulai –, „a melylyel összeütközve az egyén tragikai vagy komikai alakká válik, nemcsak tisztán erkölcsi eszmék összege, hanem általában az emberi élet törvényeié, a melyek a dolgok kényszerűségén alapszanak, s a melyek amazokat is magokban foglalják, sőt, uralkodnak rajtok, mint a görög fatum még az istenekben is.”¹²⁸

g, a biológiai determinizmus és az erkölcsi világrend

Az erkölcsi világrend fogalma valóban a leginkább neuralgikus pontja a bűn-bűnhődés elvén nyugvó tragikumfelfogásnak, hiszen nincs összhangban a megváltozott korviszonyokkal és a megcélzott befogadók világnézeti kondícióival, irodalmi értésmódjaival. A moralizáló tragikumfelfogásnak ezért, hogy megőrizhesse a világrend fogalmának és a benne kifejezésre jutó értékrendnek a viszonylagos relevanciáját, egyáltalán érthető és átélhető legyen a korabeli olvasók számára, a 60-as, 70-es évektől már nyitnia kellett a korszakban uralkodóvá váló tudományos-pozitivistá

¹²⁵ Vö. SALAMON, *A drámai motívumokról* [1857] 1907b. 81–85.

¹²⁶ „Az ókori és újkori dráma különbségeire a tragikai alapot illetőleg, szintén helyes észrevételeket tesz; különösen találó az, hogy az ókori drámában a világrend, melyet mi a *dolgok természetébe belhelyezünk*, mint a fölött kívül álló nemzis szerepel [...] GYULAI, *Zilahy* |1866| 1927. 239. [kiemelés tőlem]

¹²⁷ A jelenséget behatóan elemzi KONDOR, 2002. 573–582.

¹²⁸ GYULAI, *Művészet* |1887| 1914. 246.

létértési módok felé. (Mindez egyben a fogalom képlékenységet igazolja, és szintén a rejtett relativizáltságát sejteti.) Vér, faj, környezet stb. emberi sorsot – a görög végzettel analóg módon – determináló tendenciái, a természeti törvényeknek alárendelt emberi létezés víziója, tudomásom szerint, először Szász Károly tanulmányában jelenik meg a „világrend” immanens részeként. Szásznál a világrend kétpólusú: erkölcsi és természeti törvényekből tevődik össze, s bár a valódi „tragikai bűn az erkölcsi törvények összességének megsértéséből áll”, a hőst tragikus szituációba és bukásba sodorhatják „körülményei, helyzete, véralkata, szenvedélyei is”. A keresztény tragédia „az egyéniség (s mindennek a mi hozzá tartozik: véralkat, hajlamok, szenvedélyek stb.) jogosultságában megvetette alapját egy másik végzetességnek, a mely szintoly kikerülhetlen mint a görög fátum végzetessége.”¹²⁹

Szászt követően már gyakorta körvonalazódik a „végzetesség” új dimenziója a különféle tragikumelméleti írásokban,¹³⁰ legkorábban Szigligeti Ede tragédia-monográfiájában. Gyakorló színműíróként Szigligetinek egyaránt szembesülnie kellett mind a görög végzetdrámák hagyományában rejlő lehetőségekkel, mind a drámai műtől elvárt „szükségesség, benső kényszerűség” követelményével, akárcsak a megcélzott befogadók előismereteivel és világértésbeli kondícióival. Tragédiaelmélete ezért árnyaltan közelíti meg a végzetelvűség problémáját és a végzet szekularizációjában benne rejlő lehetőségeket. Másokkal egyetértőleg, a szabad akaratra hivatkozva elutasítja a görög fátum létjogosultságát a

¹²⁹ SZÁSZ, 1870. 14.

¹³⁰ A vétség-koncepció nagy összegző teoretikusa, Beöthy Zsolt sem kerülheti meg, hogy a világrend (az „egyetemes”) részének tekintse a természeti törvényeket, mint „az erkölcsivel érintkező hatalmat”. A természeti-biológiai szükségszerűségbe átváltott végzetesség nála azonban nem a faj, vér, öröklés jellemformáló aspektusaiban, hanem a mulandóság elkerülhetetlenségének tragikus relevanciájában mutatkozik meg: „A romboló, vészcsőkrök nyilatkozását eredményekül, hatásokul fogva fel, általánosítható magyarázatul előáll a sors, a végzet képzete. [...] A természeti törvény, mint az egyetemesnek uralkodó tartalma, mint az élet legfőbb kormányzója jelenik meg a felfogásban: általános romboló hatalom, az embernek örök ellensége. [...] Kikerülhetetlenül találkozik vele mindenki a halálban. Mindenre és mindenkire az elmúlás, a halál vár: [...] mert a ki élni és szeretni akar, a természetnek adós a halállal.” BEÖTHY, 1885. 345–46. Vö. GREGUSS, 1888. 183.

keresztény tragédiákban, és a tragikum legmagasabb fokaként idézi a Gyulai–Kemény-féle képletet, mely szerint az egyén „saját hibája, tévedése által maga idézi fel maga ellen a nemezist”, illetve annak (leginkább) Salamon által árnyalt változatát: „a legjobb az a sors, melyet a jellemek magok alkotnak magoknak”.¹³¹ A jellem, a személyiség ugyanakkor elveszíti kizárólagos etikai meghatározottságát, s a tragikai szükségszerűséget maga után vonó tetteiben (vagy azok mellett) biológiai determináltsága fontos szerepet kaphat: „Némileg már az is sors, esetlegesség, mily körülmények közt születünk, mily testi és lelki tehetségeket, vérmérsékletet hozunk magunkkal a világra, a nevelés mint fejleszti azokat, a kor, viszonyok, éghajlat, környezet stb. mily befolyással vannak ránk.”¹³²

Tragikumképző erő-e Kemény regényeiben a természeti törvények, a származás, vagy a véralkat determinatív végzetessége? A szakirodalom egy része előszeretettel von párhuzamot a Kemény-hősök tragikus sorsalakulása és biológiai, környezeti meghatározottságuk között: a pozitivizmus Keményre gyakorolt hatásában, a természettudományok iránti érdeklődésében és jellemteremtésének realista motiváltságában alapozva meg az analógia létjogosultságát.¹³³ A kérdésfeltevés jogos, hiszen, mint láthattuk, a vallásos gyökerű, kiengeszteléselvű tragikumelméletek is – kénytelen-kelletlen – beépítették előfeltevés-rendszerükbe a pozitivistá determinizmus „modern” szempontját. Mindezek ellenére a biológiai végzetelvűség tragikus képlete, mint a faj, a környezet, a pillanat taine-i „szentháromságának” tragikus kényszerűséget létrehozó elve – legalábbis ebben a formában – nem járul hozzá döntő módon a Kemény-regények tragikus szituációinak a létrejöttéhez. Laczkó István (*A rajongók*) örülete a bűn rettentével történő szembesülés következménye, paraszti származása csak annyiban érdekes, hogy elhallgatja azt, támadási felületet kínálva ezzel Kassainak; Tarnócziné (*Özvegy és leánya*) szublimált bosszúvágya és vallási rajongása jelleme irracionális, tudattalan szféráját nyitja, nem tudományosan (értsd: természettudományo-

¹³¹ SZIGLIGETI, 1874. 210, 125.

¹³² SZIGLIGETI, 1874. 124.

¹³³ Vö. SÓTÉR, 1987. 487–493.

san) leírható aspektusait; Barnabás diák (*Zord idő*) démonikus alakja nem feltétlenül társadalmi környezete deprimáló hatásaként vált szélsőségesen embergyűlölővé, lélektani deformációja inkább a szeretetlenség, az emberi gonoszság archaikus jelenségeivel magyarázható; és még sorolhatnánk. Persze tegyük gyorsan hozzá: az, hogy a regényekben kevés nyomát találjuk a pozitivistá determináció jelenségének, nem jelenti egyben azt is, hogy a szövegek befogadásában esetleg ne lenne aktívan jelen ez a világnézeti premissza. A korabeli világnézeti felfogások közül – a reformáció predesztináció tana mellett¹³⁴ – a biológiai determinizmus egyre szélesebb körben elfogadottá váló tana szolgálhatott olyan viszonyítási pontként, melynek segítségével az olvasó saját létevidenciáival összhangba hozhatta a végzetszerűség elvét, egyáltalán bármiféle – egzisztenciális bukásba torkolló – tragikus szükségszerűség képzetét.

Arra egyébként, hogy mennyire más beszédmódbeli és poétikai kontextusban realizálható a biológiai determinizmus létélménye, jó példát nyújt Reviczky Gyula *Apai öröksége*, már csak azért is, mert a moralizáló tragikumfelfogás és a mögötte meghúzódó lét- és világszemlélet szembeütő paródiáját nyújtja a regény áttételesen, az egyik szereplő megnyilatkozásaiban, illetve a narrátor ironizáló kommentárjaiban. Burda Tódor létértelmezésének kulcsmondatai burkoltan felidézik a moralizáló tragikumfelfogás alaptéziseit,¹³⁵ de mivel csak üres közhelyekként, s nem működőképes mintaként jelentkeznek a regényben, egyúttal ironikus kontextusba helyezik a séma szemléleti háttérét, eligazodási pontjait. Az üresen hagyott létértelmezői, vilámagyarázó térbe lépnek be a pozitivistá determinizmus tanának az alaptételei az elbeszélő szólamában, valamint Fejérházy labilis önértésének

¹³⁴ Vö. DÁVIDHÁZI, 1992. 141–143.

¹³⁵ „A világrend sokkal bölcsőbb, mint az elégedetlenek képzelik. Mindenki megérdemli sorsát, s a földön nincs sem üldözött ártatlanság, se porba tiport érdem, se diadalmaskodó vétek. Az ember jelleme az ember sorsa. Mindenki saját szerencséjének a kovácsa; az érdem és a siker karöltve járnak, s aki a boldogulók és jól élők társaságából kitaszítva, magát emésztve tépelődik a hiúságok hiúságán, azt nem a világrend ferdesége, hanem az igazságos nemzés megtörtő keze sújtja.” REVICZKY, 1994. 196–97. [kiemelés tőlem]

egyik szegmentumaként, ahol a nemezis fogalma a véralkat és a környezet deprimáló erejével azonosítódik.¹³⁶

h, Kemény tragikus hősei: az ártatlanság, bűnösség kérdése

Meglehetősen egybehangzó formulaként ismétlődik a szakirodalomban, hogy a Kemény-hősök többsége teljesen ki van szolgáltatva a viszonyok kényszerű alakulásának, a sors „támadásának”, ezért a legtöbb esetben ártatlanul, vagy éppen erényességük, jóságuk következtében kerülnek visszafordíthatatlan tragikus szituációba. „Kemény költői világának csakugyan az egyik bélyegző sajátja, hogy az osztó igazság benne minden erőt, hatalmat a sorsnak, minden vakságot, gyöngeséget az egyénnek mért. Kemény hősei a sors prédái, rabszolgái, kik mindenöket odaáldozzák uroknak; hátra csak szerencsétlenségök vagy tehetetlenségök tudata marad. [...] Kemény világában ezért az egyén küzdelme csak látszólagos, mert hiábavaló; valójában nem is harc, hanem vergődés”¹³⁷ – írja Péterfy Jenő nagyhatású esszéjében. Péterfyt követően a recepció lépten-nyomon hangsúlyozza, hogy a Kemény-hősök tragikus bukását nem saját hibás cselekedeteik, hanem külső, determinisztikus tényezők idézik elő.¹³⁸

A Kemény-hősök ártatlanságát sulykoló felfogás, érdekes módon, éppen a moralizáló tragikumfelfogás kontextusában bukkan fel először. Első megközelítésben mindenképpen ellentmondásként értelmezhetjük azt a nyelvi paradoxonokban testet öltő zavart, amely a Kemény-regények tragikumára reflektáló írásokban

¹³⁶ „Ha erősebb lélekkel, több akarattal bír, megküzdhetett volna az élettel, mely csak a gyöngéket teperi el. [...] Tudott tűrni, hallgatni, lemondani; de arra, hogy a harcot az élettel fölvegye, gyáva volt már természeténél, véralkatánál fogva is, s nevelése, körülményei folytán még jobban megrögződött ebben a nembánomságban. [...] Néha voltak pillanatai, melyekben apját vádolta, s őt tekintette meghasonlott belvilága okozójául. Úgy érezte, mintha őt csak a nemezis keze sújtaná apja bűneiért.” REVICZKY, 1994. 170–71, 172.

¹³⁷ PÉTERFY, [1881] 1983c. 575.

¹³⁸ „Honnan van az, hogy ezeknek a legnemesebb, legtisztább emberalakoknak osztja ki a legmegrázóbb mértékben a tragikus sorsot, honnan van az, hogy a legdecebb érzület van leginkább kiszolgáltatva a sors támadásának?” BARTA, 1987a. 198.; „A tragikum alapelve emezekben is, az *Özvegy és leány*ban is azonos: a jóság, a nemesség (többnyire önhibájából) félelmetesen sebezhető, kiszolgáltatott.” SÓTÉR, 1987. 509.

felfedezhető. A konkrét vétség felmutatásában érdekelt szemlélet – annak gyakori hiányában – kapaszkodót keres és talál a túlságba vitt szenvedélyekben, a jóság, a szépség és az erény „hibáiban”. Az erény tévedéseinek – kortárs kritikában rendre felbukkanó – tragikus képletét Gyulai Pál kanonizálta 1879-es emlékbeszédében: „Azonban Kemény nem annyira a bűnök tragikumát rajzolja, mint inkább a nemes szenvedélyek, mondhatni, az erény tévedéseit.”¹³⁹ Gyulai állásfoglalása a későbbi szakirodalmi munkák kedvelt és elfogadott hivatkozási alapja lett. Az a Beöthy például, aki a Kemény-regények tragikus jelenségeiről – hol inadekvát, hol termékeny – állítások sokaságát fogalmazza meg tragikum-monográfiájában, munkája zárlatában a Kemény-féle tragikum legfőbb jellegadó eljárásáról nem tud mást mondani, minthogy „leggyakoribb, legtöbbször visszatérő indítéka: a jóból fakadó rossz, a nemes indulatoknak végzetes megtévelyedése, az erény, a mely már vétekké lesz”.¹⁴⁰

Több szempontból zavarbaejtőek azonban a jól csengő kifejezések. A legkomolyabb probléma, hogy a tragikus képlet alapkategóriái egyenesen Kemény Zsigmond prózai szövegeiből kerülnek át az elméleti argumentációba. Bár a korabeli értésmódokban a szépírói és az értekező prózai diskurzusok határai jóval elmosódottabbak voltak, mint napjainkban, a regényidézetek reflektálatlan átléptetése a kritikai érvelésbe következetlenségekhez vezet. A Kemény-tragikumot „definiáló” Gyulai Pál jelöletlenül, de szinte szó szerint átveszi a *Ködképek a kedély láthatárán* egyik passzusát,¹⁴¹ mellőzve a kontextus értelemmódosító, árnyaló ele-

¹³⁹ GYULAI, *Emlékbeszéd* | 1879 | 1902. 169. Már Danieliknál megjelenik ez a tézis, aki „balul alkalmazott erényről” beszél Mikes János kapcsán. DANIELIK, 1857.

¹⁴⁰ BEÖTHY, 1885. 624.

¹⁴¹ „Bűneink nagy része túlhajtott erény, erényeink nagy része magát ki nem nőtt bűn. Játékszerei vagyunk ellenszenveinknek, melyek megvakítanak, és közönyünknek, mely érzéseink lángját oltja ki, hogy a sötétségben szellemünk elaludjék, és szívellenesség által butákká váljunk.” KEMÉNY, *Ködképek* 1996. 281–82. „[M]intha bűneink nagy része túlhajtott erény volna s erényeink nagy része ki nem nőtt bűn, mintha játékszerei volnánk rokon- és ellenszenveinknek, melyek megvakítanak és közönyünknek, mely kiohja érzésünk lángját, hogy a sötétben szellemünk elaludjék és szívellenességünk elbutítson.” GYULAI, *Emlékbeszéd* | 1879 | 1902. 174–75.

meit. A parafrazeált mondatok a regény egy olyan szereplőjének a szájából hangzanak el, aki nyilvánvalóan hibázott, tetteire azonban mentséget keres. Ráadásul a *Ködképek* összetett elbeszélőhelyzetéből adódóan Florestán történetét éppen a megalázott feleség beszéli el, többszörösen relativizálva egyben az erény és a bűn tragikumképző erejéről mondottakat. Ahogyan arra már Szegedy-Maszák Mihály nyomatékosan felhívta a figyelmet: a Kemény-regényekben elhangzó állítások, szentenciák stb. – akár az elbeszélőtől származnak, akár valamely szereplő szájából hangzanak el – mindig szituációhoz és nézőponthoz kötöttek, a szöveg tágabb összefüggéséből kiszakítva jelentősen módosul az értelmük.¹⁴²

A „túlzásba vitt erény” vétség-konceptiójában rejlő – természetesen elleplezni óhajtott – relativisztikusságról sem feledkezhetünk meg azonban, s ez már egészen más megvilágításba helyezi a tragikus képletet. Az erény vagy egyéb etikus magatartásforma csak egy olyan világban lehet tragikus következményű események előidézője, amely végsőkéig viszonylagosítja a bűn meghatározásának etikai-vallási-társadalmi alapjait. Nem az erény önmagában bűn, mégcsak nem is a túlzás lesz vétek, hanem az, hogy eltűnik a tetteket mérlegelni képes mérce: nem a rend megsértése, hanem a stabil eligazodási pontok hiánya válik a legfontosabb tragikumképző tényezővé Kemény regényvilágában. Az idézett kortárs tanulmányok persze nem fogalmaznak ilyen egyértelműen, ugyanakkor érdemes megfigyelni, mennyiben módosul az erény tragikumának képletét kanonizáló Gyulai beszédmódja 1896-os emlékbeszédében:

Valóban a nagy bűnöktől inkább meg tudjuk őrizni magunkat, mint szívünk nemes, de eszélytelen elragadtatásaitól. Boldogítani akarunk mást és szerencsétlenné tesszük; erényünk könnyen örvény felé ragadhat bennünket, ha nem párosul eszélyel; szolgálni hisszük hazánkat és sértjük érdekeit, mert *bonyodalmas voltukat nem tudjuk megérteni*; erélyünk, tevékenységünk éppen annyi bajt hozhat reánk,

¹⁴² Vö. SZEGEDY-MASZÁK, 1979. 207–208.

mint önmérsékletünk és tétlenségünk; engedünk egy szeszélyes felindulásnak és elhatároztuk sorsunk tragikai folyamatát.¹⁴³

Az erény tragikuma ebben az összefüggésben már a világban elbizonytalanodott szubjektum perspektívájából fogalmazódik meg, a korábbiakhoz képest némileg módosult közegbe helyezve a képlet értelmezhetőségét. Az idézet bizonyítja, hogy egyrészt Gyulait sem hagyták teljesen érintetlenül a század utolsó évtizedeiben lezajló világnézeti, individuumszemléleti változások, másrészt pedig, hogy a Kemény-regények konstruálta világok és tragikus cselekmények hasonló feltételezettségben szituálódnak.

Talán nem véletlen, hogy a vétség-elvű és a végzet-elvű felfogás éppen a „túlzásba vitt erény” tragikumképző teljesítményének megítélésében keresztezi egymást: a hősök végletes kiszolgáltatottságát lépten-nyomon hangoztató Péterfy néhány megállapítása szinte szó szerint egybeesik az erény tévedéseit hangsúlyozó Gyulai gondolataival. „Keménynél a bűn is szerencsétlenség, mint gyakran az erény. [...] És mi minden lesz a szenvedésre ok! Nemcsak a bűn; egy ballépésünk, gyöngédtelen tettünk, ártatlan hibánk. Nincs a léleknek rése oly piciny, melyen a sors át ne vethetné kampóit; és nem ismerek példát arra, hogy író oly költői igazsággal végzetessé tudta volna tenni az emberi gyöngeséget, hibát, mint Kemény.”¹⁴⁴ A Kemény-hősök végletes determináltságát valló végzet-elvű felfogás tehát valójában ugyanazt a tragikus jelenséget beszéli el, mint a túlzott erényben vétket látó morálizáló leírások: a tragikum irracionalitását, fenséges erejét, bűn és bűnhődés minden tragédiára érvényes aránytalanságát. A két eltérő megközelítés kölcsönösen feltételezi egymást: ahogyan az emberi cselekedetek által sértett rendképzetek visszahatásában is ott rejlik a viszonyok kényszerűségének determinisztikus tapasztalata, ugyanúgy az egyéneket elsőpró külső determináció sem lehet teljesen független az emberi tettek befolyásától.

Nem kell csodálkoznunk azon sem, hogy a két felfogás közös nevezőjét és egyben a „túlzásba vitt erény” értelmezésének har-

¹⁴³ GYULAI, *Báró Kemény Zsigmond emlékezete* [1896] 1927. 359. [kiemelés tőlem]

¹⁴⁴ PÉTERFY, [1881] 1983c. 577, 578.

madik kontextusát éppen a *Poétika* ide vonatkoztatható passzusai teremtik meg. Arisztotelész – mint már említettem – egyértelművé teszi, hogy a tragikus hős nem lehet sem teljesen gonosz, sem teljesen ártatlan, hiszen mindkettő alapvetően gyengíti a tragikum működését.¹⁴⁵ A tragikus hatás érdekében a hősnek egyszerre kell magán viselnie az ártatlanság és bűnösség terhét: a hamartia „a görög morálfilozófia nyelvének egy olyan rugalmas terminusa, amelyik azt a teret jelöli ki, mely Arisztotelész elméletében a teljes morális bűnösség és a külsődleges balsors irracionális csapásainak való puszta alávetettség kizárása révén tárul fel.”¹⁴⁶

Az arisztotelészi képlet áthagyományozódása jól nyomon követhető Hegel és Kierkegaard írásaiban. Az *Esztétikai előadások* tragédiaelméleti passzusaiiban Hegel a tragikus hős kettős meghatározottságáról beszél: a főszereplő valamely igazság képviselője a tragédiában (tehát bizonyos értelemben ártatlan), bűnössége, hibája abban áll, hogy az abszolút igazságnak csak a töredékét képes felmutatni. Ezért szembekerül a más részigazságot képviselő hőssel, mindketten elbuknak, de egzisztenciális megsemmisülésük után a korábban érvényes rendképzetek is új alapokra helyeződnek.¹⁴⁷ A modern tragikumról értekező Hegel azonban még közelebb kerül az arisztotelészi felfogáshoz: „Mind ezeknél a tragikus összeütközéseknél azonban különösen kerülnünk kell a *bűnről* vagy *ártatlanságról* való hamis felfogást. A tragikus héroszok bűnösök is, ártatlanok is.”¹⁴⁸ Hasonlóan fogalmaz Kierkegaard: „Ha az individuumnak egyáltalán nincs vétké, akkor a tragikus érdekeltség meg is szűnt, mivel a tragikus

¹⁴⁵ „Mire kell törekedniük és mitől kell óvakodniuk a történet megalkotóinak, és hogyan jön létre a dráma hatása – [...] először is világos, hogy nem szabad derék, erényes embereket úgy bemutatni, amint boldogságból szerencsétlenségbe hullnak, mert ez nem félcimetes vagy szálnalmat keltő, hanem felháborító. [...] Nagyon hiányokat sem szabad úgy bemutatni, amint boldogságból szerencsétlenségbe hullnak: az ilyen történet emberi érzéseket kelt ugyan, szálnalmat és félcimet viszont nem, mert az előbbi a méltatlanul szerencsétlenséget szenvedőt, az utóbbi pedig a hozzánk hasonlót illeti meg.” ARISZTOTELÉSZ, 1992. 23–24.

¹⁴⁶ HALLIWELL, 2002b. 99.

¹⁴⁷ HEGEL, 1956. 403.

¹⁴⁸ HEGEL, 1956. 417. [kiemelés az eredetiben]

kollízió ebben az esetben *enervált*; ha viszont abszolút vétkes, akkor többé már nem érdekeli minket a tragikum szempontjából.” A tragikum alapja a „tragikus mulasztás a maga kétértelmű ártatlanságában.”¹⁴⁹

Arisztotelész, Hegel, Kierkegaard gondolataival lényegében megegyező megállapítások sokaságát olvashatjuk a 19. századi magyar tragédia- és tragikumelméleti munkákban: nem véletlenül, hiszen a látszólag banális, ám logikailag tarthatatlan kép-
letben (a hős ártatlan is meg nem is) rejlik a tragikum hatás-
mechanizmusának a kulcsa. „Készakarva mondánk általánosabb
kifejezéssel megtévedett erőt vagy erényt – írja Vörösmarty a
Dramaturgiai lapokban –; mert nem akarjuk feldönteni azon régi
tant, hogy a’ dráma’ hősének sem egészen rosznak, sem egészen
jóknak nem szabad lenni: mivel úgy teljesen méltó, így egészen
méltatlan lévén bűnhődésre, az első esetben irgalmat, szánatot
és félelmet nem fog ébresztetni, a’ másodikban boszankodást tá-
maszt.”¹⁵⁰ A moralizáló tragikumfelfogás század végi szintézisét
megteremtő Beöthy Zsolt művében legalább olyan gyakran fordul
elő ez a megállapítás,¹⁵¹ mint a munkáját megelőző írásokban.¹⁵²

Ha immár Kemény regényeinek tragikus jelenségei felé fordulunk, láthatjuk, alapvetően megfelelnek a hosszasan körvonalazott – arisztotelianus és kortárs – elvárásoknak. Egy-egy önkényesen kiragadott példát említve: Sára és János bukása (*Özvegy és leánya*) egyszerre fogható fel tetteik következményeként, illetve a külső körülmények hatásaként; passzív magatartása és mások cselekedetének való kiszolgáltatottsága egyaránt hozzájárul Kassai Elemér halálához *A rajongókban*; a *Zord idő* hősei – a történesek egyéni, valamint nemzeti szintjén – egyaránt felelősök és ártatlanok a tragikus történesek előidézésében. Kemény

¹⁴⁹ KIERKEGAARD, [1843] 2001a. 140. [kiemelés az eredetiben]

¹⁵⁰ VÖRÖSMARTY, [1837] 1969. 49. vö. VÖRÖSMARTY, 1839. 38.

¹⁵¹ BEÖTHY, 1885. 138–140. vö. *uo.*, 8, 9, 130, 285, 288.

¹⁵² „[A] feltétlenül gonosz csak iszonyt, a feltétlenül aljas csak undort, az ok nélkül szenvedő ártatlanok sorsa csak bűsz ingerültséget költ bennünk.” KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 201. vö. GYULAI, *A fény árnyai* [1867] 1908b. 246–47; GYULAI, *Művészet* [1887] 1914. 245; SZÁSZ, 1870. 6, 13; SZIGLI-GETI, 1874. 21, 48, 180.

hősei tehát az ártatlanság és vétkekesség irracionális határmezsgyéjén mozognak, bűnösök, de bűnhődésük aránytalan – ahogyan azt Péterfy, Gyulai vagy Barta tanulmányaiban már olvashattuk.

Az elmondottak egyben azt is igazolják, hogy Kemény művei magas szintű tragikum közvetítésére képesek. Bűnösség és ártatlanság, vétség és balsors, káosz és afirmáció, rémület és megnyugvás kettősségeiben¹⁵³ a tragikum irracionális, beavató-rituális funkciója nyilatkozik meg a Kemény-regényekben, méghozzá a korszak világnézeti, szemléleti előfeltevéseihez, olvasásibefogadási szokásaihoz illeszkedő tragikus élmény formájában. Mindezt figyelembe véve találó Beöthy Zsolt Kemény-esszéjének zárómondata, aki szerint „ami csak valaha magyar nyelven íratott, a fátum nagy görög tragikusaihoz és a lelkiismeret nagy angol tragikusához semmi sem áll közelebb, mint a kettőnek misztikus összekapcsolásával Kemény Zsigmond regényköltésze”.¹⁵⁴

¹⁵³ A tragédia hatásának paradoxonát Lukács György fogalmazza meg találóan: „Minden igazi dráma a rémület közepette, amelyet az emberi társadalom legjobbjainak szükségszerű bukása vált ki, az emberek kiüttlannak látszó önmarcangolása közepette egyúttal az *élet igenlést* is kifejezi.” LUKÁCS, [1947] 1977a. 166. [kiemelés az eredetiben]

¹⁵⁴ BEÖTHY, [1914] 1928. 177.

II.

„Anyai szeretet ez, mely a bánatost elringatja” KEMÉNY ZSIGMOND REGÉNYEINEK TRAGIKUMÁRÓL

„Ám, amint a bűnösök legtöbbje nem tehet arról, hogy szerencsétlenségbe esett, úgy az ártatlanok sem lehetnek gőgösök lelki és testi szűzességükre. Nincs helye a világ megvetésének, sem dicsőítésének. Senki sem felelős végzetéért, mert azt úgysem kerülheti el, mint a macebeli ember a jóslat balsorsát.”

Krúdy Gyula: *Napraforgó*

1. A tragikum mibenlétéről

a, a tragikum ironikus karaktere

Zavarba jön az ember, ha a tragikumról mint a tragédia legfontosabb hatástényezőjéről kell precízen és tartalmasan megnyilatkoznia.¹⁵⁵ Könnyen és szinte kényszerítőleg tévedhet a kéznél levő definíciók közhelylabirintusába: rosszabb esetben a hirtelen bekövetkező nagy értékvesztés diskurzusrendje ragadja magával, jobb esetben arisztotelianus kategóriák (vétség, félelem, részvét, katarzis 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 ironia, 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

¹⁵⁵ A tragédia és a tragikum meghatározásának nehézségeiről gyakorta olvashatunk a különböző elméleti munkákban. Napjaink kiváló angol tragédiaértőjének, Georg Steinernek legújabb tanulmánya is ezt a szakmai közvélekedést demonstrálja nyitómondatában: „A tragédia és a tragikum fogalmának a jelentésmezeje legalább annyira meghatározatlan maradt, mint az eredetük.” STEINER, 2004. 1.

létértelmezési formák hordozója; az irónia – ezzel szemben – destruktív jellegű, állandó elbizonytalanítás érvényesül benne, egymást keresztező hangzatok szövedékeként 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 hibája által a megsemmisülésbe vezet.¹⁵⁶ A *tragédia célja* nem más, írja Schopenhauer, mint „az élet retentő oldalának ábrázolása”¹⁵⁷, ám az arisztotelianus gyökerű 19. századi elméletek szinte mindegyike az élet eredendő elrendezettségének, otthonosságának a kinyilatkoztatásában nevezi meg a tragikum legfontosabb hatásfunkcióját.¹⁵⁸ A tragédia kiengesztel, megbékít az élettel, 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 bánatot elringatja.”¹⁵⁹ A *tragikum hatásának paradoxonát* talán Lukács György fogalmazta meg a legtalálóbban: „Minden igazi dráma a rémület közepette, amelyet az emberi társadalom legjobbjainak szükségszerű bukása vált ki, az emberek kiútalannak látszó önmarcangolása közepette egyúttal az *élet igenlését* is kifejezi.”¹⁶⁰ A *tragédia nézőjében* keletkező

¹⁵⁶ „Az irónia működése nyilvánvalóvá válik a tragédiában – írja az irónia történeti változatait ismertető Ernst Behler –, amikor a főhős, elvéve a realitás igényeit, öntudatlan vétséget rejtő elbizakodottságában magabiztos nyilatkozatot tesz, amely az éber közönség számára ironikusan hat” BEHLER, 1988. 46.

¹⁵⁷ SCHOPENHAUER, [1819] 2002. 311.

¹⁵⁸ 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 életteljes ábrázolásába.” HEGEL, 1956, 385.

¹⁵⁹ KIERKEGAARD, [1843] 2001a. 141–142. [kiemelés tőlem]

¹⁶⁰ LUKÁCS, [1947] 1977a. 166. [kiemelés az eredetiben]

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.”¹⁶¹ A tragédia 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.¹⁶²

Nem véletlen tehát, hogy a tragédia és a tragikum 19. századi elképzelésében gyakorta találkozhatunk a tragikus ironia 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 [olvasói] érdeklődés, amikor elkerülhetetlen körülmények között kerülnek jellemek, motivációk és elvek ellenséges összeütközésbe, melyben a jó és a gonosz olyan elválaszthatatlanul összekeveredik mindkét oldalon,

¹⁶¹ GADAMER, 1984. 161. „De milyen gyönyörködés részesévé tehet bennünket a tragédia, ha az ember szenvedését és pusztulását ábrázolja? [...] Nem elmentmondás ez? Nem meddő játék a szavakkal?” – teszi fel a kérdést a Schiller tragikumfelfogását boncolgató Eichenbaum, aki válaszában feloldja a vélt ellentmondást. „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.” EICHENBAUM, 1974. 81, 82.

¹⁶² „Azonosulás és távolságtartás játékát mutatja a közvetlenül nem élvezhetőnek (gyűlöletesnek, borzongatónak, kegyetlennek, deformáltnak) az – [...] – élvezete, hiszen ez csak egy belső distancia felvételével történhet meg.” SIMON, 2002, 15.

hogy kénytelenek vagyunk egyenlő mértékben megosztani szimpátiánkat mindkét fél irányába, miközben azt is világosan látjuk, hogy nincs földi erő, mely összebékíthetné őket.¹⁶³

b, 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.¹⁶⁴ Az emberi létező ellentétes szándékok, meghatározottságok keresztpontja – legalábbis az antropológiai diskurzusok jelentős része erre a végső konklúzióra jut.¹⁶⁵ Boldogság- és halálvágy, szabadság és szükségszerűség, végtelen és véges, szellemi és testi ölelkezik benne szétbonthatatlan egységbe kovácsolva. Ezen széttartó és egybeműködő polaritások 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

¹⁶³ THIRLWALL, [1830] 1880. 8. Például az *Oidipusz királyban* „a költő ironiájának a fő témája a jó (az isteni) megnyilatkozása és a gonosz realitása közötti ellentét bemutatása”. *Uo.*, 19.

¹⁶⁴ „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, közömbös világon.” STEINER, 2004. 2.

¹⁶⁵ Schillert idézem, aki éppen az irodalom (s elsősorban a dráma és a színház) hatásfunkciójával összekapcsolva fejti ki nézeteit az ember kettős antropológiai meghatározottságáról. „Természetünk egyaránt képtelen hosszabb ideig mind az állat állapotában megmaradni, mind pedig az értelem finomabb munkálatait folytatni, s ezért középső állapotot kívánt, mely a két ellentmondó végleletet egyesíti, a kemény feszültséget szelíd harmóniává lágyítja és megkönnyíti a váltakozó átmenetet egyik állapotról a másikba. Nos, ezt a hasznos nyújtja egyáltalában az esztétikai érzék, vagyis a szép iránti érzés.” SCHILLER, [1784] 1960a. 43.

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 bünterhe maga: »Egy az ember főbenjáró // vétké: hogy megszületett.« Ahogy Calderón ezt ki is mondja.”¹⁶⁶ Miért válik az emberi lét bünterhekkkel 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.¹⁶⁷ jó és gonosz, etikus és erkölcstelen, saját és más tettek egymásrahatása hozza létre azt a szituációt, amelybe a hősök belépnek, hogy aztán óhatatlanul belekeveredjenek a tragikus bonyodalmak útvesztőibe, s végül szabad akaratuk, személyiségautonómiájuk fokozatosan a szükségszerűség aspektusainak rendelődjék alá.¹⁶⁸

Ezért van az, hogy a tragikus katasztrófa sohasem egyszerűsíthető a bűn kiváltotta visszahatás (bűnhődés) vagy a végzet szenvtelen determinizmusának képletére: nem létezhet olyan eset,

¹⁶⁶ SCHOPENHAUER, [1819] 2002. 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 visszhangozza Kierkegaard tragikum-tanulmányának az egyik passzusa: „A tragikus bűnösség ugyanis több, mint pusztá szubjektív bűnösség, ez credendő bűnösség; de az credendő bűnösség az credendő bűnhöz hasonlóan szubsztanciális meghatározás, és éppen ez a szubsztanciális teszi mélyebbé a bánatot.” KIERKEGAARD, [1843] 2001a. 146.

¹⁶⁷ SCHOPENHAUER, [1819] 2002. 311. „Minden emberi törekvésnek valójában az a jellemzője, hogy töredékes, hogy éppen ebben különbözik a természet végtelen összefüggésétől.” KIERKEGAARD, [1843] 2001a. 147.

¹⁶⁸ „A tragédia világa olyan világ, ahol a hős egy konkrét, előre meghatározott szituációban találja magát, ahol a szükségszerűség faktori előre adottak, és a hős megjelenésekor már ki is fejtették determináló tevékenységüket. A tragikus cselekmény akciója tehát sokkal inkább reakció. Mint látjuk, a tétlenség mellett már a tett is problémák sokaságát rejt magában” – olvashatjuk a legújabb, magyar nyelvű, drámaelméleti frásban. NYUSZTAY, 2005. 603.

amelynek létrejöttéért a hős ne lenne valamilyen mértékben felelős (hiszen aktívan vagy passzívan, de cselekszik¹⁶⁹), 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-mottót máris száraz és konvenciózus gondolatná egyszerűsítsem).

A legkiválóbb példát az európai tragédiailrodalom egyik gyakorta emlegetett hősének, Oidipusznak a sorsalakulása szolgáltatja. Oidipusz a lét lehetőségeit maximálisan kibontakoztató ember szimbóluma: herosz, 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 hétköznapióság heroizmusával nem sokat bíbelődött az abszolút szubsztancialitásokat színre vivő Szophoklész). S ugyanez az Oidipusz az ember által elkövethető legszörnyűsebb bűntettek elkövetője, ráadásul ugyanazon cselekedetek avatják királlyá, az emberek legjobbjává, amelyek egyben megbocsáthatatlan bűnök felelőssévé teszik: (a tett lényegére nézve) tudtán és akaratán kívül, de meggyilkolja nemző atyját, s vérfergőző nászra lép saját anyjával. Ugyanakkor éppen ez a tudatlanság lesz az emberi tettek uralhatatlanságát, következményeinek kiszámíthatatlanságát leleplező tényező: Oidipusz sorsát átkok és jóslatok determinálják, ám kétségtelen, hogy beteljesülésükhöz (leginkább a jóslat félreértésével, s az előle való menekülésben) maga is közreműködött. A tetteket megmásíthatatlanul és elháríthatatlanul ő követte el, s meg sem próbál felmentést keresni cselekedeteire.¹⁷⁰

c, 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

¹⁶⁹ A tragikus hősök passzivitásáról, „tétlenségéről” lásd szintén Nyusztay tanulmányát: NYUSZTAY, 2005. 601.

¹⁷⁰ Vö. HEGEL, 1956, 417; SIMON, 2002, 150.

viszi színre a tragédia (és legfontosabb hatástényezője, a tragikum) az ember tapasztalati világának körén kívül megbúvó transzcendenst, 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-ünnephez kötődött, az antik színházi előadások kultikus-rituális aktusok voltak, melyeken a közösségi mítoszok, s maguk az istenek is megelevenítődtek.

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 húzódhatnak, 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 a mulandósággal történő szembesülés hív elő.

Mint már említettem, a görög tragédiák bonyodalomstruktúrájában, a bekövetkező tragikus események háttérében ott rejlik az emberi akaraton túlmutató, gyakorta azt felülíró felsőbbrendű akarat, bármennyire 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 a sugallatokat és a jeleket: innen a katasztrofára elkerülhetetlensége, s innen az emberi sors iránt könyörtelen vagy éppen közömbös istenvilág képze, amely a „végzet” metaforájában nyer leggyakrabban megfogalmazást.¹⁷¹

¹⁷¹ Ezért tekinthetjük poétikai tényezőnek és metafizikai entitásnak egyidejűleg a végzet jelenségét („a fátum a mimézisen keresztül a dramaturgia által megszerkesztett cselekmény rendezőelve” NYUSZTAY, 2005. 602.), s ezért vélheti úgy a napihír struktúráját elemző Roland Barthes, hogy a végzet-

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 háttére a gondviseléselvű kereszténység, míg végül a 19. században aztán eljutunk oda, hogy éppen a hit-elv végleges érvényvesztése, a metafizika hiánya váljon a tragikus hatásmechanizmus legfőbb mozgatójává.

d, beavató funkció

Visszatérve a bevezető fejezet nyitókérdéséhez, a tragikum mi-benlétének 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, hogy feltárja az emberi akarat korlátozottságát, az emberlét esendőségét, mulandóságra ítéltettségét, 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.”¹⁷²

fogalom gyakran csupán a mindennapok irrealitása elől menekülő ember mentsváráként szolgál: „Minden egybeesés egyidejűleg megfejthetetlen 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, végcredményben mégiscsak a jelek kategóriájába tartozhatik, mert valaminek az értelme (...) mindenképp két ellentétes dolog összekapcsolásából bontakozik ki; antitézis vagy paradoxon, mindegy: mindenféle ellentétesség egy eltökélten megkonstruált világhoz tartozik. A napihír mögött egy isten kódorog.” BARTHES, 1971. 182.

¹⁷² GADAMER, 1984. 162. Lényegében a dráma és a színház beavató funkcióját elemzi *A színpad mint morális intézmény* c. írásában Schiller. SCHILLER, [1784] 1960a. 43–54.

A beavató funkció hitelét, eredményét és szinte kizárólagos relevanciáját az biztosítja, hogy nem didaktikus-teoretikus szólamok átesztétizálásával, 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 történeti 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 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 megfelekezne 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.”¹⁷³ 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 tárgyitalan lenne, hanem ellenkezőleg, azt jelenti, hogy *a fenomén történeti egységgé összevont körvonalaiban mutatkozik meg*. Az antik tragikusnak a modern tragikusban való tükröződése, melyről Kierkegaard beszél, állandóan jelen van a tragikusról szóló újabb elmélkedésekben.”¹⁷⁴

¹⁷³ KIERKEGAARD, [1843] 2001a. 135.

¹⁷⁴ GADAMER, 1984. 159–160.

e, 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? Mit és hogyan adnak vissza ebből a tragikus alapélményből Kemény Zsigmond regényei, melyek kapcsán gyakorta felvetődött a regény drámaiságának a kérdése? A tragikus hatásfunkció 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 (írott formájú) esztétikai képződménynek, amelynek zárt formája, stilizált világa, egy-egy jellegadó habitust, archetipikus emberi vonást megtestesítő jellemei, s a tragédiaformához szorosan kapcsolódó színházi előadások 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 kérdésről,¹⁷⁵ nem mulasztja el hangsúlyozni, hogy a prózában létesülő tragikum korlátozott esztétikai érvényességgel 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 másképpen 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?

¹⁷⁵ „[A] beljebb hatható lélekrajz, a körülmények sokszerűségének teljesebb feltűntetése, az egyénítés eszközeinek nagyobb gazdagsága, a bonyolultabb viszonyok megvilágításának kiválóbb képessége, a terjedelemnek korlátlanabb szabadsága: mindez bizonyos tragikai jelenségeknek ábrázolására különösen alkalmassá teszi a regényt” BEÖTHY, 1885. 623.

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 kritikuszainak 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.

Véleményem szerint a tragikum egy új változata teremődik meg a 19. században, amely Kemény regényeiben markánsan kitapintható. Ezeket a szövegeket tehát nem a kritikus 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 végzetelvű Kemény – meglehetősen sematikus – képét hagyományozta ránk, s ez az álláspont bizony árnyalásra szorul. Mindemellett napjainkban viszonylag nagy csend van Kemény írásművésze 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.¹⁷⁶ Ezzel a

¹⁷⁶ Angolszász nyelvterületen nem lankad az érdeklődés a téma iránt: 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 nemrégiben Terry EAGLETON (*Sweet Violence: The Idea of the Tragic* 2002) is, s talán nem véletlen az sem, hogy a magyar irodalomtörténész, NYUSZTAY Iván is angol nyelven publikált a közelmúltban egy tragikum-monográfiát (*Myth, telos, identity: the tragic schema in Greek and Shakespearean drama*. 2002.)

jelenséggel nem akarok szembehelyezkedni, s minden bizonnyal nem is tudok. Felveszem a Péterfy Jenő, Barta János és mások által elkezdett szálát, annak reményében, hogy az újraértés az előzmények méltó továbbgondolása lesz.

2. Utak a modernizált, regényesített tragikumhoz

*a, 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 (*Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban*), 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 szembetűnő individualizálódás hatására pedig „a közös-ségek az önkényesség bélyegét viselik magukon, legtöbbször ilyen vagy olyan véletlen célból jöttek létre, [...] így a sok társulás a kor felbomlottságát bizonyítja”.¹⁷⁷ Másfelől megsemmisül, vagy legalábbis meggyöngül „a vallásban az a hatalom, mely a láthatatlant fenntartotta”, ezért érvényüket veszítik a közös identitást szavató fogalmak.¹⁷⁸ Elvész tehát a közös értékrend, a transzcendens világteljességben gondolkodó valóságsszemlélet, ezért beszűkülnek a tragikum, a tragédia létrejöttének a lehetőségfeltételei.

¹⁷⁷ KIERKEGAARD, [1843] 2001a. 137.

¹⁷⁸ KIERKEGAARD, [1843] 2001a. 138.

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 tradíción nyugvó társadalmi rendképzetek elbizonytalanosításában és a szubjektumfelfogás lényegi módosulásában, az individualizáció térnyerésében jelölte meg a korszakban lezajló változások főbb irányait az *Eszmék a regény és dráma körül* c. esszéjében.¹⁷⁹ 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,¹⁸⁰ 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.¹⁸¹ 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 érzékek számára rögtön szembetűnő kritériuma annak, hogy milyen embernek milyen sorsa lehet tragikus. *A tragikum kizá-*

¹⁷⁹ Vö. KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 192–194.

¹⁸⁰ 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 kárhozat, a megtisztulás fogalmai: a tapasztalat húzza meg ezentúl a világ és a valóság határait, amelyből kirekesztődik minden, az empirikus valóság határát átlépő jelenség. STEINER, 1971. 262–263.

¹⁸¹ Vö. LUKÁCS, [1911] 1978. 102–07, 120, 132–133.

rólág 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.”¹⁸² *A tragédia metafizikája* című nagyhatású esszéjében a „nyílt isten-ítélet 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.¹⁸³

Összességében „az állam és a nemzet minden szubsztanciális meghatározottságát elveszítet” (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 a 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 szentenciázó tömörséggel fogalmazza meg kora tragikus alaphangoltságáról alkotott véleményét: „miközben a kor elveszti a tragikumot, a kétségbeesést nyeri el”.¹⁸⁴ 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

¹⁸² LUKÁCS, [1911] 1978. 127. [kiemelés tőlem]

¹⁸³ „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.” GOLDMANN, 1977. 68.

¹⁸⁴ KIERKEGAARD, [1843] 2001a. 138, 141.

vigaszt” is nyújtó tragédia megújulását. „E felismeréssel új kultúra vette kezdetét, amelyet tragikus kultúrának merészlek nevezni: legfontosabb ismérve, hogy a tudomány helyére legmagasabb rendű célként az olyan bölcsesség kerül, mely, nem engedvén megtevesztetni magát a tudomány ámitó mellébeszéléseitől, állhatatos tekintetét a világ összképére szegezi, és az abban meglátott örök szenvedést rokonszenvező szeretettel a saját szenvedéseként próbálja átélni.”¹⁸⁵ 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 félelmesen lélek nélkül való, mint ma*, mert az emberi lélek sohasem járta elhagyatott útjait ilyen magányosan, azért remélhetünk ismét tragédiát.”¹⁸⁶

Az individualizálódás, a konszenzusos értékrend hiánya, a transzcendencia érvényvesztése stb. nemcsak kisszerűvé és hétköznapivá, hanem kiismerhetetlenné és fenyegetővé teszik a létezést, és a kényszerűség, a determinizmus gyökeresen átformálódó tragikumképző aspektusait helyezik – immár egészen más összefüggésben – az előtérbe. Az új korszak tehát bizonyos értelemben maga válik „tragikussá”, ezért olyan tragikumot igényel, amely értelmezni és közvetíteni képes a létezés megváltozott aspektusait. Sorozatos próbálkozások után végül az ibseni, csehovi drámaírás és színjátszás teremti meg ezt az adekvát drámai és tragikus formát. A századvégi drámafordulatot megelőző megoldási kísérletek kontextusába helyezvén Kemény regényeit, úgy tartom, hogy a „transzcendentális hajléktalanság” műfaja kiválóan alkalmas mind a korban adekvát tragikus létélmény kifejezésére, mind a tragikum hatásmechanizmusának transzformálására.

¹⁸⁵ NIETZSCHE, [1872] 1986. 151. vö. *uo.*, 127, 129, 137.

¹⁸⁶ LUKÁCS, [1911] 1977b. 494. [kiemelés tőlem]

b, 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 háttere, 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 kísérleteik állandóan beleütköznek a fennállóba, a saját céljaikkal, személyiségükkel nem kongruens viszonyokba. A tragikus hős bukásához tehát nem valamifajta rendszértés vezet (mivel az nincs), elég lehet az önkiteljesítés evidens akarása. „Ezért lesz mindinkább a dráma középpontja az egyéni létnek mint olyannak a pusztja fenntartása, az individualitás integritása” – írja Lukács. – „Sőt, már *a pusztja 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 [...]”¹⁸⁷

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

¹⁸⁷ LUKÁCS, [1911] 1978. 107.

3. 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 szükségszerű, elkerülhetetlen következményének, természetes korrelátumának látva azt.”¹⁸⁸

*a, Schopenhauer, Kierkegaard – tettek egymásrahatása
mint a tragikus kázus alapja*

Az első figyelemre méltó elképzeléssel Arthur Schopenhauer filozófiai alpművének esztétikai fejtegetéseiben találkozhatunk. A német bölcsele, miután meghatározza a tragédia hatásfunkciójának a lényegét, beavató jellegét,¹⁸⁹ a tragikus kázus és szükség-szerűség 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”.¹⁹⁰

¹⁸⁸ LUKÁCS, [1911] 1978. 108.

¹⁸⁹ „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 milyentétét illetően.*” SCHOPENHAUER, [1819] 2002. 311. [kiemelés tőlem]

¹⁹⁰ *Uo.* [kiemelés tőlem]

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.¹⁹¹ 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.¹⁹²

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 *szokványjellemek* 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 igaz-

¹⁹¹ 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, [1819] 2002. 313.

¹⁹² Maga Schopenhauer is ezt a tragédiatípust preferálja: „Ez utóbbi fajta mint-ha joggal lenne messze 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.*

ságtalanságra: s akkor, borzadózva, máris a poklok legközepén ére-
zük magunkat.¹⁹³

Hétköznapi szituációk; mindennapos, gyakori körülmények; szokványjellemek tetteinek egymásrahatása: a tragikus bonyodalom és katasztrófa a heroikus emberek nagy tetteinek közegéből a létimmanencia viszonyai közé helyeződik át,¹⁹⁴ 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 – teszem hozzá halkán – a regény esztétikai-poétikai arzenálja nyújtja a legtöbb lehetőséget. Bár Schopenhauer nem veti fel sem a műfajkereszteződés, sem a regény tragizálódásának kérdését, példái nagyon beszédesek: olyan műveket idéz meg példatárában, melyek formai tekintetben távol állnak a tragédia ideáljától, s regényesedett szín-
műveknek tekinthetők inkább.¹⁹⁵

Rejtettebb formában, de ez a tragédiakoncepció Kierkegaard munkájából is visszaköszön. „Minden biztonnyal a tragikum félreértése az, ha korunk arra törekszik, hogy minden vészterhes mozzanat individualitással és szubjektivitással lényegüljön át” – írja a dán filozófus, hiszen a tragikus vétség lényege a „mulasztás a

¹⁹³ SCHOPENHAUER, [1819] 2002. 313–314. [kiemelés tőlem]

¹⁹⁴ Ennek az elképzelésnek a csírája már ott rejlik Schiller 1784-es drámaelméleti írásában: „A társadalom boldogságát éppannyira zavarja dőreség, mint gonosz tett és bűn. Ősrégi tapasztalat tanítja, hogy az emberi dolgok szövevényében a legnagyobb súlyok gyakran a legkisebb és leggyöngébb szálaikon függnek, s ha cselekedeteket visszavezetünk forrásaikhoz, tízszer kell mosolyognunk, amíg egyszer iszonyodunk.” SCHILLER, [1784] 1960a. 47.

¹⁹⁵ „E fajta tökéletes példaként mindazonáltal felemlítendő egy darab, amelyet ugyanennek a nagy mesternek több más színi műve felülmúlja egyéb tekintetben: s ez a *Clavigo*. A *Hamlet* is ide tartozik 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 Margitra s fivérére vonatkozó szálát tekintjük középponti cselekményének; ugyanígy Corneille műve, a *Cid*, épp csak hogy itt a tragikus végkimenetel hiányzik, ahogy ugyancsak pedig megvan Max és Thekla analóg viszonyában.” SCHOPENHAUER, [1819] 2002. 314.

maga kétértelmű ártatlanságában”.¹⁹⁶ Ezért a tragikus hős nem pusztán vétkezik, hanem inkább „részt vesz a bűnösségben”¹⁹⁷, 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 tragédiakoncepciójának mérvadó belátásai összességében azt sugallják, hogy a tragikus szituáció létrejöttét befolyásoló tényezők az aktív, heroikus cselekvésről a hétköznapi tettek feloldhatatlan egymásbafonódása felé mozdulnak el a modern kor tudatában.

b, Schlegel és Hegel – a mulandóság tragikumképző tényezői

August Wilhelm Schlegel elméleti munkájában a dráma olyan esztétikai alkotásként definiálódik, amely a mindennapiság szférájában unalmassá, elidegenedetté vált világgal szemben a létezés intenzívitásával, lényegiségével áthatott „ellenvilágot” állít fel. A drámai költő az „élet sűrített képét mutatja fel nekünk, az emberi létezés mozgalmasságának és előrehaladásának kivonatot”.¹⁹⁸ 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.”¹⁹⁹

A tragikumról, tragédiáról a romantika korától kezdődően gyökeresen átformálódó gondolkodás fő irányát jelzi, hogy Hegel a fentebb elmondottakkal analóg jelenségben látja a modern drá-

¹⁹⁶ KIERKEGAARD, [1843] 2001a. 143.

¹⁹⁷ KIERKEGAARD, [1843] 2001a. 156.

¹⁹⁸ SCHLEGEL, [1809–1811] 1980. 604.

¹⁹⁹ SCHLEGEL, [1809–1811] 1980. 619.

ma 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 különössége mellett önmagában minden földi dolgok esendőségének szolgáltatja ki magát, s *kénytelen a végeesség sorsát hordozni*”.²⁰⁰

c, Péterfy Jenő, Rákosi Jenő, Lukács György –

az új tragikumkoncepció 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 morális tragikumfelfogás radikális kritikájából indul ki, akárcsak Schopenhauer vagy Nietzsche:²⁰¹ relativizálja a vétség-koncepció alapját, a világrend képzetét, amikor – metafizikai háttérét teljesen negligálva – a létezés immanens, állandóan változó, alakuló összetettséget állítja a helyébe.²⁰² Szerinte a tragédia „egy szakasz életet” visz színre, hiszen „a jó és rossz sajátságos vegyülékében, az ártatlanság meg nem érdemelt szenvedéseiben, a büntetés aránytalanságában, abban a látszólagos vakságban, melylyel az

²⁰⁰ HEGEL, 1956, 433. [kiemelés tőlem]

²⁰¹ „Ezzel szemben az úgynevezett költői igazságszolgáltatás követelménye a szomorújáték lényegének teljes félreértéséből, sőt a világ lényegének ily félreismeréséből fakad. [...] Mert ugyan mit vétett egy Ophelia, egy Desdemona, egy Cordelia? – ám csak a lapos, optimista jellegű, protestáns módon racionalista vagy tulajdonképpen zsidó világszemlélet támasztja a költői igazságszolgáltatás követelményét, melynek kielégítésével a maga kielégülését is megteheti.” SCHOPENHAUER, [1819] 2002. 312. vö NIETZSCHE, [1872] 1986. 183, 185.

²⁰² „A világ rendje mindent átölelő, tehát a támadó egyén is voltaképpen a világrend, az egyetemes egyik eleme. [...] A világrend – [...] – nem nyugvó valami, nem örök igazságok szentje, 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, [1885] 1983a. 13, 25.

igazság ártatlant, bűnöst egy közös sírba temet: csak az életet ismétli, mely arányosító, rendezgető fogalmaink alól mindig kisiklik.”²⁰³ A létezés fogalmát természetesen nem a korabeli viszonyok uniformizálódott közegével azonosítja: 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 lehangsúlyosabb tragikumképző tényezővé. Nem a biológiai értelemben vett elmúlás, hiszen „a végesség, mulandóság, halál maga nem tragikai”.²⁰⁴ Tragikai erővé akkor emelkedik, amikor a létezés transzcendens mögöttesének elhalványulása, némasága miatt az evilágra korlátozódik mindenfajta létértelmelem, 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 példákön a tragikai érzelm.* 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 érzelm mindenekelőtt azt kívánja, hogy a kiváló ember cselekvésében, sorsában általában az emberi sorsnak, az emberi törekvésnek végességét érezzük meg. [...] Valóban nem a bűneiért, vétségeért való lakolást érezzük tragikainak, hanem ezen latolgató és lakoltató igazságszolgáltatáson túl *az emberi erő végzetessége az, ami tragikai érzést támaszt.*²⁰⁵

²⁰³ PÉTERFY, [1891] 1903. 45.

²⁰⁴ PÉTERFY, [1885] 1983a. 16.

²⁰⁵ PÉTERFY, [1885] 1983a. 17, 23. [kiemelés tőlem]

A vétség-tragikum helyett tehát a mulandóság szükségszerűségében megnyilatkozó „végzetesség” lép elő a tragikus hatást eredményező legfontosabb tényezővé.²⁰⁶

Akárcsak a korszak uralkodó tragikumfelfogásával szintén konzekvensen szembehelyezkedő Rákosi Jenőnél. „A halál az emberek köztragikuma” – írja 1886-ban publikált monográfiájában. A tragikum gyökere szerint az ember kettős és ellentmondásos antropológiai meghatározottságában rejlik: „Ez a kapocs a véges embert a véghetetlenhez köti, vágyainak, érzéseinek határtalanságát megállítja, s véghetetlensége fonalán függ a véges ember tragikuma.”²⁰⁷ 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 távlattalanság-tapasztalatából, 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.²⁰⁸ A Rákosi koncepciójában megjelenő rendképzet már

²⁰⁶ Péterfy ezért, a vétség-elvű tragikumfelfogás korabeli monográfusával, Beöthyvel ellentétben, egy más jellegű értelemadó nyelvjátékba helyezi a végzet fogalmát: nem a *végzet* cselekvő magatartásával, hanem a *bevégeztség* tényével hozza összefüggésbe, így a tragikus bukás „megmásíthatatlanságát” helyezi a középpontba a vétség mozzanattal szemben: „De részvétünk csak azért ilyen mély, mert valami bevégezettel, olyan egyénnel áll szemben, kinek sorsa beteljesült; azért nem is szorítkozik az egyén ilyen-olyan bajára, körülményére, hibájára, hanem annak *végzetére* terjed ki; [...]”. PÉTERFY, [1885] 1983a. 15–16. [kiemelés az eredetiben] Beöthy Zsolt szerint a tragikus hős „[v]égez, s végzésével menthetetlenül kiszolgáltatta magát végzetének.” BEÖTHY, 1885. 284.

²⁰⁷ RÁKOSI, [1886] 1929. 23, 72. vö. *uo.*, 16–24.

²⁰⁸ „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. [...] Nevezzük erkölcsi rendnek, foglalhatja ez mindama törvényeknek, amelyek az emberek társadalmi együttélését szabályozzák s ezzel lehetővé teszik.” RÁKOSI, [1886] 1929. 33, 34–35, 38.

közel sem szilárd és megdönthetetlen elveket testesít meg, hanem elsősorban „a közepes ember boldogulásának a föltételeit tartalmazza”.²⁰⁹ 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.²¹⁰ 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 jellemelek festésében”²¹¹

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? 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 állapottá 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 szembe kerül – de nem a metafizikai egyetemesséssel, hanem elsősorban az őt környező világgal; az ő természetének mivolta, érdekei, vágyai,

²⁰⁹ RÁKOSI, [1886] 1929. 62.

²¹⁰ „Az erkölcsi világrendet emberek képviselik, igen gyakran minden erkölcshöz méltatlanul, igen gyakran úgy, hogy semmi közük az erkölcshöz., és az erkölcsi világrendet velök szemben jogaihoz juttatni éppen ellenfelök: a tragikai hős feladata. [...] [A]kinek kezébe van letéve a rend védelme, azok csak emberek szintén s közéjükben a rend erkölcsé épp oly romlékony, mint maga az ember.” RÁKOSI, [1886] 1929. 57, 62.

²¹¹ KEMÉNY, *Eszméék* [1853] 1971. 191.

szenvedélyei szembekerülnek ellenkező érdekek, szenvedélyek egész rajával, s míg az egyéninek romjain helyre nem áll a sok ellenkező törekvés összevisszájában az egyensúly – tart a tragédia”.²¹² 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.”²¹³

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 diadalmaskodó szükség-szerűségként hat”.²¹⁴ 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*”.²¹⁵ A tragikus szituációhoz vezető szükség-szerűséget összefonódó emberi tettek, cselekedetek imma-

²¹² PÉTERFY, [1885] 1983a. 24. vö. PÉTERFY, [1891] 1903. 61.

²¹³ PÉTERFY, [1885] 1983a. 24, 29.

²¹⁴ LUKÁCS, [1911] 1978. 45, 46.

²¹⁵ LUKÁCS, [1911] 1978. 46, 137. [kiemelés tőlem] „Az emberek és csemenyek 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, [1911] 1977b. 504. [kiemelés tőlem]

nens 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”.²¹⁶

Természetesen minden drámában magától értetődő poétikai követelmény, hogy a hősök cselekedeteinek egymásrahatása – stilizáltan és szigorú logikai kényszerűséggel – a 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 kerülhet olyan kényszerítő szituációba, amely csak minimális választási lehetőséget nyújt a számára. A tévedés, a hiba, a bukás lehetséges fokozódik, aránytalanú válik, szinte végzetszerű kiszolgáltatottságot okozva egyes szereplők számára, míg mások nyilvánvaló vétségükért sem bűnhődnek.

d, a regény lehetőségei a modern tragikum megképzésében

A 19. század adekvát tragikus élményének a közvetítésére éppen a tragédia klasszikus formai-poétikai eljárásaival javarészt szakkító műveletekre van szükség. Az utak természetesen több irányba vezetnek (s vezettek el): ezek közül az egyik a regény tragizálódása. Már Lukács György felhívja a figyelmet arra, hogy a regény kitűnően tudja működtetni a modern tragikum hatástétnyezőit, „mert ott ez a kívülről jövő [a sors] a maga ezer részletre elaprózott trivialitásában ábrázolható”.²¹⁷ *A relativizálódó világ-*

²¹⁶ LUKÁCS, [1911] 1978. 283–284.

²¹⁷ LUKÁCS, [1911] 1978. 130.

rend, a mulandóság lételménye, vagy az emberi cselekedetek immanens egymásrahatásának dramatikus-tragikus szituációja szemléletesen jelenhet meg az epikai imagináció teremtette világokban – legalábbis Kemény Zsigmond szövegei erről tanúskodnak. A tragikus kázus és szükségszerűség új dimenziói hasonló módon és jelentéssel konstruálódnak meg tehát 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.)

4. A Kemény-regények tragikuma

Nem maradt más hátra, minthogy az előző fejezetekben kidolgozott elméleti szempontrendszer alapján újra rögzítsem, s immár fogalmilag is megragadjam 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 alapokon nyugvó életvilág illúziójának a benyomását nyújtják, addig valójában az érvényesnek és működőképesnek 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 őreként 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.²¹⁸ 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 önértékelése 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 konstruált 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.²¹⁹

²¹⁸ A *rajongók főhőse*, Kassai István a végsőig 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 ezért legalább annyira jelzik az életvilág rendképzetecink deformáltságát, mint az „ítélőmester” gonoszságát, ördöggel asszociált démonikusságát.

²¹⁹ Az *Özveggy és leányában* például nem a hősök normaszegő magatartása lesz a tragikus bonyodalom credője (Mikes János nem az erdélyi jogrend elleni vétésé, Tarnóczy Sára pedig nem az anyai akarattal történő szembehelyezkedése miatt „bűnhődik” valójában), hanem a stabil értékviszonylatait veszített világ állapota. A rendképzetek relativizálódásának következtében a lelkiismeret sugallatai és a külvilág elvárásai sokszor disszonáns viszonyba kerülnek egymással: ezért képtelenek kiélezett helyzetben dönteni a hősök, s ezért válnak uralhatatlanná egyes cselekedeteik. János tevékeny közreműködése a lányrablásban, Sára ártatlan szerelmi vágyai belépnek kettejük korábbi találkozásának, Tarnóczyné kényszeres bosszúvágyának, Mikes Kelemen és Haller házassági törekvésének, Mikes Mihály és Naprádiné ábrándozásainak, a nagypolitika alakulásának, az erdélyi jogrend logikájának stb. az áttekinthetetlen szövevényébe, méghozzá úgy, hogy a történetek keresztpontján kimondott szavak, megtörtént cselekedetek visszafordíthatatlanul és megváltoztathatatlanul egy

Miután a hős belekerült – akarva-akaratlan – a történetek 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 létélménye*) 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 kezdve²²⁰ a tragikus végkifejletben összpontosuló cselek-

irányba, az egzisztenciális ellehetetlenülés irányába vezetnek. Jó és rossz, logikus és logikátlan, várható és váratlan, természetes és természetellenes szituációk sorjáznak tehát a történetben, ám egymástól elválaszthatatlan módon uralkodik a teremtett világ létviszonyait.

²²⁰ Az *Özveggy és leánya*-ban az elbeszélő egyik kommentárjában, *A rajongók*-ban Dajka püspök elbeszölt monológjában, a *Zord idő*-ben pedig Dorka egyik idézett monológjában fókuszálódik ez a központi gondolat. Az idézett részeknél általában jellemző a beszélői pozíció elbizonytalanítása, a narrátori és a szereplői nézőpont határainak elmosása, ami kiemelt értelemképző státust biztosít a gondolati egységeknek. „Mily rövid az élet! Mily hiu fáradtság törődni a holnappal s vágyainkat a távol jövő felé eregetni! Mily nevetséges lehet a vakondok napimádása s a kérészek álma a halhatatlanságról, míg a folyam fölött, melyből kikelt, röpködve, az első habba ismét bemerül!” (*Özveggy és leánya* III, Pest, 1857. 173.); „A nap még nem húnyt el egészen, s már a

ménybonyolítással 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 halnak meg, elmúlásuk minden esetben bizonyos tettek – nem feltétlenül közvetlen – folyománnyaként, személyiségek, önértések, célok dialogikus-konfliktusos egymásrahatásaként, 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 világértések relevanciájáról, értékrendek, eligazodási pontok érvényességéről vagy érvénytelenségéről szerzünk tudomást.

hold mosolygott, fénylett, hódított és andalga. Nézte a komoly székesegyházat, bekacsintott a dővaj hercezkisasszony ablakain, sugarainak bűbájával rábeszélte a vén Dajka püspököt, hogy róka-prémes tógáját felőlve, a tornác elébe üljön, s mellén összefogva karjait, a csillagos égre tekintsen és a földi lét rövidségéről elmélkedjen. *Percz az élet, de e percbe mennyi öröm, csalódás és bánat nincs összpontosítva!* Örökkévalóság vár reánk, s a koporsó azon szekrény, melybe minden terhet, mit magunkon hordánk, letesszünk és elzárunk; de hány ember van, ki tántorgó léptekkel is ne ajánlkoznék a sír párkányától visszafordulni, hogy tovább hordhassa a terút, mely alatt már alig tud lélekezni? [...] *Miért tapadunk annyira a végeshez, midőn a végtelent hitünk biztosította?*” (*A rajongók* 11, Pest, 1858, 171–72; kiemelés tőlem.) „Dorka restelte a hajnal kora jöttét is. Miért nem hosszú az éjszaka, ha álma sincs! Miért nem feledi magát a földön addig, míg elménk a kedvelt arczoktól elszokik, míg a sötétségben oly rég kerestük és nem szoríthatjuk meg kezét annak, kit szeretnénk, hogy midőn végre fölvirrad, már nem is tudjuk: hányan voltunk s hány nincs többé közöttünk.” (*Zord idő* I. Pest, 1862. 64).

Harmadik rész

SZÖVEGELEMZÉSEK

I.

„Ki fejtí meg a gondviselés talányait?” DRÁMAISÁG ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY KEMÉNY ZSIGMOND: ÖZVEGY ÉS LEÁNYA

1. Drámaiság és történelmi regény

a, a dráma hatásfunktói

Az *Özvegy és leányát* recenzeáló írások feltűnően gyakran utalnak a regény drámaiságára, elsősorban a regénykompozíció zárttságát, a szereplők konfliktusos viszonyrendszerének kidolgozottságát, valamint a tragikum regényszerű alkalmazását méltatván hosszasan.¹ A dramatikus formaelvek lajstromozásában a szöveg 20. századi recepciója sem marad el,² így a Kemény-szaki irodalom nagy része lényegében evidenciának tekinti, hogy a 19. századi történelmi regény egy markáns változata termékenyen aknázhatta ki a dráma és a regény műfajötvöződéséből előálló esztétikai lehetőségeket. A műfajelmélet távlatából azonban – legalábbis első megközelítésben – egyáltalán nem tűnik magától értetődőnek a Kemény-recepcióból kiolvasható állásfoglalás. Még ha elfogadjuk is a regénypoétikák egyik ismétlődő tézisét, mely szerint a formailag nyitott, normatív kötöttségeket gyakorta fel-

¹ Vö. GREGUSS Ágost, PN, 1857. ápr. 12.; SZÉKELY József, *Hölgyfutár*, 1857. máj. 15–26.; DANIELIK János, PN, 1857. július.

² A drámaiságot gyakorta felemlető Kemény-recepció egyetlen írása sem vállalkozott viszont a jelenség átfogó vizsgálatára. Jó példa erre PAPP Ferenc elemzése, aki megelégszik külsődleges formai elemek lajstromozásával: „a fejlettebb művészet eredménye a regénynek egységes compositioja is. Az érdeklődés középpontjában mind végig a három főalak tragikuma marad, a cselekvény pedig drámai gyorsasággal bonyolódik a catastropha felé. Még inkább fokozza a drámaiságot az, hogy Kemény műve aránylag rövid idő történetét foglalja magában.” PAPP, 1923. 279.

rúgó regény szabadon integrálhatja szövegtestébe más műfajok konvencióit, önkéntelenül felvetődik a kérdés: hogyan egyeztet-hetők össze a múlt gazdag eseményességét, transzcendens kép-zetekkel átítatott sokszínűségét közvetíteni óhajtó történelmi regény poétikai eljárásai a tragédia stilizációra törekvő szöveg-alkotási módjaival? A 19. századi drámaelmélet és műfajtörténet néhány tanulsága segíthet az ambivalencia feloldásában.

A korszak legkülönbélebb szemléletű drámaelméleti koncepciói néhány pontban közös nevezőre hozhatók, legyen szó akár a kora romantika schlegeli tragikumfelfogásáról, a nemzeti ideológiával átítatott, klasszicizáló magyar dramaturgiai írásokról Vörösmartytól Beöthyig, vagy Péterfy Jenő századvégi, Lukács György századeleji tragikum- és tragédiaértéséről. A tragédia a létezés intenzitását, lényegét, értékképzeteit megragadni és közvetíteni képes műfajként jelenik meg a különböző értelmezésekben, még ha létezés, lényeg, érték stb. fogalmait nyilván egymástól némileg eltérően használták is az elméletírók. A drámában „a költő *az élet sűrített képét* mutatja fel nekünk, az emberi létezés mozgalmasságának és előrehaladásának kivonatát” – írja August Wilhelm Schlegel, és – bár máshová helyezi a hangsúlyt – hasonlóan definiál a *Dramaturgiai lapokban* Vörösmarty Mihály is: „a’ dráma a’ cselekvő élet’ valamelyik érdekesebb szakaszának a képe”.³ A tragédia metafizikájáról értekező Lukács György a létintenzitás kitüntetett pillanatának megragadásában határozza meg a műfaj legjellemzőbb sajátosságát, mondván a drámai tragédia nem más, mint „a lét csúcspontjainak, végső céljainak és végső határainak formája.”⁴ Az idézett elméletekben a műfajértelmezés kiemelt *ontológiai aspektusa* kiegészült a tragédiának tulajdonított *szociológiai funkció* hangsúlyozásával: mivel koruk konszenzusos eszméivel szoros összefüggésben jönnek létre a – javarészt elő-adásra szánt – művek, ezért a megcélzott közönség személyes és közösségi identifikációját kell szolgálniuk. Schiller és Schlegel az új társadalmi közösség megformálódásának ideális helyét a szín-

³ SCHLEGEL, [1809–1811] 1980. 604; VÖRÖSMARTY, [1837] 1969. 48.

⁴ LUKÁCS, [1911] 1977b. 500; vö. *uo.*, 496.

házban jelölték meg,⁵ a 19. század véleményformáló magyar teoretikusai (Kölcsy, Vörösmarty, Gyulai, Salamon és mások) a nemzeti azonosságtudat és erkölcsi eszmények megerősítését várták a drámatól,⁶ Péterfy és Lukács pedig úgy vélték, hogy a mulandóságnak alávetett létezés horizontjának megnyitása révén autentikus emberi létlehetőségek, életminták tárulkozhatnak fel a tragédia befogadásakor.⁷

Ugyanakkor szinte valamennyi idézett szerző írása a tragédia hanyatlásának a periódusában fogant, akár reflektált a probléma meglétére, akár a műfaj válságának és a mögötte meghúzódó szemléleti feszültségeknek az elkendőzésében volt érdekelt. Az átforgató világ tendenciáival szembesülő megnyilatkozások egyre határozottabban fogalmazzák meg, hogy a dráma nem

⁵ „Lehetetlen itt figyelmen kívül hagynom azt a nagy befolyást, melyet egy jó állandó színpad a nemzet szellemére gyakorolna. Egy nép nemzeti szellemének nevezem véleményeinek és hajlamainak hasonlatosságát és egyezőségét oly tárgyak tekintetében, melyekről egy másik nép másként vélekedik és érez. Csak a színpad tudná ezt az egyezőséget magas fokon elérni, mert bejárja az emberi tudás egész területét, kimeríti az élet minden szituációját és a szív minden zugába levilágít; mert minden rendet és osztályt egyesít magában és a legakadálytalanabb útja van az értelemhez és a szívhez.” SCHILLER [1784], 1960a. 52. vö. SCHLEGEL [1809–1811], 1980. 613

⁶ „Egy drámaírónak hatása is mélyebb és üdvösebb a nemzetre. A költészet ezen neme hat legmélyebben az emberi természetbe. [...] A dráma mind mély tárgyánál, mind legmélyebb hatást tevő közvetlen előadási formájánál fogva a költészet minden nemei közt leginkább van erkölcsi hatással a közönségre.” SALAMON, *Nemzeti Színházunk* [1861] 1907b. 185–186. vö. *uo.*, 190; VÖRÖSMARTY, [1837] 1969. 14–15.

⁷ „De megdöbbenést nemcsak a sors fordulata miatt érezzük; a végesség, mulandóság, halál maga nem tragikai. [...] Tragikai erőre csak akkor emelkedik, ha szembeállítjuk a naggyal, értékessel, hatalmassal; csak a nagy, érték, kesnek halála tragikai. [...] Mi azonosítjuk magunkat vele; vele haladva kitörünk egyéniségünk korlátaiból, s érzésünkben, képzeletünkben a végtelennek érzete s képe támad.” PÉTERFY, [1885] 1983a. 16–17. vö. *uo.*, 20.; „Magánvaló határ a halál a tragédia számára: pozitívan és életigenlően is. A határnak átélése: tudata, öntudatra ébredése a léleknek. A lélek csak azért van, mert határolt, és csak annyiban van, amennyiben határolt. [...] Az emberi egzisztencia legmélyebb vágya a tragédia metafizikai alapja: az ember vágya önmönvalóságára. Az a vágy, hogy a lét csúcát síkságos életűtá, értelmét mindennapi valósággá váltsa. A tragikus élmény, a dramatikus tragédia ennek legkövetesebb, egyedül maradék nélkül tökéletes teljeseése.” LUKÁCS, [1911] 1977b. 502–03.

képes betölteni a megcélzott elvárásokat: a *lényegfeltáró* (ontológiai) és az *identitásformáló* (szociológiai) funkció vagy összeegyeztethetetlennek bizonyulnak, vagy teljesen létjogosultságukat veszítik. Ennek a legalapvetőbb oka, hogy szakadás áll be a közönség létszemlélete, irodalomfelfogása, valamint a tragédiával szemben megfogalmazott elméleti-kritikai igények között. A konszenzusos rendképzetek, létértelmezési sémák relativizálódása, az „életet igazgató hatalmat” reprezentáló, „költőileg eleven szimbólumok kivonulása” (Péterfy) a mindennapiság világából azt eredményezte, hogy ellehetetlenült az irodalmi műalkotás egyik archaikus hatásfunkciója: a modern kor szemlélete egyre kevésbé tartotta alkalmasnak az irodalmi szövegeket a valóság, az emberi tudat közvetlen formálására.

Ha a dráma – legalábbis viszonylagosan – meg akarja őrizni identitásképző (-erősítő) szerepét, és olvasóit vagy nézőit egy számukra ismerős világba próbálja beléptetni, akkor a mindennapiság közegében kell cselekedtetnie „hőseit”. Ez a hasonulási kényszer szülte a *polgári szomorújátékot*, amely a lényegfeltáró tragikum létesítéséhez méltatlan, kicsinyes miliője, illetve történeteinek szentimentalizmusa miatt a kortárs magyar színikritikusok állandó elégedetlenségét váltotta ki,⁸ akárcsak a koruk aktuális társadalmi, politikai problémáit feszegető *iránydrámák* és közvetlen magyar leszármazottaik.⁹ A korabeli drámaírás a „létintenzitást” imitáló, a létezés „végső határait” feszegető művekkel sem maradt adós: a riasztó gyilkosságok uralta *sorstragédiák*,¹⁰ illetve a váratlan fordulatok és melodramatikus elemek jellemezte *francia romantikus tragédiák* azonban sorra-rendre a magyar kritikusok szigorával találkoztak, akik hol a színi hatás önkényességéről, hol a bonyolult cselekményesség okozta

⁸ SALAMON, *Ármány* [1856] 1907a. 397; SALAMON, *A kegyenc* [1861] 1907a. 165; KECSKEMÉTHY, 1864. 253.

⁹ „Az újabbkori társadalmi viszonyok egy új dramanemnek, az úgy nevezett *iránydaraboknak* adtak életet. [...]” „[U]jabb időben bizonyos korkérdések és osztályérdekek állítottak szem elé, és a színpad bizonyos tekintetben a hírlapirodalom kiegészítője lön.” SZEGFI 1857. 314. [kiemelés az eredetiben]

¹⁰ Vö. KECSKEMÉTHY, 1864. 97.

epizalódásról, hol az erkölcsi eszmények megkérdőjelezéséről értekeztek írásaikban, legyen szó akár Hugo, Dumas vagy Sardou műveiről, akár magyar követőikről.¹¹ A (magyar) színházak repertoárját elsősorban a dalos-táncos betétekkel tarkított népszínművek uralták: a dráma rituális gyökereiből származó hatásfunkciókat felemésztette az alkotói oldal anyagi érdekeltsége, illetve a színházban felüldülni vágyó közönség igénye.¹²

b, történeti tragédia és történelmi regény

Egyedül a történeti tragédia nyitotta perspektívához fűződtek komoly remények a korszak magyar tragédia- és tragikumelméleti írásaiban, akárcsak néhány évtizeddel korábban Goethe és Schiller levelezésében. A történelmi múlt ugyanis az antik művek mitikus háttéréhez hasonló kiindulási-viszonyítási alapot biztosított a tragédiának (írójának és megcélzott befogadójának egyaránt). Schiller „[a]zt hitte – írja Walter Benjamin –, hogy a történelemmel, megújított formában, ismét szert tehet arra a pótolhatatlan előfeltételre, melyet a mítosz biztosított a tragédia számára”¹³, de hasonló vélekedéssel Vörösmarty Mihály drámaelméleti töredékében is találkozhatunk,¹⁴ s bizonyára nem véletlenül: a történelmi téma széles körű befogadói ismertsége, a múlt eseményeihez, kiemelkedő személyiségeihez kötődő értékképzetek rögzítettsége nagyban elősegítette, hogy a tragédia erkölcsi eszmények, nemzeti elkötelezettségű magatartásminták, a jelenből kiveszőben levő nagyság hiteles közvetítőjévé válhasson. A történelmi múlt – tragédiaformában megvalósuló – esztétikai repre-

¹¹ Vö. HENSZLMANN, 1842c. 284, 291–93; CSENGÉRY, 1853. 6–7; GYULAI, *Divathölgyek* [1855] 1908a. 128–29; GYULAI, *Egyik sár* [1864] 1908b. 129–30; SALAMON, *A drámai motívumokról* [1857] 1907b. 86–87.

¹² A jelenség kortárs interpretációját lásd: HENSZLMANN, 1842b. 242.

¹³ BENJAMIN, 1980. 313. „A polgári dráma tárgya túlságosan közel van és ezért triviális; embercinek természete, pátosza nem drámai, és a drámaivá fokozásban elvesznek legszebb értékei. [...] A história mitológiát pótló, mesterségesen distanciákat teremtő, monumentalitásokat létrehozó, trivialitásokat eltüntető és új pátoszt produkáló kell, hogy legyen.” LUKÁCS [1911], 1978. 126.

¹⁴ Vö. VÖRÖSMARTY, [1837] 1969. 14; SALAMON, *Zord idő* [1862] 1907b. 475–476.

zentációja tehát a lényegfeltáró, identifikáló affirmatív funkciók betöltésére egyaránt alkalmassá teheti a gyökereit vesztett drámát – legalábbis az elméletírók ebben bizakodtak.¹⁵

A történeti tragédia azonban legalább annyi gondot és problémát vetett fel a gyakorlatban, mint amennyit megoldott. Komoly nehézséget okozott a múlt elevenségének, történeti másságának drámai stilizációja, színpadszerű megjelenítése, ezért a legtöbb esetben a történelmi múlt gazdag eseményességének reprezentációja a drámai formák kényszerű epizálódását eredményezte.¹⁶ A korabeli színikritikák visszatérő formulái szerint a – 19. század második felében nagy számban születő – magyar történeti tragédiák főhősei, a múlt heroizált nagy emberei jobb esetben a szerzői intenciót kifejező absztrakciókká váltak a tragédiák teremtetett világaiban, vagy – rosszabb esetben – történeti maskarába öltöztetett szónokoknak tűntek, akik dagályos beszédekben hazafiaszkodó frázisokat ismételgetnek – a valóban drámai hatás legkisebb esélye nélkül.¹⁷ Igen gyakran a melodramák és népszínművek pusztán érdekességet keltő közegévé fokozódott le a történelmi múlt megidézett képe.¹⁸

A történelmi regény azonban könnyen elkerülhette ezeket a dilemmákat, méghozzá úgy, hogy – lehetőségeit tekintve – akár a tragédiától elvárt funkciók beteljesítésére is kísérletet tehetett, a dráma néhány formaelvének regényszerű transzformációja révén. Gyulai Pál szerint „Kemény regényei tragikaibbak, mint

¹⁵ Vö. SALAMON, *Shakespeare színpadunkon* |1855| 1907a. 133.

¹⁶ Goethe határozottan elutasítja ezt a tendenciát (GOETHE–SCHILLER, 1963. 267–268.), míg a *Wallenstein* megírásával bajlódó Schiller már elkerülhetetlen szükségszerűségként kezeli a jelenséget. GOETHE–SCHILLER, 1963. 272–73, 275–76.

¹⁷ „Nagyon szeretem a hazafias irányú darabokat. Nem kis szükségünk van rá, hogy a nemzeti önértetet fentartsuk, tápláljuk, hanem a példa mutatja, hogy ha egy dráma személyei a hazafiúi érzelmek által szenvedélyeiktől, érzelmeiktől, egész emberi természetüktől oly könnyen megválnak, tönkre teszik a drámát, és a bombasztok, a cifra fellengős mondatok nem lelkesítenek.” *Budapesti Viszhang*, 1856/39. 322. vö. SALAMON, *A dráma 1855-ben* [1855] 1907a. 155; SALAMON, *A történeti hűség* [1861] 1907b. 205–06; GREGUSS, 1872b. 118.

¹⁸ Vö. SALAMON, *Brankovics* [1856] 1907a. 262; SALAMON, *István* [1861] 1907b. 217.

tragédiáink”, s bár e tétel részletes kidolgozásával adós maradt a kortárs kritika, az biztos, hogy a 19. század második feléből egyetlen valamire való tragédiát sem tart számon irodalomtörténet-írásunk, ellenben a Kemény-regények tragikumuk rendszeresen visszatérő kérdése a szakirodalmi vizsgálódásoknak. Nem esetleges jelenségről van tehát szó: a dráma válságának folyamata arra utal, hogy a történelmi regény helyzeti előnybe került a történeti tragédiával szemben. Míg a múlt esztétikai reprezentációjából fakadó epizálódás szétvetette a tragédia műfaji kereteit, addig a regény éppen a történelem művészi újratemtésekor transzformálhatta a legnagyobb hatékonysággal a dráma jellegadó eljárásait.

A történelmi regény esztétikai múltreprezentációi megteremtik a letűnt világok „lételevenségének” az illúzióját, ráutalásokkal előhívják a befogadók történelmi múltra vonatkozó előzetes ismereteit, s a konstruált múlt színgazdagságából könnyen szöhetők tragikus szituációra és bonyodalomra épülő cselekményszálak. A tragikus hatás intenzitását a teremtetett múlt és a (mindenkori) befogadói jelen világa, gondolkodásmódja, értékrendje között feszülő távolság biztosítja a leginkább. Az *Őzege és leánya* cselekményének drámai fordulata, a lányrablás például csak olyan világban lehet tragikus bonyodalmak előidézője, amelyben a házasság nem szerelem, hanem elsősorban családpolitikai döntés függvénye, illetve bizonyos tetteknek nemcsak személyes konzekvenciái vannak, hanem akár az egész nemzetet sérthetik. János és Sára kapcsolatában a modern polgári korban devalválódott „romantikus szerelemfelfogás” vihető színre hitelesen a történeti kulisszák között: az eszményi boldogság (iránti vágy) képzete úgy állítható a drámai történések középpontjába, hogy az olvasó önfeledten azonosulhat a szerelemélmény intenzitásával, ám egyidejűleg ironikus-távolságtartó pozíciót is elfoglalhat a szerelmi bonyodalmak szemlélésekor.

c, a történelmi regény dramatizálódása

A drámai hatásfunkciókkal felvértezett történelmi regény ideája azonban több elméleti problémát is felvet: hogyan létesülhet ma-

gas szintű tragikum a sok cselekményszálát bonyolító szövegben, amelyet ráadásul az eseményektől távolmaradó narrátori hang beszél el? Hogyan jöhet létre a drámai hatás a megszokott konvenciók (párbeszéd, jelenetek, szereplői nagymonológok, szerzői instrukciók stb.) nélkül?

Paradox módon a történelmi téma, ahelyett hogy gátolta volna a regény dramatizálódását, éppen a drámai formaelvek regényszerű átvételének egyik lényeges motivációjaként szolgált. Walter Scott egyik korabeli kritikusa, a történelmi regény poétikai karakteréről részletesen értekező Archibald Alison a „drámai egység” fogalmában nevezi meg a műfaj legfontosabb kompozicionális alapkövetelményét, mondván, a múlt szétágazó (nyelvi) szövedékéből csak ezáltal teremthető befejezett cselekmény és hiteles valóságillúzió. „A történelmi regény [historical romance] kompozíciójában a történetnek kellőképpen egyszerűnek és bizonyos mértékig egységesnek kell lennie, azért, hogy megőrizze az általa felébresztett érdeklődést és érzelmi azonosulást. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a regényíróknak szigorúan a görög dráma egységét kellene követni [...]. Mindez azt jelenti, el kell érni, hogy a szerteágazó események bizonyos határok közé szoríttassanak, hogy a mű iránti érdeklődés fennmaradjon.”¹⁹ Alison gondolatmenetével analóg megállapításokat fogalmaz meg jóval később Lukács György is, aki – szintén Scott műveire hivatkozva – a történelmi regény drámaisága mellett érvel hosszasan. „Mivel [Scott] ősi, rég tovatűnt időköt kívánt élményt fakasztó életre keltetni, az

¹⁹ ALISON, 1845. 351. Lényegében ugyanezt a kritériumot fejt ki részletesen történelmi regény-elméletében Kemény Zsigmond, aki (bár nem reflektál rá, de) a drámai stilizáció kompozíciós műveleteiben látta a műltreprezentáció sikerének a zálogát. A történelmi regény írója „össze nem függő jeleneteket közös kiindulási pont alá vonhat. Az okok- és következményeknek szorosabb formát adhat. A megszakított tényeket egymásból serkedőkké és folytonossákká teheti. Egységet idézhet elő az események zűlött tömbjében egy költött jellem vagy egy költött körülmény által. S nagy okoknál fogva és nagy óvatosság mellett még arra is felszabadíthatik, hogy ami a históriában hosszabb idő alatt történt, rövidebbnek képzeltesse; de itt aztán minden bottás sok illúziót ronthat szét. Végre egyes fejleményeknek, melyek tompák voltak, epigrammai élt vagy drámai clevenséget adhat, s egy egész arab gnóma bölcsességét veheti oly tényekbe, melyekből a histórikus kevés tanulságot tudott volna kifacsarni.” KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 1971. 164.

ember és társadalmi környezete közötti kölcsönhatásokat a legszélesebben kellett ábrázolnia. A drámai elemek bevonása a regénybe, az események sűrítése, a dialógusok nagyobb jelentősége, vagyis az egymásnak ütköző ellentétek közvetlen vitája a beszédben a legbensőbb összefüggésben állnak azzal a törekvéssel, hogy a történelmi valóságot úgy ábrázolja, amilyen az valóban volt; emberileg hitelesen és a késői olvasó számára mégis élményszerűen.”²⁰

A műfajotvöződés, a funkcióátvétel több sajátos eljárásban ragadható meg. Egyfelől konkrét drámai formaelveket transzformálhat a történelmi regény: a tragédia vagy a komédia jellegadó strukturális eljárásaival, a drámai szerepköröknek megfeleltethető jellemekkel, konfliktusos viszonyrendszerrel stb. egyaránt találkozhatunk az *Özvegy és leánya* összetett kompozíciójában. A dráma poétikai tényezői azonban gyakorta észrevétlenül épülnek be a regény szövegszervező eljárásainak és hatástényezőinek a szövetébe, sőt sok esetben meg sem különböztethető, mit tekintünk „regényszerű” vagy „drámai” műveletnek, hiszen ugyanaz az eljárás egyszerre több funkciót kap. (A polifonikusság vagy a metaforikus történetmondó formaelv regényszerű műveletei például a drámapoétikai eljárások transzformációjában is szerepet kapnak.) Ezért az *Özvegy és leánya* kapcsán sem készíthető el a drámai szövegalkotó eljárások külön lajstroma, még ha az argumentáció logikai menete esetleg rá is kényszerít valami hasonló felvázolására a későbbiekben.

Másfelől olyan apró nyomok, felhívó elemek sokasága található a Kemény-regényben, melyek gyakran a drámai szövegek értelmezésével analóg pozícióba helyezik a szöveg olvasóját. Leginkább a – dráma konvencióihoz legkevésbé illeszkedő – narrátor egyes reflexióiban érhető tetten ez a törekvés: az elbeszélő gyakorta megidéz drámai szituációkat (ilyen a Sára halála utáni jelenet: „Irgalmazz, irgalmazz! – hangzék a *kar* imája”), vagy rövid tragikumelméleti értekezést fűz az eseményekhez (lásd a később részletes elemzésre kerülő elbeszélői kommentárt János tragikus vétségéről), jelezve, hogy az olvasó a drámai szövegek autentikus

²⁰ LUKÁCS, [1947] 1977a. 48.

értelmezői stratégiáit is tartsa készenlétben a regény befogadásakor, vagy – Philippe Lejeune sokat citált kifejezésével élve – kösön egyfajta drámaírói „paktumot” is a szöveggel.²¹

Az *Özvegy és leánya* esetében még egy fontos elem járult hozzá a műfajötvöződés sikeréhez. A regény történeti forrásának a szövegébe, Szalárdi János *Siralmas magyar krónikájába* beleszótt tragikus anekdota²² ugyanis ideális tragédiaszűzsét rejtett magában: a családi viszály, a szerelmi háromszög, a rejtélyes öngyilkosság tragikus történetegységei gazdag fikciós vázat kínáltak fel a regényíró számára. Nagyban segítette az eseménysor tragizálását és cselekményesítését, hogy ismert történelmi személyek és események nem fonódtak bele közvetlenül a forrástörténetbe, így a regényíró mentesült a közismert múltkonstrukcióknak való szoros megfelelés terhéértől.²³ A krónikarészletben megbúvó drámai hatástényezőző kiaknázásához azonban elengedhetetlen volt a történeti miliő részletes felrajzolása, elevenné tétele, melyet csak a regény világteremtő műveletei hozhattak létre. Nem véletlen, hogy az a Kemény, aki 1853 júliusában – tehát kevéssel az *Özvegy és leánya* megírása előtt – a *Délibáb* hasábjain fogadalmat tesz egy dráma megalkotására,²⁴ Szalárdi krónikarészletéből mégis „drámai szerkezetű” történelmi regényt ír. A téma esztétikai újraalkotásában potenciálisan bennerejlő identifikációs és létértelmező funkciók gyaníthatóan így voltak a leghatékonyabban kiaknázhatók.

²¹ A műfaji paktumról lásd LEJEUNE, 2003.

²² Vö. SZALÁRDI, [1662] 1980. 159–161.

²³ „Egyébként is úgy vélem, helyesen cselekszünk, ha mindig csak az általános helyzetet, a kort és a személyeket merítjük a történelemből, s minden egyebet költői szabadsággal teremtünk újjá, miáhal az anyagnak oly közbülső fajtáját találjuk meg, amely a történeti drámák előnyeit a költöttekével egyesítene” – írja Schiller a történeti tragédia ideális témájáról, forrásanyagáról elmélkedve. GOETHE–SCHILLER, 1963. 396.

²⁴ „Átlátva drámairodalmunk pangó állapotát, b. Kemény Zsigmond felszólítására tizenkét magyar író, kik közül többen régi drámairodalmi működésükről ismeretesek, kölcsönösen kötelező szavát adta, hogy jövő 1854-ik évi július elsejéig egy kész drámai művel fog fellépni. A felszólítottak: Bulyovszkyné, Degró, Dobsa, Hegedüs, Jókai, Kemény, Kovács Pál, Kövér, Nagy Ignác, Obernyik, Szigeti és Szigligeti.” idézi: PAPP, 1923. 99.

2. Drámai strukturáló elvek az *Özvegy és leányában*

a, drámapoétikai műveletek a regény kompozíciójában

Az *Özvegy és leányában* elvétve találkozhatunk formális drámapoétikai eljárásokkal. A párbeszédok száma nem több, mint bármely más korabeli regényben, és lényegében hiányoznak a több szereplőt nyíltan szembeállító színpadias nagyjelenetek is. A kivételt képező esetek – mint például a Mikes Zsigmond várában lejátszódó jelenetsor, a Sára öngyilkosságát követő események elbeszélői beállítása, vagy a Haller és Naprádiné között lezajló párbeszéd – nem szakítják meg feltűnő módon a történetmondás megszokott menetét. Lényegében regényszerűvé transzformálódnak ugyanis a drámai eljárások a műfaji ötvöződés során, vagy éppen fordítva, tisztán regénypoétikai formaelvek kapnak dramaturgikus funkciót. Ezért a váratlan-várt fordulatokra építő cselekménybonyolítás, a befogadói érdeklődés folyamatos életben tartására ügyelő elbeszélői magatartás vagy a romantikus regényre jellemző sablonok, klisék²⁵ sem nehezítik vagy teszik lehetetlenné a drámai hatástényezők működését a szövegben. A cselekményalakulásban végig benne rejlő alternatív lehetőségek sokasága (ha Mikes János vallomást tesz a lányrablásakor ébredő szerelmi vonzódásáról Sárának; ha Sára másképp vall a fejedelem előtt a történekről; ha Haller időben felvilágosíttatik felesége valós érzelmeiről stb.) nemcsak izgalmas és fordultatos történet zálogául szolgál, hanem egyben drámai jellegű késleltető funkciót is betölt. A konstruált történeti világ sokszínűségét, tágasságát feltáró hosszas narrátori értekezések, valamint a fordulatokban gazdag történetvezetés egyfajta – transzcendens képzetekkel is átítatott – intenzív léttapasztalat közegét teremti meg, s összességében a tragikus hatás létrejöttének nélkülözhetetlen előfeltételévé válnak.

²⁵ IMRE László szerint az *Özvegy és leánya* „romantikus rémtörténet gyanánt is felfogható a benne szereplő lányrablás, párbaj, halálos veszedelemből való csodaszerű megmenekülés és ezért járó gyűrűzálog, szerelmi öngyilkosság stb. miatt.” IMRE, 1996. 274.

(1) A 19. század második harmadáig a drámapoétikák egyik leg-szigorúbb követelménye az volt, hogy a tragédia cselekményének a kezdő szituációból kifejlődve töretlenül kell haladnia a tragikus végkifejlet felé: minden kimondott szónak, cselekedetnek szoros összefüggésben kell lennie a drámai szituációval és a katasztrófával.²⁶ A regény esetében ilyen fokú stilizáltságról természetesen nem lehet szó, de az *Özveggy és leánya* több tekintetben megfelel az idézett elvárásnak. A viszonylag sok cselekményszál ugyanis egy precízen kidolgozott kompozíciós rendbe illeszkedik Kemény regényében. Szigorú ok-okozatiság, töretlen linearitás érvényesül az elbeszélésben: Tarnócziné törekvései és a szerelmi háromszög alakulása zárt szituációba fogja a több szálon kibontakozó történetet. (Nem véletlen, hogy a kortárs recenziók a drámaiság regényszerű megvalósulását, a funkcióátruházás lehetőségét éppen a realista regény formaelveinek hatékony érvényesítésében vélték felfedezni.)

A fejedelem medvevadászatát elbeszélő hosszás jelenetegység – a fő cselekményszáltól messze elkalandozó, „jókaias” anekdotizmusa ellenére –, jó példa arra, hogy mennyire szigorú funkcionális rendbe illeszkedik a regény szinte minden mozzanata. A jelenetsor – mimetikus szempontból – a 17. századi Erdély politikai helyzetének, szokásrendjének apró részleteibe avatja be az olvasóját, míg a szövegszerűség, a jelhasználat aspektusait tekintve kicsinyítő tükörként funkcionál, amennyiben tematikai szinten az anya-gyermek viszony, az anyai önfeláldozás kérdése helyeződik a kalandos jelenet középpontjába,²⁷ az elbeszélői modalitás

²⁶ Vö. KÖLCSEY, [1826] 1988b. 102; KEMÉNY, *Színművészetünk* [1853] 1971. 296; GYULAI, *Dózsa* [1857] 1908a. 276–77.

²⁷ A gyermekét önfeláldozóan védelmező anyamedve és Tarnócziné magatartása közötti párhuzamot több közvetett utalás erősíti meg a szövegben:

„– Ha nem üt senki ok nélküli zajt, csak annyit, hogy Sára oda ment látogatába, hol régen hónapokig mulatott. Az anyja inkább egyezését adandja, bár savanyu képpel, a házasságra, mintsem leánya nevén mocskot ejtsen. Még a hiena sem tépi saját magzatait szét. A természet nem fordulhat ki sarkaiból, s én a pelengérekem sem láttam oly leányt, kit anyja kajánul maga vonszolván oda, maga csöditette volna a népet gunyakaczajra össze; noha ártatlanságáról meg vala győződve” – próbálja nyugtatni Juditot Mikes Mihály a lányrablás után. (1/139) Hivatkozással használt kiadás: KEMÉNY Zsigmond, *Özveggy és leánya* I–II., Emich Gusztáv könyvnyomdája, Pest, 1855; KEMÉNY Zsigmond, *Özveggy és leánya* III., Pfeifer, Pest, 1857.

sztintjén pedig a komikus (ironikus), tragikus hangnemek keveredése uralja a történetmondást – akárcsak a szöveg tágabb elbeszéltségében. (A jelenet ironikus hatása leginkább abból a nyelvi kontrasztból fakad, ahogyan a Bibliát a saját szája íze szerint citáló Csulai komikus-humoros magánbeszédei ellenpontozzák Rákóczi súlyos politikai döntéseit.)

A cselekménybonyolítás motivációs rendjében is nélkülözhetetlen ez a jelenetegység. A Rákóczi György életét megmentő Mikes Móric itt jut a fejedelem gyűrűjéhez, amely – a hozzá fűződő ígéretnek köszönhetően – döntően befolyásolja a pozitív és a negatív végkifejlettel egyaránt kecsegtető eseménysor alakulását. Szorosan kapcsolódik a medveadászat jelene a rákövetkező történetegységhez: a vadászat végén Rákóczi – bel- és külpolitikai elképzeléseket magában rejtő taktikai megfontolásból – meglátogatja Mikes Zsigmondot, és jelenléte nagymértékben hozzájárul az ártatlannak induló lányrablási história tragikussá hangolódásához.

(2) A zárt és célratörő drámai struktúra normatív igénye mellett sok olyan vélemény is megfogalmazódott a korszakban, mely szerint az igazán jó és hatásos tragédiákban már a történet elején sejthető a hősök bukása: „sokkal több érdeket gerjeszt a nézőben a rettegve vagy remélve várt, mint a váratlan.”²⁸ Némileg paradox

„Ha meg nem bódult, kevés; válaszolta az erdőmester. Legfőlebb, ha nyőstény, anyai szeretetből: tévé később hozzá. – Bocsát keresve? – Igen; mert a medvék közt sok derék anya van, s némelyiktől példát vehetnének feleségeink.” (II/22)

„Mert az ő valódi családja a gyűlölet és boszú volt. Szeket hagyja-e éhen, szomjan kinlódni, miodn a pelikán, ha szükség, keblének vérével táplálja magzatait?” (III/224)

A motívumnak egyébként közvetlen népköltészeti előzményei vannak: a 'szívtelen anya' motívumkörébe illeszkedő népballadákban (*Budai Ilona*, *Szegény árva asszony*) a gyermeket kapzsiságból, szeretetlenségből, féltelméből stb. az erdőben hagyó anya egy bornyát állhatatosan szoptató telén megpillantásakor ébred rá visszafordíthatatlan bűnére, s az újraéledő anyai ösztönei mérik rá a büntetést.

²⁸ ARANY, [1845] 1975. 23; „És legkevésbé áll természetében a tragédiának a titkolódzás s a jellemek és lelkiállapot elleplezése. Valódi tragikum ily eljárás mellett tán lehetetlenség is. Mert felesleges tán fejtegetni, hogy a tragikum egy tragédiában nemcsak az utolsó felvonásban van, hanem végig kell hú-

módon Kemény regényében éppen a lineáris-kauzális történetmondás, cselekményalakulás fő vonalát megbontó – tehát az epikai világalkotás klasszikus-realista modelljétől elváló – eljárás idéz elő hasonló hatást. A megszólalás közvetlen szövegkörnyezetében kevés figyelmet ébresztő szereplői sejtésekből, előérzetekből és elbeszélői megjegyzésekből olyan – asszociatív módon értelmezhető – metaforikus sorok állnak elő, melyek az elkerülhetetlenül bekövetkező tragikus végkifejlet érzetét sugallják már a történet első és középső harmadában is.

Mikes János hirtelen érzelmi felindultságból fakadó felkiáltását („Már én csak azért is elrabolnám Sárát”) azonnal baljós sejtelmek kísérik („az anyai átok fog”). Határozottabb formában ismétlődik meg a jóslatszerű megérzés a lányrablás után, az akkor még egyáltalán nem várható tragikus vég árnyát vetítve János lélekállapotára. („Midőn Armidorra vettem Sárát, és a keskeny völgyön ügeték, szívem hangosan kezdett verni, mintha egy bele zárt jósszózat akarna kitörni és rekeszeit vadul zörgetné. [...] Bátyám! adsz-e hitelt a sejtéseknek? Házunk romlása kezdődhetik e mai napon. I/168, 169.) A másik központi tragikus hős sorsa köré az elátkozottság és az áldozat-jelleg motívumai fonódnak. Elrablása után Sára megátkozza a Mikes-házat, majd a fejedelem előtti vallomástétele után önmagára mondja ki a végzetes szavakat, a történet zárlatában pedig – az anyai átkot mintegy magára véve – öngyilkosságával beteljesíti az elátkozottság-sort.²⁹ Áldozat-jellegét hangsúlyozzák a rá nyíló különböző távlatok: a házasságkötés előtt Naprádiné nevezi oltár-áldozatnak, majd

zódnia az egész művön, s többnyire az első felvonásban is kivehető a végkatasztropha tompa moraja, mi fokenként emelkedvén, az utolsó felvonásban csak tetőpontot ér.” SALAMON, *A fény árnyai* [1865] 1907b. 365. [kiemelés az eredetiben] vö. HENSZLMANN, 1843/1844. 329–330; SZIGLIGETI, 1874. 143.

²⁹ „Átok e küszöbön, melyen áthurcoltak!, igen, áthurcoltak. És ők mégis lovagoknak mondják magukat!” (II/106); „– A törvényszék itélni fog, mondá ekkor a fejedelem, s ha a vádlottakat bűnben találndja s fejük fölött pálczát tör, a kincstáramra szálló birtok legyen az ara jegyajándéka. – Átok reám! – nyöszörgé Sára.” (II/183); „– Oh anyám, te engem átkoztál meg! Én nem panaszklok ellened, sem itt, sem ott! Kezeivel a földre és az égre mutatott. – Jó éjt, anyám!, s ezzel eltűnt.” (III/256; kiemelések tőlem)

később az elbeszélő,³⁰ folyton nyomatékosítva Sára tragikus sorának elkerülhetetlenségét. A történet zárata tematikus szinten is megelőlegeződik: Sára még az események elején utal a tördőféses öngyilkosságra, mint létproblémáinak egy lehetséges megoldására.³¹ Sőt, közvetlenül a tragikus esemény előtt az elbeszélő – a Mikes Móric szabadon bocsátásán kesergő Tarnócziné gondolatait kommentálva – szinte az olvasó tudomására hozza a bekövetkezendőket: „Árva özvegyünk őszintébb könnyekkel áztatta kendőjét, mint férje koporsójánál, s *fogná leánya temetésén.*” (III/223–224)

Naprádiné szölamában szintén helyet kap a (később beteljesülő) előrejelzések egy metaforikus sora, természetesen a „szép özvegy” világlátásához hangoltan. Tarnócziné váratlanul a lánya mellé rendeli az addig látványosan mellőzött rokont, aki az árva özvegy gesztusából azonnal a kalandos lányrablás lehetőségére asszociál.³² Később a Sára szerelmi titkához egyre közelebb férköző Naprádinét egy nyomasztó, jóslatszerű álom keríti hatalmába,³³ majd, miközben azon munkálkodik, hogy kedvelt széphistóriáinak példaadó nőalakjait hasonlítsa Sarához, vitéz Almanzor kedvesére utalva szót ejt a tördőféses öngyilkosság lehetőségéről is.³⁴

A metaforikus történetmondó formaelv regényszerű eljárásához hasonló poétikai művelet a tragédiákban is megfigyelhető: a drámaelmélet „tematikus ritmusnak” nevezi az olyan jelenetekből

³⁰ „Most Tarnócziné néném ékesíti leányát, mint az én könyveimben a pogányok az *oltári áldozatot*, mielőtt leölnék.” (III/25); „Sára, az *oltáráldozat*, rég fel volt öltözve.” (III/126; kiemelések tőlem)

³¹ „Keblembé kellett volna rejtennem azt a gyilkot, melyet az ő vaspálczáján törtem szét” (II/133).

³² „Talán csak annyit ohajt, hogy az ő nyílt beleegyezése nélkül legyenek boldogok, s maholnap Kelemenhez egy vén cigányné fog sompolygani, és tenyeréből annyi szerencsét jósol, ha Sárával titkon megcsüszik, hogy a szerelmes ifjú leányrablóvá lesz, s csak az. első kereszteléskor kezdjük sejteni, miként a cigányné, ki Sára anyját rászedte, a Sára anyja volt. Olvastam én ennél furcsább történetet is.” (I/69)

³³ „Késésgyivűl én álmodtam. Valami jóslat volt, még pedig rossz! Borzasztó sejtések támadnak lelkemben.” (I/90)

³⁴ „Vagy ne tudnál, ha mamád összekeléstöket tiltja, legalább egy tört dőfni szivedbe, mint a vitéz Almanzor kedvese.” (I/122)

összeálló jelentésképző egységeket, „melyek megkérdőjelezik a dramatikus akció lineáris előrehaladását, és egy bonyolultabb strukturalitás elemeivé válnak.”³⁵ A két hős tragikus sorsának tematikus-metaforikus előrejelzésével találkozhatunk például a *Rómeó és Júliában*: a komikus szituációk sorát felvonultató, s a pozitív végkifejlet lehetőségét mindvégig magában rejtő cselekményalakulást a kezdetektől beárnyalja a két hős balsejtelme,³⁶ mely már a szerelmi vonzódás ébredésekor a tragikus vég képzeit sugallja.

(3) A megszerkesztett kompozíció és az előrejelzések kifinomult szisztémája ellenére látszólag nagyon sok az esetleges elem a regény tragikus bonyodalmában, hiszen akár a véletlen számlájára is írhatnánk a lányrablás sikertelenségét, a fejedelem látogatását a Mikes családnál, Tarnócziné váratlan hazaérkezését, Sára kényszerű döntését stb. Véletlen és szükségszerűség azonban szintén a tragédiákra jellemző módon rendeződik el az *Özvegyben*. A felsorolt esetek – bár egymástól elszigetelten az esetlegesség benyomását kelthetik – összességében a tragikus kényszerűség olyan légkörét teremtik meg a regényben, amely kizárja, hogy a véletlennek tulajdonítsuk azokat. „[A] drámai szükségszerűség – írja Lukács György egyik drámaelméleti írásában – nem függ az egyes oksági kapcsolatok hiánytalan voltától, és a cselekmény egyes véletlen mozzanatait nem is szüntethetik ezt meg. A drámai szükségszerűség, a dráma legfőbb meggyőző ereje a (drámát létrehozó, uralkodó szenvedéllyel felruházott) jellemnek és a kollízió társadalmi-történelmi lényegének – [...] – a benső összhangjától függ. Ha megvan ez az összefüggés, akkor minden egyes véletlen, mint például a *Romeo és Julia* végén, a *szükségszerűség légkörében* játszódik le, és éppen ebben, ennek révén semmisül meg drámailag véletlen jellege.”³⁷

³⁵ KÉKESI KUN, 1998. 55.

³⁶ „A sejtelmes jövőndő, / Melyet még rejt a csillagok talánya, / Azt súgja, hogy e fényes dáridón / Borul sötétbe sorsom, s indul el / Örvényes mély felé suhanva, hol / Halál tesz pontot győlött életemre.” (I. felv. 4. sz.), „Jaj Istenem, egy sejtetem gyötör... / Amint ott lenn állsz, úgy nézel reám, / Mint egy halott a kriptá mélyiről.” (III. felv. 5. sz.).

³⁷ LUKÁCS, [1947] 1977a. 165. [kiemelés az eredetiben]

(4) A szöveg rejtett drámai szerveződésére utal, hogy az expozíció, bonyodalom, tetőpont, késleltetés és végkifejlet kategóriái segítségével sajátosan csoportosíthatók az *Özveggy és leánya* történetegységei – a regény intencióival szemben elkövetett különösebb erőszak nélkül.³⁸ A kezdő fejezet olvasásakor szembetűnő, hogy az elbeszélő szinte kizárólagosan Tarnócziné alakjára, életének előtörténetére és emberi kapcsolatrendszerére figyel, olyan momentumokra tehát, melyek magukban rejtik a konfliktusos eseménysor csíráját. (Világosan körvonalmazódnak az eltérő szövegalkotási stratégiák, ha az *Özveggy és leánya* kezdetét összevetjük a korabeli életvilág jellemzőinek felvázolására nagy gondot fordító *A rajongók* vagy a *Zord idő* nyitányával.) Drámai stilizációra utalnak az első könyvnek a lányrablásig tartó – tulajdonképpen az *expozíciót* felállító – fejezetei. Sára jellemének, rejtett vágyainak fokozatos feltárulkozása, a Mikesek tervei, a szereplői kapcsolatrendszer kialakulása összességében egyfajta drámai szituáció létrejöttét eredményezik.

A drámára emlékeztető *bonyodalom* a lányrablással kezdődik: általa jut a Tarnócziné és a Mikesek között szunnyadó konfliktus szabad kibontakozási lehetőséghez, és olyan szükségszerűséget magában rejtő viszonyrendszer felállításához vezet, ahol minden tett, cselekedet, sokszor még gondolat is a tragikus végkifejlet irányába mozdítja el a történeteket. Több kiemelt fordulópontja jelölhető ki a drámai jellegű cselekménysornak. Az egyik ilyen „*tetőpontnak*” a Mikes Zsigmond várában lejátszódó nagyjelenet tekinthető. Tarnócziné látványos fellépése, Sára vallomása és a fejedelem kényszerű ítélete tragikus fordulatot ad a történeteknek.

³⁸ Alapvetően egyetértok Bécsy Tamással, aki tagadja a tragédia – először Gustav Freytag 1863-as drámaelméleti munkájában rögzített – strukturális sémájának létjogosultságát. BÉCSY, 1990. 424–425. Ugyanakkor az talán kevésbé vitatható, hogy ezek a szempontok alkalmasak a regény és a tragédia kompozicionális eléréseinek igen általános jelzésére, s a szembetűnő átfedések a regény drámaisága melletti érvként hozhatók fel. A tragédia szerkezetének hasonló felosztására a 19. századi magyar kritikában Névy Lászlónál találtam példát: „A küzdelemből származott bonyodalmak terén a cselekvény zömét, a tragédia felvonásaiból az első a kezdetet, az expositiot, a második és harmadik a küzdelmet tetőpontjáig, a negyedik a sorsfordulatot, az ötödik a katasztrófát tartalmazza.” NÉVY, 1871. 69.

Funkcionális szempontból a másik kiemelkedő jelenet Haller és Sára házasságkötése: míg az előbbi esemény után vett tragikus irányt a történet, a templom-jelenetet követően már alig van lehetőség a szerelmi kapcsolat alakulásának pozitív feloldására. Az esély ugyanakkor végig megmarad, hogy ne tragédiával záruljon a történet. Mint arra már a romantikus cselekményalakítással összefüggésben kitértem, *késleltető* jellegű történetegységek sokasága biztosítja (gyűrűhöz kötődő ígéret, Haller cselekedetei stb.) a pozitív fordulat lehetőségét.

Itt érkeztünk el ahhoz a ponthoz, amely visszamenőleg motiválja, hogy miért beszéltem általában a regény drámai műveleiről, s csak bizonyos esetekben tragikus cselekményalakulásról, jellemekről. A regény *végkifejlete* ugyanis mind a tragédia, mind a komédia hatásmechanizmusának a jellegzetességeit megidézi. A két szerelmes halála a tragikus katasztrófát hozza mozgásba, míg a konfliktust kiváltó Tarnócziné bukása a komédia kívánalmával hozható szoros összefüggésbe. A végkifejlet ismeretében az olvasó visszamenőleg konstatálhatja, hogy a tragédia és a komédia strukturáló elvei a regénycselekmény egészébe bele szövődnek. Sára és János szerelme, a lányrablás fordulatai, Tarnócziné bosszúja, majd a szerelmesek halála egy tragédia bonyodalomstruktúrájának mozaikjaként funkcionálnak, míg – nagyjából ugyanazon egységekből – Tarnócziné jellemének kibontásától a fejedelmi kegyelemig egy komikus cselekményvonulat is beleíródik a regénybe.

b, komikus és tragikus elemek az Özvegyben

Komikus és tragikus elemek együttléte a tragédia természetétől sem idegen, kiváltképp nem annak shakespeare-i változatától. Sőt, akár ebben a tekintetben is párhuzamot vonhatunk az európai irodalmi hagyomány tragikus szerelmi „mítosza”, a *Rómeó és Júlia*, valamint az *Özvegy és leánya* között. Amit Martha Tuck Rozett ír például a *The Comic Structure of Tragic Endings* című tanulmányában a *Rómeó és Júlia* (illetve az *Antonius és Kleopát-ra*) kompozicionális megoldásairól, az javarészt az *Özvegy és leánya* szerveződésére is érvényesnek tekinthető. „Shakespeare

Rómeó és Júliát, és többé-kevésbé Antoniust és Kleopátrát jellegzetesen komikus szituációkba helyezi: mindkét szerelmespárnak politikai és társadalmi akadályokat kell leküzdenie, hogy egymáséi lehessenek; mindkét pár komikus karaktertípusok különböző variációival van körülvéve, akik állandó bonyodalmakat okoznak a szerelmi történetben; végül mindkét pár belebonyolódik a zűrzavar és félreértés tragikus mintázatába, amely végül a Shakespeare komédiáira jellemző tisztázáshoz és kibéküléshez vezet.³⁹ Tematikus és strukturális szempontból a Shakespeare-mű távoli parafrázisaként (is) olvashatjuk Kemény regényét: két szerelmes – családi viszályból fakadó – bukása miatt a tragikum válik a szövegolvasás elsődleges tapasztalatává, a tragikus történetalakulást viszont egészen a zárlatig komikus, humoros jelenségek, alakok kísérik végig.

c, a szereplők, mint drámai szerepkörök
(*Tarnócziné*) A tragédia és a komédia jellemzői szorosan összefonódnak a drámai szerepkörökkel többé-kevésbé azonosítható alakok jellemében és viszonyrendszerében. A legeklektantsabb példát Tarnócziné nyújtja. Kisszerű és démonikus tetteivel egyaránt aktívan hozzájárul a tragikus bonyodalom létrejöttéhez, ugyanakkor az özvegy alapvetően komikus karakter, mint ahogy arra már több értelmező is felhívta a figyelmet.⁴⁰ A szereplők és a cselekmény nyílt megítélésétől tartózkodó elbeszélő jelzetten és következetesen ironikus pozíciót foglal el a főhősnő bemutatásakor. Miközben önelvű világlátással és azt reprezentáló egyedi

³⁹ TUCK ROZETT, 1985. 153.

⁴⁰ Vö. IMRE, 1996. 277. A komikus hősökkel kapcsolatosan megfogalmazott Kemény-korabeli elvárásoknak is hiánytalanul megfelelő Tarnócziné alakja: „Hogy maga a személy legyen furcsa [értsd: komikus], ahhoz megkívántatik, hogy a viszásság, ellenmondás az ő jellemében is feltalálható legyen mielőtt még a külvilággal érintkezésbe jönné. Nevetséges személyek lesznek tehát, kiknek jellemében oly hibás vonás van, mely őket – minthogy róla vagy nem tudnak, vagy épen előnynek tekintik mind abban gátolja a mit leghőbben iparkodnának elérni. Ők magok alatt vágják a fát, s az a viszásság, hogy önmagok ellen dolgoznak, annál nevetségesebbekké teszi őket, minél kevésbbé gáncsolhatók egyéb tulajdonaikért.” GREGUSS, *Észrevételek* [1853] 1872a. 252.

nyelvhasználattal rendelkező – bahtyini értelemben vett – szólamként bontakozik ki az özvegy jelleme a regényben, addig a narrátor hol úgy teszi kérdésessé a címszereplő biblikus szóarádatának a komolyságát, hogy ironikusan átveszi megrögzött nyelvi sablonjait („árva özvegy” titulus, predesztináció-paródia⁴¹ stb.), hol a főhősnő nézőpontjába helyezkedve utal testi jellemzőinek és aszketikus magatartáskeresőségének kirívó ellentmondásosságára,⁴² hol pedig indirekt kommentárt fűz Tarnócziné beszédaktusaihoz, amelyben pusztán a feltételes mód jelzi a burkolt véleménynyilvánítást.⁴³ Ha az özvegy negatív tulajdonságainak lajstromozására kerül a sor, akkor általában más szereplők véleményét tolmácsolja az elbeszélő, következetesen fenntartva ironikus pozícióját, de egyben az özvegyről kialakuló komikus kép folytonosságát is. Így például a szentléleki plébános elbeszélte monológjában hallunk először nyíltan a főhősnő kapzsiságáról, önérdékű cselszövéseiről, képmutató vallásosságáról.⁴⁴ Összesség-

⁴¹ „Midőn pedig a rokkapörgetés közben Rebekka [...] egész lelkesedéssel fejtegette azon hitesmét, hogy a' ki idvességre választaték, bár mennyit vétkezék, erővel is üdvözülhet; de a ki kárhozatra választaték, ha szintén olyan volna, mint szent Dávid, szent Péter és szent Pál, okvetlenül elkárhozni fog: – ilyenkor Sebestyén többé nem tartá szükségesnek a kert felé kullogni, hanem a tornácra lépven előkiáltá lovászát, nyergeltetett, s vagy testvérehez, a vig Naprádinéhez ügete, vagy ha az Gyulafelhérváron vala, a szentléleki plébánushoz, kinél unaloműzés végett néha filkőzni szokott.” (I/4–5)

⁴² „Rebeka telenként legfőlebb csak tavaszig, nyáron csak őszig reméltett élni. Csodálkozék, hogy haja nem őszül idő előtt meg, hogy szemci nem csúsz be, hogy orczái még mindig pirosak, hogy termete nem fogy, hogy köntösei nem bővülnek, hogy keze gömbölyű, hogy tölt karjáról nem hull le a hus, hogy lábai bírják, és étvágya nem tűnődöz.” (I/5)

⁴³ „Tarnócziné akkora lelkesedésbe jött, *mintha* e perczben szorosabb szövetségbe lépett volna az éggel, s már az átszellemülés pontján állana.” (III/3–4; kiemelés tőlem)

⁴⁴ „Csak a szentléleki plébános, ki legnagyobb ellenségének gyöngye oldalait legjobban ismerte, nem csodálkozék a várkastély asszonyának sem gyors távozásán, sem hoszas késésén. Szerinte kapzsiság, cselszövé és képmutatás röpité vaczkából ki a vén Tarnóczinét, még pedig oly ellenállhatlan csáberővel, hogy ha szekeren nem nyargalhat Szebenbe, a legelső holdvilágos éjjélkor piszkafán lovagolt volna oda.” (I/58–59) A Tarnóczinéra nyílt ironizáló elbeszélői távlatnak megfelelően itt is narrátori reflexió veszi vissza a bírálat élet: „Mi szelídebben ítélünk ugyan a szentléleki várkastély asszonyának jelleméről; [...]”. (I/59)

gében Molière Tartuffe-jével analóg vígjátéki szerepkört kap a történetben Tarnócziné, akinek – igazi ármánykodó komédiaszerplőhöz méltóan – végül a fejedelmi igazságszolgáltatás okozza a bukását.

(*Haller Péter*) Több drámai szerepkört idéz meg Haller Péter alakja is. A Tarnócziné akaratából előbb Sára vőlegényévé, majd az események sodrában férjévé avanzsáló Haller figurája – első megközelítésben – az olasz vásári-utcai színjátszás, a *commedia dell'arte* egyik közismert típusára emlékeztet a leginkább: a vén, zsugori, kéjenc férfiről, aki mindenféle ármánnyal egy vitális ereje teljében lévő fiatal nő elcsábítására törekszik, kísérletében azonban súlyos kudarcot vall.⁴⁵ A vén csábító eme komikus szerepkörében lép elénk Haller, legalábbis a csábító ellenlábasaként megjelenő Naprádiné annak tekinti a kettejük között lezajló – valódi vígjátékba illő – párbeszédet jelenet során. A helyzetkomikumra épülő dialógusban az elhallgatott és a kimondott gondolatok éles disszonanciája teremt komikus hatást, elbeszéltségében pedig az idézett monológ narratológiai eljárása veszi át azoknak a („félre” szerzői instrukcióval jelzett) drámai közlésegyeségeknek a szerepét, melyeket csak magában és a közönségnek mond a hős.

Ugyanakkor erősen transzformálódik a Haller alakjához hozzárendelhető komikus szerepkör, sőt, tulajdonképpen pontosan a figurában benne rejlő magatartásformák ellenkezőjét mozgósítva kap drámai funkciót. Azonnal lemond Sáráról, amint értesül valódi jelleméről, szemet huny a lányrablás felett, amíg azt hiszi, titkolt szerelmi motivációi voltak, és szinte akarata ellenére lesz felesége a fiatal lány. Sajátos szerepkörében nyílt ideológiai ellenszólamává lesz az özvegy bigott vallásosságának, amikor a keresztény hit megbékéltető, megbocsátó lényegére figyelmezteti Tarnóczinét: „Ne tegyük mindig, drága húgom, a legrosszabb lehetőséget föl. Ha az isten irgalmát nem hisszük, minek imádkozunk?” (III/114)⁴⁶

⁴⁵ Vö. FISCHER-LICHTE, 2001. 273–74.

⁴⁶ Ugyancz a retorika a Tarnócziné szólamában a következőképpen hangzik: „Ha nem szenvednének végtelen kint, miért imádkoztam, s miért szenvedtem én, ha gyűlölni csak erőtlenül szabad?” (III/224)

(*Naprádiné*) Komikus és tragikus szerepkörök határán mozog Naprádiné alakja is. Élettörténete az illúziókba felejtkező szerelemfelfogás következetes paródiájaként olvasható, és humoros beállításban tűnik fel a legtöbb szituációban (Sára nézőpontjából, románcírás Mihály megszabadításáról stb.). Kétségtelen azonban, hogy a tragikus bonyodalom alakulásában jóval nagyobb szerep hárul rá, mintsem naiv jelleme alapján feltételeznénk. A tragikus főhős melletti segítő szerepkörében tulajdonképpen ő közvetíti Sára sokáig elleplezett gondolatait a környezetében élők (és részben az olvasók) számára. Igaz, a klasszikus drámai szerepkör példaadó mintáival szemben – mint például Racine *Phaedrájában* Theramenes vagy Oioné, akiknek Hippolytos és Phaedra nyíltan feltárja szerelmi kínjait, lelki vívódásait – Naprádinénak nyomoznia kell Sára titkainak felfedése érdekében.

(*a többiek*) Hosszasan lehetne sorolni a regény további szereplőinek a tragikus vagy a komikus történetszálaban betöltött funkcióját, tetteik tragikus kényszerűséget eredményező egymásrahatását. Rómeó és Júliával analóg tragikus hős szerepében jelenik meg Sára és János – erre az elemzés zárófejezetében még részletesen kitérek. Stabil értékrendje, hit- és életfelfogása miatt kiemelkedik Mikes Móric szólama: eszmefuttatásai a lemondásról, a mulandóságról, az élet szentségéről stb. a tragikus eseménysor értelmezésének létfilozófiai kereteit teremtik meg,⁴⁷ ám konkrét dramaturgiai funkciója is jelentős: a fejedelmi gyűrűvel a végkifejlet záloga az ő kezébe kerül. Részben Tarnócziné alteregóját nyújtja Csulai: a medvevadászat jelenetének humora javarészt a káplán jellemkomikumából fakad, ráadásul a tragikus bonyoda-

⁴⁷ „De ugyan mi a boldogság? S a mit a rövidlátók véletlennek neveznek, nem maga a gondviselés-e?” (II/79). „Ah! gondolá ez, millió apró szálak kötik a halandót az élethez, midőn a nagyobb kapesok szétszakadtak. A miért hideg elszánással kioltod a háztűzet; élni fog szívedben annak melege. A lemondás hamv, mely égő parázst takar. Végre is, ki feledte egészen el a világot, mint-hogy kilépett belőle? [...] Dobb föl a követ, visszahull a földre, s a sugár is elhagyja az eget, hogy ott csillogjon, hol a por himbál, a kő hever. ... Ah! büns eszmék! ti nyomoru szolgálai az ösztönöknek a lélek elleni pártütésben!... *Hagyd el mindent és kövess engemet* – szól az igc. De a mindent odahagyni könnyű; feledni nehéz. Messzebb távozhatunk lábunkkal, mint lelkünkkel; s ez az eredeti bün...” (II/88–89).

lom hálóját ő szövi tovább akkor, amikor rémképeitől felizgatva a jezsuiták üldözésébe kezd, Mikes Móricot börtönbe, a fejedelmi kegyelem beteljesülését pedig veszélybe sodorva ezáltal.

d, polifonikusság és drámaiság

A dráma és a regény egymást átható fikcionális megoldásait, a szereplők dramatikus megformáltságát, a konfliktusos cselekményalakulást egy tisztán regénypoétikai művelet, a polifonikus szövegszervező eljárás vonja egységbe az *Özvegy és leányában*. Az elbeszélő nagyjából átadja a nézőpontot a hősöknek, akik így önálló tudatokként kerülnek dialógusba egymással. Markáns világlátás, önelvű gondolkodásmód és nyelvhasználat jellemzi a szereplőket: Tarnóczinét ószövetségi alapú vallásos felfogása, bibliai idézési technikája, Naprádinét széphistóriák alapján konstruált valóságképe, Mikes Mihályt az idejétmúlt lovagi etika ideálja, Mikes Móricot következetes hitelvű magatartása egyedíti, s ezek az eszmék, létfelfogások, világmagyarázó elvek intenzív konfliktusba és/vagy párbeszédbe bonyolódnak a történet előrehaladásában.

A többszólamúság eljárása önmagában még nem avat drámaivá egy regényt. Sőt, Mihail Bahtyin szerint a klasszikus tragédiák – párbeszédes formájuk ellenére – alapvetően monologikusak, hiszen a széttartó szereplői felfogásokat, beszédmódokat éppen a szerzői tudat szervezi egységbe: „A drámai dialógust a drámában, valamint a dramatizált dialógust az elbeszélő formákban mindig szilárd és szétoldhatatlan monologikus keret fogja egybe. [...] A drámai cselekmény koncepciója [...] tisztán monologikus. Az igazi többsíkúság fölrobbantaná a drámaiságot, mivel ez esetben a drámai cselekmény, melynek végső alapja a világ egysége, képtelen lenne e síkokat összekapcsolni, és a közöttük feszülő ellentéteket föloldani.”⁴⁸ Ugyanakkor Bahtyin mégis drámai karakterűnek tartja Dosztojevszkij regényeit, csakhogy – véleménye szerint – a polifonikus hangoltságú regény nem a dráma külsődleges formai rekvizitumait követi, hanem lényegi hatótényezőit

⁴⁸ BAHITYIN, 2001. 25.

aktivizálja: „az idő egységének drámai elvét”,⁴⁹ az eszmék, látásmódok, valóságanyagok időpillanatokba koncentrált ütköztetésének az eljárását. „A teljes gondolati és valóságanyagot, ami számára elérhető volt, *egy idősíkb*an, *drámai szembeállításokban*, extenzíve kibontott formában igyekezett megszervezni. [...] [Dosztojevszkij] arra törekedett, hogy még a széthúzódozó időszakaszokat is egyidejűségként, dramatikus szembenállásban appericiálja, ahelyett, hogy fejlődési sorrá nyújtaná ki.” Az orosz szerzőre jellemző volt „az a konok törekvés – folytatja Bahtyin, hogy úgy nézzen mindent, mint ami egyszerre létezik, úgy fogjon föl és láttasson mindent, mint egymás mellett, egy időben létezőt.”⁵⁰

Az időnek ez a fajta koncentráltsága az *Özveg és leányában* is megfigyelhető. Ahhoz képest, hogy – az epilógust leszámítva – körülbelül egy év telik el a történet előrehaladtával, feltűnően kevés időpontjelző utalást találhatunk a regényben: mintha Kemény ebben a művében hatványozottabban érvényesítette volna a történelmi regény egyik – általa javasolt – kompozíciós megoldását,⁵¹ azért, hogy a forrásanyag eseményeit dramatikusan sűrítse, színpadszerűvé stilizálja. Meglepő az is, hogy mennyire eltérő valóságfelfogások, életviteli minták, világmagyarázó elvek kerülnek szoros kapcsolatba egymással a szereplői tudatok dialógusában vagy kiélezett konfliktusosságában. A regényalakok szinte mindegyike egy markáns szövegvilágra, illetve annak egy sajátos értelmezésére építi személyiségét, valóságképét.⁵² Eltérő magatartásformák, pszichés beállítódások (lovagi eszmények és jezsuita magatartás; szeretetelvű keresztény világszemlélet és vallási bigottságba hajló ószövetségi hitfelfogás; a széphistóriák ábrándvilága és az örök szerelem mítosza stb.) sokasága ütközik a regényben, olyan minták, melyek könnyen konvertálhatók a történelmi olvasó saját világába, lefordíthatók saját léthelyzetére.

Ennél sokkal fontosabb azonban, hogy a különböző szereplői szólamokban egészen eltérő módon jelölődnek ki az emberi élet-

⁴⁹ BAHTYIN, 2001. 41.

⁵⁰ BAHTYIN, 2001. 40. [kiemelés tőlem]

⁵¹ Lásd a 19-es lábjegyzetet.

⁵² A szereplői szövegvilágok részletes elemzését lásd GÖNCZY, 2000. 84–113.

valóság határai, azt is mondhatnám, hogy a szereplői tudatok a realitás egy-egy szegmensét nyitják fel. Látszólag nagyon sok hős küszködik a valóság-elv, a realitásérzék hiányával: legszembetűnőbben talán Naprádiné, aki mindent széphistóriákon edződött fantáziája alapján ítél meg, vagy ahogyan az elbeszélő szarkasztikusan megjegyzi róla, „mindent, amit csak a költők meséltek, szent igaznak vélt.” (48) Igen ám, de mit kezdjünk azzal a megkerülhetetlen ténnyel, hogy Naprádiné – lovagregények, széphistóriák fikciós mintáiból átszivárgó – megérzései, jóslatai javarészt beteljesülnek, a teremtett életvalóság közegébe lépnek át?

[Tarnócziné] talán csak annyit ohajt, hogy az ő nyílt beleegyezése nélkül legyenek boldogok, s maholnap Kelemenhez egy vén cigányné fog sompolygani, és tenyeréből annyi szerencsét jósol, ha Sárával titkon megesküszik, hogy a szerelmes ifju lányrablóné lesz, s csak az első keresztteléskor kezdjük sejteni, miként a cigányné, ki Sára anyját rászedte, a Sára anyja volt. Olvastam én ennél furcsább történetet is (I/69)

– ábrándozik a szép özvegy Sára és Kelemen romantikus egybekeeléséről, s lám, maga a lányrablás nem sokkal később valóban megtörténik, igaz, a költőileg kiszínezett előzmények és következmények nélkül. S az is kétségtelen tény, hogy Sára a történet végén valóban tört döf a szívébe, „mint a vitéz Almanzor kedvese” – ahogyan Naprádiné, szavainak súlyáról mit sem sejtve, ezt előre megjósolta. Tarnócziné agresszív beszédaktusai, a bosszú féktelen retorikáját megszólaltató mágikus nyelvhasználata – akaratlanul is – célt érnek leánya halálában, Kornisné imája is teljessültni látszik, míg Haller vagy Mikes Móric stabil hite is át meg átút a hétköznapi történéseken stb.

Elmosódnak a határok a gondolat, a kimondott szó és a valóságba átment tettek, a fikcionalizált szövegek valóságképe és az életvilág realitása között. Dramatikusan leszűkített – erős túlzással azt is mondhatnám –, hogy időtlenített térben kerülnek egymás mellé, vagy egymással szembe archaikus valóság- és világfelfogások, szubjektumértelmezések, lelki habitusok, anélkül hogy kiiktatnák egymás érvényességét.

e, a drámaiság legfőbb ismérve: a drámai szituáció

Bécsy Tamás *A drámamodellek és a mai dráma* című 1974-es írásának bevezetőjében a drámai műnem legfontosabb strukturális tényezőjének a meghatározására tett kísérletet, azzal a feltett szándékkal, hogy egyben más műfajok (így a regény) drámaiságának a kritériumára is fényt derítsen. (Tehát megpróbálta „azt is kiküszöbölni, hogy egy epikus műben a drámaít a dráma műnemének másodlagos vagy harmadlagos jellegzetességeivel határozhassuk meg. Feszültség, szaggatottság stb., stb.”⁵³) Bécsy a „kulcsszót” – a konfliktus, a párbeszéd, az időszerkezet stb. ellenében – végül a *drámai szituáció* fogalmában nevezi meg: „Azt a helyzetet, ami a dráma cselekményének kezdetén már készen áll, ahol az elemek tartalma és száma, valamint speciális viszonyaik a dráma további menetében bemutatott minden cselekvést potenciális lehetőségként már magába zár, a továbbiakban *sztituációnak* nevezzük. A szituáció tehát speciális viszonyrendszer. A specialitás elsősorban azt jelenti, hogy az elemek viszonyaiba olyan cselekvés-lehetőségek foglaltatnak, amelyeknek meg kell valósulniuk. [...] *[A]z a mű nevezhető drámának, amelynek minden lépése eredetileg egy szituációba épített potencia gyakorlati megvalósulása.*”⁵⁴

Az *Özvegy és leánya* – akár az eddig elmondottak alapján is – megfelelni látszik a drámaiság legalapvetőbb kritériumainak, hiszen a regény kezdetén már készenlétben állnak a tragikus bonyodalmat lehetővé tevő feltételek. Tarnócziné lelki beállítódásában, Sára és János évekkal korábban lezajlott találkozásában, Sára ébren tartott szerelmi vágyódásában, János hazaérkezésében, Kelemen házassági reményeiben, s persze ezen történetek kereszteződésében már ott rejlik a bonyodalom lehetősége. A szereplők jellege, megformálódó viszonyrendszere végig mozgatni képes a drámai téttel bíró cselekményt, a történetmondás alapvetően a drámai cselekményszál kibontására koncentrál, még ha nem is a szigorúan vett ok-okozatiság logikája alapján. A történet pedig pontosan addig tart, amíg „a drámai szituációba

⁵³ BÉCSY, 2001. 30, 49.

⁵⁴ BÉCSY, 2001. 37. [kiemelés az eredetiben]

épített potencia” teljes mértékben megvalósul: a fejedelem kegyelméig, illetve Sára és János tragikus haláláig.

Ahhoz, hogy a drámai szituáció még érintetlenül hagyott aspektusait feltárhassuk, a regény egyik címszereplőjének a jelleménél kell hosszasan időznünk, és árnyalnunk mind a Tarnócziné alakjáról, mind a regény „expoziójáról” mondottakat.

3. Tarnócziné, a keresztyén Médeia

a, szerepjátás vagy a tudattalan elszabadulása?

„A szívtelen, szenteskedő, kapzsi asszony jelleme oly biztosan fejlődik, egyik lépése a másikat oly szükségesen követi, mint valami geometriai tételt annak folyományai. [...] Ez az asszony élő gép, melyet az indulat kerekai rohanva vonnak egy irányban, amíg akadályt érve összehúzódik. [...] E nőnek nyelve is gép, óramű, mely egyformán ketyeg, mígcsak teljesen le nem járt” – írja Kemény-esszéjében Péterfy Jenő, aki alapvetően negatív kritikát társít véleményéhez.⁵⁵ A jellem elhibázottságának okát Kemény alakteremtő fantáziájának hiányosságában véli felfedezni Péterfy („eszünkbe jut Gyulai mondása: Kemény jobb kigondoló, mint kidolgozó”), de gyaníthatóan az zavarja leginkább, hogy Tarnócziné nagyban emlékeztet Jókai egykomponensű, tisztán gonosz hőseire, akiket a realista regénypoétikát preferáló kritikus szarkasztikusan bírált Jókai-esszéjében. A vádak lényegét illetően viszont aligha fogadható el Péterfy véleménye: Tarnócziné jelleme megfeleltethető a „pszichológiai részletezést” elváró szempontrendszernek,⁵⁶ csak hogy a lélektaniség nem a jellem változásaiban, hanem a monoton kényszerselekvések egyneműségében nyer kifejezést. Egy elgondolkodtató mozzanata azonban mindenképpen van Péterfy bírálatának: az özvegy alakjának homogenitását hangsúlyozza, míg Tarnócziné esetében inkább jellemket-

⁵⁵ PÉTERFY, [1881] 1983c. 580.

⁵⁶ Vö. SÓTER, 1987. 509.

tősségről, a cselekedeteiben rejlő ellentmondásosságról szokás beszélni.

A folyton Bibliát citáló Tarnócziné a protestáns etika szigorú elveire alapozza a személyiségét, ugyanakkor tettei, gondolatai, érzései az aszketikus, fegyelmezett énképpel szöges ellentétben állnak: vallásos hite szélsőséges bigottságba hajlik, szeretetlenség és gyűlölet határozza meg a legközvetlenebb emberi kapcsolatait, kapzsiság, anyagi érvényesülés vágya motiválja tetteit. Kézenfekvőnek tűnik szerepjátszást gyanítani az özvegy ellentmondásos magatartásában, amit maga az elbeszélő több alkalommal is nyomatékosít.⁶⁷ Kérdéses azonban, hogy valóban helytálló-e tudatos szerepjátszásról beszélni, s nincs-e más lehetőség a vallásos hit feltétlen bizonyosságára alapozódó személyiség és a célok, tettek riasztó kicsinyessége között keletkező űr áthidalására?

Elgondolkodtató a szereplői szölamok önelvűségére épülő szöveg esetében, hogy Tarnócziné nem lát igazán ellentmondást szavai és tettei között, minden cselekedetével, gondolatával identikusnak érzi magát: nincs a regényben olyan elbeszélő vagy idézett monológja, ahol önmaga előtt megkérdőjeleződne szélsőséges magatartása.⁶⁸ Összeegyeztetetlennek látom az érdekeit mindig szem előtt tartó aszketikus-pragmatikus magatartással

⁶⁷ „[...] árva özvegyünkben a hit a képmutatással úgy összevegyült, hogy maga sem tudná a szerep és a való határait kijelölni.” (II/267) „Azonban Tarnócziné nagyasszonyom Sebestyén temetésére egész pongyolában s tán épen szőrszakban – mint Sionnak kesergő leánya – ohajtott volna megjelenni; s miután ez kivihető nem vala, fentartá magának a jogot: hoszu s tömött haját össze vissza kuszálni, s a hevesebb vezeklés perceiben a gyászruhából egy-egy darabot lehasogatni; természetesen oly helyekről, melyeknek fedetlensége a hallgatók szemét nem botránkoztatja. A ruhasogatás igen megható jelenet vala, és sokáig élt a nép emlékében.” (II/135)

⁶⁸ A bosszúvágy és a hitbeli meggyőződés problémátlannal összefonódik az özvegy gondolataiban. Jól bizonyítja ezt az a passzus, amelyben először szólal meg Tarnócziné lelkiismerete: „De imé! idegen szózat rezzent meg keblében, a lelkiismeretnek, e tetszhalottnak, eddig néma ajkáról: Irva van a szent könyv lapjain, hangzék: »Miért mondjak gonoszt annak, a kinek nem mondott gonoszt az Úr, és miért átkoznám azt, kit az Úr nem átkozott« ... Borzasztó! borzasztó! ... De meg fogja átkozni őket az Úr; rájuk nehezedik keze! Hisz rajtok van, őket nyomja feldúlt családi életem bűnsúly! Ha nem szenvednének végtelen kint, miért imádkoztam, s miért szenvedtem én, ha gyűlölni csak erőtlennül szabad?»” (III/224)

azt a fékevesztett őrjöngést, elementáris örömet, a zsoltárekézésnek azt a dionüszoszi mámorát, amely egy-egy bosszúterve végrehajtásakor vagy feltételezett beteljesedésekor ragadja magával Sára anyját, és nehezen lehet tudatosnak és megfontoltnak tekinteni azt a citációs technikát, ahogyan Tarnócziné rendszeresen elhagy kulcsfontosságú fogalmakat az általa idézett bibliai szövegből.⁵⁹ Carl Gustav Jung arra figyelmeztet egyik írásában, hogy „[a] szélsőségeket általában ajánlatos kerülni: mindig az ellenkező véglet gyanúját ébresztik fel bennünk”.⁶⁰ Ha komolyan vesszük ezt a belátást, akkor Tarnócziné bigott vallásosságát, aszketikus életfelfogását, látszólagos aszexualitását akár felfokozott érzékiségének, vitális énjének megnyilatkozásaként is felfoghatnánk. Az özvegy gyakorta emlegetett kulináris élvezeteit⁶¹ miért ne értelmezhetnénk – a szakirodalomban sokszor emlegetett frigiditás helyett – inkább a libidó szublimálásaként vagy regreszszív aktusként? Az özvegy agresszív verbális beszédaktusai nem érzéki vágyak és egyéb ösztönkésztetések kielésének eszközei inkább, mintsem tudatosan kreált álca, amely mögé az álszentkapzsi asszony húzódik?

Tarnócziné kényszeresen ismételt cselekedetei mindenestre a lelki egyensúly megbomlására utalnak: a bibliai idézetek következetes ferdtítése; zsugoriságból fakadó küzdelme minden egyes fillérért; bosszúja érdekében minden követ megmozgató magatartása; az állandó cselekvésvágy (Tarnóczinét csak akció közben látjuk, gyakorta kocsiján száguldozva) akár neurotikus személyiségvonások megnyilatkozásainak is betudhatók. Freud és Jung álláspontja a neurózis kiváltó okait illetően nem különbözik jelentősen: mindketten a tudattalan és a tudatos konfliktusát látják a pszichés zavarokra utaló tünetekben, legyen szó akár erotikus vagy hatalmi késztetésből adódó elfojtásról, akár traumatikus

⁵⁹ A jelenséget behatóan elemzi GÖNCZY, 2000. 104–108.

⁶⁰ JUNG, 1993. 42.

⁶¹ Több elejtett szereplői megjegyzésből tudhatjuk, hogy az önmegtartóztatást hirdető Tarnócziné nem veti meg a kulináris élvezeteket. Naprádiné: „Sógorasszonyomnál minden kopik és kallik. Csak enni és imádkozni szeret.” (I/151); Mikes Zsigmond: „De te vendégeket vársz; rendelj fényes ebédet. Tarnóczinének jó étvágya van. Fogadjuk régi ismerősként. Kedvencz ételeit készítesd meg” (II/128).

hatás eredményéről.⁶² Úgy tűnik, hogy gyakorta a ráció kontrollja alól kikerülő tudattalan veszi át az irányítást Tarnócziné bizonyos cselekedetei felett: ahhoz, hogy fenntartsa ingatagnak tűnő lelki egyensúlyát, a felgyülemelő pszichés energia állandó levezetésére van szüksége.

b, a megalázott feleség

Tarnócziné kényszerneurózisba rögzült személyiségének a feltárása szoros összefüggésbe hozható a drámai szituáció poétikai problémájával, hiszen a torzult lelkületű özvegy lesz a tragikus bonyodalnak létrejöttének a legfőbb okozója. A különböző *Özvegy*-interpretációk magától értetődőnek tartották, hogy a drámai szituáció gerincét Tarnócziné és a Mikesek konfliktusa adja, s az „árva özvegy” cselekedeteinek legfőbb motivációjaként a Mikesek elleni engesztelhetetlen gyűlöletet nevezték meg. Tarnócziné több idézett monológja alátámasztani látszik ezt a vélekedést: férjét a „hitetlen-katolikus” Mikesek csábították el tőle és jogosan kirótt „isteni igazságtételt” hozza el a félresikerült lányrablás teremtettsé szorult helyzetüket. Ha viszont elfogadjuk több *Özvegy*-elemző által – így korábban általam is – odavetett megjegyzést, miszerint a regénykezdet történetegységeit kvázi expozícióként olvashatjuk, akkor nem kerülheti el figyelmünket az a vitathatatlan tény, hogy a legelső fejezetben szinte kizárólag Tarnócziné és férje múltbeli kapcsolatáról, sikertelen házasságáról esik szó, s ez a konfliktus-szituáció lényegi árnyalására készlet.

A narrátor retrospektív elbeszélése – melyben az elbeszélő játékosan-ironikusan belehelyezkedik a főhősnő nézőpontjába⁶³ – már kialakult, démonikus és nevetséges aspektusokat egyaránt magán hordó személyiségként mutatja be Tarnóczinét, úgy, hogy miközben az özvegy jellemét szinte kizárólag a férjével való viszony

⁶² Vö. FREUD, 1986. 286; JUNG, 1993. 42.

⁶³ A narrátor már Tarnócziné első megszólalása előtt ironikusan „átveszi” az özvegy egyik visszatérő szófordulatát: „Ez még akkor történt, midőn Tarnóczi Sebestyén ur botrányos magaviseletével naponként egy-egy édes szegyet vert náje koporsójába.” (1/2) [kiemelés tőlem]

távlatában ábrázolja, egyben közvetett választ ad a jellemtorzulás kialakulására is.

Az első fejezet tanulsága szerint az elfojtás, a szublimációs kényszer, a gépiesen ismétlődő cselekedetek oka a férj-feleség kapcsolat deformáltságára vezethető vissza. Az eltávolodás konkrét okaira nem derül fény, ezért arra két, némileg ellentétes magyarázat adható. Elképzelhető, hogy Tarnócziné vallásos elfogódottsága miatt már eleve elutasította férje testi közeledését.⁶⁴ Valószínűbb azonban – mivel jobban összeegyeztethető Tarnócziné alkatának szenvedélyes hangoltságával –, hogy éppen női méltóságában, anyai hivatásában alázta meg testi és lelki értelemben egyaránt mellőzött feleségét a világias örömekre vágyó Tarnóczi Sebestyén.⁶⁵ A pszichés zavarok eredője így éppen a nő szerepben való megalázottság élménye lesz, a maga összes negatív konzekvenciájával: egyfelől Tarnócziné libidójának elfojtására és szublimálására kényszerül, másrészt férjével szembeni ellenséges érzülete, fokozatosan kialakuló bosszúvágya szintén a tudattalanjába helyeződik át, akárcsak a női szerep betöltetlenségéből fakadó energiák.

A túlzásba vitt keresztény hitgyakorlatot, a Bibliára építő nyelvhasználat agresszív beszédaktusait már a kezdetektől a hűtlennek tartott férj kicsapongásainak a „büntetésére” alkalmazza Tarnócziné – természetesen eredménytelenül.⁶⁶ A férj halála után derül azonban igazán fény a sikertelen házasság személyiségtorzító hatásaira, s paradox módon, az özvegy bosszúja is ekkor bontakozhat ki igazán. A férj halála ugyanis nem hoz meg-

⁶⁴ A jelenség pszichoanalitikus értelmezését lásd: ADLER, 1994. 128–131.

⁶⁵ A záró fejezetek egyikében – már leánya halála után – elejtett enigmatikus megjegyzései (– Ah! most jut eszembe, neked valami kedvetlenséged volt leányod miatt. – Igen mikor szültem. Még rajtunk van a bibliai átok! Te szerencsés vagy, soha sem betegedtél le.” III/279; „Nekünk fő szerencsétlenségünk, hogy szülünk. Mi hozzuk világra a bűnt.” III/282) tulajdonképpen mindkét felfogást alátámasztani látszanak.

⁶⁶ „Ha a szentléleki várkastély vendég nélkül volt s Rebekka, hogy férjét mulattassa, a hosszú decemberi estéken, még hosszabb egyházi vitatkozásokat olvasott föl: Sebestyén szép csendesen vállára ölté prémes bundáját, elosont az udvarból, a kert hátulsó ajtaján kiserült, és egész elragadtatással hallgatá a szomszéd erdőben sétáló farkasok ordítását.” (I/3–4)

könnyebbülést és felszabadulást a feleség számára. Tarnócziné „a néhai nevében” olyan szóbeli végakaratot kreál,⁶⁷ amely tökéletesen ellentétes férje jellemével és szándékaival: lényegében átírja férje élettörténetét, megszünteti személyiségét. A törlés és az átírás gesztusában megnyilatkozó tudattalan bosszúja azonban nem nyer teljes kielégülést, hatalmába keríti az özvegy egész lényét. Tarnócziné ugyanis „aláveti” magát az általa kreált ideális férj akaratának: beszédének visszatérő szófordulata lesz a férj szellemi hagyatékához való igazodás, melyben tudattalanja legitimációs alapot talál démonikus és kicsinyes tetteinek, vitalitásának aszketikus keretekben történő kiéléséhez. A kielégületlen bosszú iránya értelemszerűen Sárára tolódik át: a férj után ő lesz agresszív verbális beszédaktusainak a céltáblája („Leányom, leányom! Te naponként egy-egy szeget versz koporsómba, mert semmiben sem hasonlítasz atyádhoz”), és lánya személyiségét ugyanúgy hatalmába keríti, mint halott férje „emlékét”. Az élet-elevenséggel, erotikus-vitális késztetésekkel megáldott Sárát⁶⁸ aszketikus életformába kényszeríti, melynek része – az anyagi érdekeken kívül – a Hallerrel kötendő házasság terve is.

A Mikesek balul sikerült akciója meghozza a lehetőséget a tudattalan bosszúvágý teljes kiélésére. Nyilván nem esetleges „dramaturgiai fogás”, hogy csak az első rész legvégén, a lányrablás után jelenik meg a történetben cselekvőleg az özvegy, hiszen a kiélezett helyzetben pszichés energiáinak teljes arzenálját mozgósíthatja. (Hasonló hatást korábban a gyakorító elbeszélések igyekeztek elérni Tarnócziné jellemzésekor.) Hosszas – reflexív, eksztatikus – idézett monológjainak freudista értelemben vett elszólásai szintén alátámasztják, hogy a Mikesek esetében inkább a bosszú *eltolásáról* van szó. Férje gyakori mulatozásai közül legfájdóbb mozzanatként azt a jelenetet emeli ki, amikor Sebestyént

⁶⁷ „Ezen szigorú, de ünnepélyes eljárás után, a szóbeli végrendeletet teljesítő anya nagy fálka átkot szor a néhai nevében az olaszokra, kik mind pápisták és bálványimádók, [...]” (I/93)

⁶⁸ „Bármely légi természettel bírt Sára, meleg, ingerdus vonalai heves vérmérseket gyanítottak, s kevésbé voltak arra kijelev, hogy a férfi kebelben földi vágyakat ne ébresszenek. S ki arczára tekintett – minden bűnös gondolat nélkül is –, inkább szerette volna magáévá tenni őt, mint merengőn imádni.” (I/80)

„asszonynak” csúfolták,⁶⁹ s szintén az elfojtott sérülések felfakadását sejteti, amikor a Mikesek bűneinek lajstromozásakor hirtelen, egy félmondat erejéig a férjét vádolja meg: „[...] s engemet nevetett ki [...]”.⁷⁰ Sérült énje, tudattalan vágyai, pszichés energiái kitűnő „lejtést” kapnak a Mikesek elleni könyörtelen bosszú folyamán, ám végső kielégülést ez sem hozhat. Tarnóczinének új meg új lehetőségre, tárgyra van szüksége ahhoz, hogy szublimációja működni tudjon, labilis lelki egyensúlya fennmaradjon. Ezért tartom fontosnak azt a tervet, melyet még a Mikesek halálos ítéletének kimondása előtt szövöget Tarnócziné, azért, hogy mielőbb tönkretegyje Haller és Sára házasságát, teljesen magáénak tudja az idős férfi vagyonát, s visszaszerezze a leánya feletti közvetlen „hatalomgyakorlást”:

Mi szüksége van Sárának többé a nyomorék férjre? Nem ért-e el minden cél, mit Péter keze által el lehet érni? E kérdés merült most elő ... Mit használ a köszvény? Haller Péter még tíz évig is lélekezhet. Ha hamar halna meg, leányom birtokát tökéletesen rendezhetném, s ha az öreg Mikesek közül akár a férj, akár az asszony a csapást, mely házukat érte, meglábolná, lélekszakadtáig pörölhetném. [...] De férje évekig tenghet még. Pedig ha behunyná szemét, rögtön magamhoz venném Sárát, hogy lakozzék megint az én egyszerű, csendes hajlékban, távol a hitetlen, élvező és hivalkodó világtól. (III/228–229)

c, a keresztyén Médeia

Minderre azonban nem kerülhet sor. Egész személyiségét eleven-ségben tartó tudattalan vágykésztetései kerülőutakon végül tö-

⁶⁹ „S mint pengett a czimbalom, mint sikolta a tárogató, mint járt körben a serleg, hogy a tobzódó nép az én férjemet asszonynak gunyolja, ha fenéki nem tudta kiüríteni! A Mikesek idegenítették el Sebestyén szívét tőlem és az istentől.” (III/2; kiemelés tőlem)

⁷⁰ „Megboszulom azokat, kik Sebestyén szívét tőlem és az istentől elvonni akarták. Érettök szokott ő el a háztól, példájokon tanulta a világi hivalkodást, velők együtt nevetett ki engemet, csendő poharak közt, ... s engemet nevetett ki! ... S még sem hajtod eléggé a lovakat? Rajta, rajta!! ... Ők szoktattak féltékenységre, s órákig kellett egykedvűleg ülnöm kacér nők közt, kik táncoltak, kendőztek, élczeket mondtak, és szentelen danákat éneklének hárfá és czitera mellett. Emlékszem, emlékszem mindenre!” (II/145; kiemelés tőlem)

kéletes eredményhez vezetnek lánya halálában: bosszúja végül is azt éri el, akire valójában irányult, akinek tudatosan (talán) a javát akarta, tudattalanul viszont gyűlölt (és imádott) férje alakjával helyettesítette, s bosszúja rejtett tárgyává avatta.⁷¹ A gyermekgyilkosság vádja és a valódi késztetések felismerése egy pillanatra tudatosulni látszik Tarnóczinéban, ám a valódi szembesülést azonnal elhárítja magától. A felismerés és a háritás kettősségét finoman jelzi az özvegy gondolatainak narrátori közvetítettsége: a közlésegségben ugyanis teljesen összemosódik a narrátor hangja, elítélő nézőpontja a megrendült anya kaotikus gondolataival: „Az anyának hosszasan függött a csillogó ablakokon szeme; [...] Fölmenjen-e a terítőhöz? hisz neki joga van látni a tetemet, *melynek életet adott. ... és halált. Ő az anya és a magzat-gyilkos*, ő keresztelteté és átkozta meg, szoptatta és falta föl gyermekét ... a nő Saturnus. Oh, Sára!” (III/269; kiemelés tőlem.)

Lánya halála után mindenesetre Tarnócziné elbizonytalanodik, dionüszoszi mánora eltűnik (visszafogott zsoltárecskés, csendes utazás a hintón), bosszúja eredménytelenségét sejtető jóslatok kísértik,⁷² és mikor szembesülni kénytelen céljai kudarcával, a Mikesek megszabadulásának tényével, az énjét kétséges egyensúlyban tartó tudattalan energiák abban a pillanatban szétfeszítik „egységes” és „egészséges” alkatát.⁷³

A regény zárata visszamenőleg is rávilágít arra, hogy Tarnócziné tulajdonképpen egy – jungi értelemben vett⁷⁴ – archetipikus

⁷¹ A pszichoanalízis orvosi gyakorlata ismer hasonló eseteket: az anya szeretett lánya halálát kívánja álmában, melynek az a magyarázata, hogy a gyermek egy szerencsétlen kimenetelű házasság gyümölcse volt és a magzat kihordásának időszakában valóban a halálát akarta. Vö. FREUD, 1986. 165.

⁷² „Tarnócziné sejtelve mindig közbe sugdosá: ne hidd, ne hidd! ők élni fognak, s ha a remény bucsúzni akar és a kétségbeesés kopogtat, segédökül jön a visszapártolt szerencse. Szörnyű, szörnyű jóslatok!” (III/223)

⁷³ Barta János ezt nevezi „hőgörgeteg” tragikumnak, „az önmagát szétzúzó szenvedély” bukásának. BARTA, 1987a. 205.

⁷⁴ „Az archetipusok, úgy látszik, nemcsak állandóan megismétlődő tipikus tapasztalatok bevésődései, hanem a tapasztalat szerint olyan erők vagy tendenciák is, amelyek ugyanilyen tapasztalatok megismétlésére irányulnak. Ha ugyanis egy archetípus az álomban, a fantáziában, vagy az életben feltűnik, sajátos »befolyást« vagy olyan erőt hoz magával, amely numinózan, azaz megbüvölően, vagy cselekvésre ingerlően hat.” JUNG, 1993. 131.

magatartásformát realizál tudattalanul. Tetteinek motivációi feltűnő analógiát mutatnak a görög mitológia gyermekgyilkos anyaalakjával, Médeiával. Viszonylag kevés konkrét nyom jelzi ezt a feltételezett párhuzamosságot: az elbeszélő megjegyzései sem utalnak nyíltan rá, Sára halála után például nő Saturnusnak nevezi a főhősnőt.⁷⁵ (Igaz, a hintón száguldozó özvegy ikonszerűen magán viseli a Médeiához kapcsolódó jellegzetes képek egyikét.)

Médeia történetének és Tarnócziné sorsalakulásának lényegi mozzanatai feltűnő egybeesést mutatnak, főleg ha az analógia feltárását a görög mitikus elbeszélés egyik irodalmi applikációjának, Euripidész-drámájának a segítségével végezzük el. A hűtlen férjen a közös gyermek(ek) meggyilkolásával bosszút álló feleség narratívája szervezi mindkét tragikus szöveget és Tarnóczinéhoz hasonlóan Euripidész Médeiája is problematikusnak látja a nőiségben rejlő szereplehetőségeket, kiemelten az anyaságot, ami kiszolgáltatott pozícióba helyezi a nőt. („Az összes ésszel bíró élőlény közül legrosszabb sorsuak mi, asszonyok vagyunk. [...] Háromszor megállanék inkább a pajzs mögött, mint szüljek egyszer is.”⁷⁶) A görög és keresztény kultúrkör közötti lényeges különbség miatt azonban Tarnócziné csak tudattalanja „segítségével”, hosszas kerülőutakon viheti véghez bosszúját. A görög mitológia főhősnője gyermekei meggyilkolásával legitim módon torolhatja meg férje hűtlenségét: Iaszón esküt szegett, ezért az isteni igazságtételnek szolgáltatja ki magát és családját. Médeia

⁷⁵ Alapjában véve érthető a szövegközi kapcsolat direkt jelzésének elmaradása. Tarnócziné számára a bosszú kiszemelt, tudatosan reflektált célpontjai a Mikések, ezért értelemszerűen ebben a relációban tűnnek fel jelzett archetipikus analógiák a szövegben. Mint azt Gönczy Monika – az *Özvegy* intertextuális viszonyrendszerét részletesen feltáró – tanulmánya igazolta, Tarnócziné zsoltáráneklései és a szöveg egyéb utalásai a Keresztelő Szent János történetét hívják elő [GÖNCZY, 2000. 110–112.] és a mitikus történet felkínálta értelmező séma működik is, ha csak a Tarnócziné és a Mikések közötti konfliktus összefüggésében maradunk. Az özvegy tetteinek – férjével összefüggésbe hozható – motivációira és Sára halálára viszont a szöveg mélyrétegében („tudattalanjában”) működő másik archetípus kínál szoros analógiát.

⁷⁶ EURIPIDÉSZ, 1984. 124, 125.

végig az istenekre és Zeuszra hivatkozik könyörtelen tette elhátározásakor, annak bevégeztekor pedig felszáll égi hintójára és tovább folytatja életét az athéni király udvarában (a gyilkosság végrehajtása után a bosszúistennők sem üldözik, akik a saját vére ellen vétkező Oresztészt szigorúan büntették.) Ami Tarnóczinét illeti: ő részben a társadalmi szokásrend miatt, amely a nőnek szigorúan alárendelt pozíciót jelöl ki a házasságban, miközben elnézi a férj esetleges félrelépéseit, részben a bevett kulturális mintázatokhoz való személyes kötődés okán (az anya-szerep felértékelése, betöltésének vágya, a keresztény hit alaptételeinek betartása) elfojtja és szublimálja férjével szembeni ellenérzését: csak a tudatos énje számára reflektálatlan „eltolásban” teljesülhet bosszúvágya.

A Médeia-kontextus bevonása a cím egy lehetséges értelmezését is lehetővé teszi. A két címszereplő megnevezési módja ugyan is mindkét elemében előhív egy harmadik személyt, méghozzá az apa alakját: a két nőalak jellemének alapmeghatározottságát és egymáshoz való viszonyukat a hiányzó és „jelenlévő” apa figurája határozza meg. Tarnócziné nem véletlenül nevezi magát „árva özvegynek”: a jelző a férj és a feleség viszonyában mindvégig (Sebestyén életében és halála után) tátongó úr kitöltetlenségére, illetve a bosszúvágy állandó jelenlétére egyaránt utal, Sára alakja pedig az apa távollétében (csak az özvegy leánya a cím alapján) teljesen kiszolgáltatódik a körülmények kényszerű alakulásának, legfőképpen neurotikus anyja szublimált bosszújának.

d, az Özvegy és leánya drámai szituációja

A mítoszdeformáció jelentésképző műveletei egyben világossá teszik, hogy miért játszik kulcsszerepet Tarnócziné a szöveg drámai szituációjának a megképzésében. Az özvegy – tragikus bonyodalmat előidéző – tetteinek a mozgatórugói a történet régmúltjába nyúlnak vissza, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogyan például az ibseni drámahősöket saját múltjuk egy lezártnak vélt epizódja taszítja tragikus bonyodalomba. Az analitikus drámával vont – kissé felületes – párhuzamnál azonban hasznosabbnak mutatkozik a Goethe–Schiller-levelezés drámai expozícióra vo-

natkozó kontextusának a bevonása. A *Wallensteint* író Schiller alapvető dilemmája volt, hogyan oldható fel a történeti témából adódó cselekménygazdagság és a drámai forma követelte stilizáltság feszítő ellentéte. Goethe gondolatából kiindulva, aki szerint a jó expozíció már eleve része a kifejtésnek,⁷⁷ Schiller az analitikus szerkesztésmód alkalmazásában látta áthidalhatónak a problémát: ezen eljárásból származó „előnyök mérhetetlenek, ha csak azt az egyet említem is, hogy akár a *legösszetettebb cselekményt* is választhatjuk, olyat tehát, mely ellenkezik a tragikus formával, amennyiben ez a cselekmény már megtörtént, és kívül esik a tragédián. Ehhez járul még, hogy az, ami már megtörtént, mint változtathatatlan, természeténél fogva sokkal félelmetesebb. [...] [A]z *Oidipusz király mintegy tragikus analízis csupán*. Minden adva van már és a tragédia csak kibomlik. Ez aztán a legegyszerűbb cselekmény keretében és nagyon rövid idő alatt megtörténhet, akkor is, ha maguk az események bonyolultak.”⁷⁸ Mintha a történelmi regényt dramatizáló Kemény pontról pontra követte volna Schiller intencióit: Tarnócziné jellemdeformációja a regénytörténet ideje előtt zajlik le, akárcsak Sára és János találkozása Szécsi Mária kastélyában. A múltban lejátszódó események olyan zárt szituációt teremtettek, hogy a tragikus szövevény felállításához elég volt az ártalmatlannak tűnő lányrablás: utána már minden esemény az egyre fokozódó tragikus kényszerűség malára hajtja a vizet. A regény és a dráma műfaji eljárásainak és hatástényezőinek ötvözése ráadásul orvosolhatóvá tette a Schiller számára még megoldhatatlan dilemmát: míg a történeti témájú tragédia menthetetlenül az epizálódás útjára téved, addig az eleve epikus karakterű történelmi regény képes harmonikusan

⁷⁷ „[A] drámaírónak az expozíció éppen azért ad sok veszélyt, mert tőle állandó előrehaladást követelünk, s én azt nevezném a legjobb drámai anyagnak, ahol az expozíció már a kifejtés egy részét alkotja.” GOETHE–SCHILLER, 1963. 192. A kortárs magyar színikritikában is feltűnik a goethei elvárás, éppen a történeti tragédia vonatkozásában. Henszlmann szerint Teleki Keztyencének „egész expositiója mester kézzel van előadva mindjárt az első színben, melly azon kívül, hogy ezt, egyszersmind már a cselekvénynek tökéletes kezdetét is magában foglalja, valamint a korfestést magával a cselekvénnyel összeszövi.” HENSZLMANN, 1842a. 45.

⁷⁸ Idézi ALMÁSI, 1969. 119. [kiemelés az eredetiben]

elegyíteni a szigorú drámai stilizáció és a gazdagon motivált bonyodalomstruktúra kötelmeit.

4. Tragikum az *Özveggy és leányában*

A 19. század első két harmadának magyar literátori közgondolkodása az irodalmi szövegektől a személyes és a közösségi identitás formálását, illetve a vallásos-morális jellegű értékképzetek megerősítését várta el: a korszak meghatározó elméletírói ezért szigorú követelményeket támasztottak az alkotásokkal szemben mind tematikai, mind poétikai szempontból. Az eposz mellett kiváltképp a tragédia műfaját tartották alkalmasnak az identifikáló funkció betöltésére. Az erényes hős, az erkölcsi világrenddel szemben elkövetett vétség (hiba, bűn), a költői igazságszolgáltatásban megnyilatkozó kiengesztelés normatív kategóriáiban elméleti és kritikai írások sokasága igyekezett rögzíteni a tragédia affirmatív hatásfunkciójának a legalapvetőbb feltételeit. Bár a korabeli elméletírók nem zárták ki a tragikum regényszerű alkalmazásának a lehetőségét,⁷⁹ a prózai műfaj esztétikai teljesítőképességével szemben komoly fenntartásokkal éltek. A normatív elvárások ellenére Kemény Zsigmond mégis a regény hatásmechanizmusába szötte bele a tragikumot, s erre gyaníthatóan jó oka volt: a kor vezető műfajának sajátosságai (formai kötetlenség; a szereplői szölamokban megnyilatkozó világnézeti alapállások gazdagsága; a relativizált értékrend; az események mögött húzódó metafizikai háttér kontúrtalansága stb.) kifejezetten elősegítették, hogy a korszak igényeihez, létérzékeléséhez jobban illeszkedő tragikus élmény bontakozzon ki az *Özveggy és leányában*.

⁷⁹ „[A] beljebb hatható lélekrajz, a körülmények sokszerűségének teljesebb feltüntetése, az egyénítés eszközeinek nagyobb gazdagsága, a bonyolultabb viszonyok megvilágításának kiválóbb képessége, a terjedelemnek korlátlanabb szabadsága: mindez bizonyos tragikai jelenségeknek ábrázolására különösen alkalmassá teszi a regényt” – írja tragikummonográfiájában Beöthy Zsolt. BEÖTHY, 1885. 623. Vö. KEMÉNY, *Esszék* [1853] 1971. 203–04.

a, Mikes János tragikuma

Mikes János tragikus vétségére meglepően áttetsző, már-már didaktikus magyarázatot ad a regény narrátora, aki lényegében egy tragikumértelmezési sémát kínál fel a befogadója számára:

De nem maga idézte-e föl maga ellen a sorsot?

Egy gondolatlanul kimondott véleményt a nőrablásról teljesíteni akart, s más számára rabolva, a *boszuló igazság törvénye* szerint, magát rablá meg.

Testvérenek nem viszonzott szerelmeért lemondott a viszonzott szerelem sérthetlen jogáról, s *az élettörténet végzetes iránya* e tartalmatlan nagylelkűséget szigorúabban szokta büntetni a hűtlenség-nél.

Általában lengeségünk azokon, kiket szerettünk, kisebb sebet tud ejteni, mint rosszul alkalmazott erényünk. A szerencsétlenség magva nem mindig a bűn, s a bűnnek társképe a rossz tapintatú jószág. [III/153–154; kiemelés tőlem.]

A vétkek vádiratszerű lajstromozásában a kortárs moralizáló tragikumfelfogás néhány közismert nyelvi fordulatra, alaptézésre ismerhetünk.⁸⁰ Az erényes jellemű Jánost eszerint téves cselekedetei (meggondolatlan lányrablás), illetve túlzott jósága (a viszonzott szerelemről való lemondás) sodorják visszafordíthatatlan tragikus szituációba. A főhős megsértette a világban elevenen ható rendképzeteket, s bűn-tettének logikus következménye a „boszuló igazság” okozta bukás. Látszólag a bűn-bűnhődés séma kristálytiszta logikai rendjét erősítik Mikes János idézett-elbeszelt monológjai is. Mint arra már más összefüggésben utaltam, Jánosban még a lányrablás előtt felébred a balsejtelem, hogy tetteinek az elgondolhatónál súlyosabb következményei lesznek, a lányrablás után pedig jóslatszerűen nehezedik rá a tragikus katasztrófa előérzete.⁸¹ Az események alakulásának a sodrában azt

⁸⁰ Vö. KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 201.

⁸¹ „Rossz jel alatt fogtunk a tethhez. Különbben nem üldöznének bösz eszmék. Hiszel-e a sejlésekben?” – kérdezi János Mikes Mihálytól, majd így zárja le a párbeszédüket: „– S elűzi-e – szolt János keserű mosollyal – azon rögzést, hogy most saját boldogságom ellen emeltem kezec; tudná isten miként?” (I/169)

is belátja, hogy értelmetlen volt a testvéréért hozott áldozat, ráadásul elhibázott döntésével Sára sorsát is kényszerpályára helyezte („érzé, hogy tettei s a történetek ledönthetetlen sorompóival választják el az örökre kedvelt lényt ötöle” III/157).

Hiába azonban a teljes összhang János szereplői helyzetértékelése és az elbeszélői kommentár állítása között, az értekező prózai diskurzust mímelő narrátori passzus tragikumértelmezési sémája tarthatatlanná válik a regény bonyolult cselekménystruktúrájának, relativizáló beszédmódjának az összefüggésrendjében. János testvéréért hozott önkéntes áldozata már eleve nehezen szorítható a bűn-bűnhődés ok-okozati sémájába. Gesztusa nem sért morális elveket, közösségi normákat: éppen ellenkezőleg, a szituáció kényszerében megpróbál a külvilág felkínálta értékrend, magatartásforma szerint cselekedni, s lényegében a korabeli becsületkódex alapján oldja fel a szerelmi háromszög kázusát. A patriarchális társadalmi formáció az egyén individuális érdekeit a közösségi (családi, nemzeti) érdekek alá rendeli: Peter Berger szerint a hierarchikusan berendezett társadalomban, „a becsület világában az egyén valódi identitását szerepeiben fedezi fel, és a szerepektől való elfordulás egyben az önmagától való elfordulást is jelenti.”⁸² Ha János nem mondana le Sáráról, és a kölcsönös szerelemre hivatkozva próbálna frigyre lépni vele, nemcsak testvére személyes ellenszenvét váltaná ki, hanem közösségi normákat sértene (a két apa megegyezett Sára és Kelemen házasságáról), tehát átlépné a közösség által rárótt szerep határait, s a korabeli normák szerint becstelenséget követne el. „A becstelenség [...] következménye viszont – írja Berger –, egyfelől az arc elvesztése az illető közösségben, másfelől azonban mindig maga után vonja az én elvesztését, valamint az életet szabályozó alapnormák hatálya alól történő kizárást is.”⁸³ Innen érthető talán, hogy a lány nyílt szerelmi vallomása ellenére miért a menekülés és a lemondás János önkéntelen reakciója.

De jóval határozottabban megragadható „tévedése” – a meg gondolatlanul véghezvitt lányrablás – sem illeszkedik minden

⁸² BERGER, 1992. 656.

⁸³ BERGER, 1992. 655.

probléma nélkül a bűn-bűnhődés logikai képletébe. A lányrablás előtt és után ugyan egy belső hang figyelmezteti Jánost valamifajta határ átlépésének a lehetőségére, de a külvilág meghatározó értékpreferenciái itt is a tett végrehajtására buzdítják. A társadalmi törvények áthágásával szemben lényegibb mozzanat, hogy végső soron a viszonzott szerelem mindenhatósága nevében, valamint a Tarnócziné által semmivé tett apai ígérek helyreállítása érdekében (tehát újra a becsület égisze alatt) cselekszik a főhős.

A tragikus végkifejlet visszatekintő távlatából János tettei hibának, tévedésnek minősülnek, ám azt is látni kell, hogy cselekedeteiben közösségi rendképzetek, magatartásminták közvetlen affirmációját is végrehajtja. A „rend” megsértése és követése egyszerre vezet a tragikus bukáshoz. Nehezen húzható meg tehát az a határ, melynek átlépésében Mikes János egyértelműen felelőssé tehető, illetve amihez képest érzékelhetette volna tetteinek hibás voltát. A dolgokat a káosz rémétől megóvó *mérték visszavonultsága, rejtőzködése* lesz a legfontosabb tragikumképző elem a regényben,⁸⁴ amely a „rossz tapintatú jóság”, illetve – ahogyan a Kemény-recepcióban meghonosodott – „a túlzásba vitt erény” vétség-teóriájában rejlő paradoxont is új megvilágításba helyezi. Olyan világban lehet az erény, a jóság a „bűn” forrása, amelyből eltűntek a stabil eligazodási pontok, relativizálódott a bűn fogalma: a látszólag konszenzusos normák követése ugyanúgy tragikus kázushoz vezethet, mint a nyíltan törvényszegő, deviáns magatartás.

A paradox léthelyzet a külső kényszerűség felerősödött tragikumképző aspektusaira mutat rá. János tettei csak a körülmények kiszámíthatatlan alakulása miatt válnak végzetessé: Tarnócziné bosszúja, a szerelmi háromszög kialakulása, Haller megjelenése, a fejedelem céljai, Sára reakciói stb. egytől egyig közreműködnek abban, hogy János egy áttekinthetetlen tragikus szövevényben találja magát. Személyes felelősség és külső kényszerűség – a tragikum létesüléséhez elengedhetetlen – kettősségét

⁸⁴ A „rejtőzködő mérték” tragikumképző jelenségének antik analógiáiról lásd PONGRÁCZ, 1999. 187–188.

antik analógiák, áthallások nyomatékossíjtják a szövegben. A lányrablás után Jánosban jóslatszerűen megszólaló belső hang nagyon emlékeztet az antik tragédiák *daimon*jára, arra „az alacsonyabb rendű istenségre, amely az ember személyének legmélyén fészkelve közvetíti a felsőbb istenek akaratát.”⁸⁵ A *Fátum* (istenek fölött álló transzcendens hatalom), a *Moirá* (itt az istenek által elrendelt sors értelmében) és a *Tükhé* (vak „véletlen”⁸⁶) mellett a végzetelvű görög tragédiák fontos tragikumképző tényezőjeként jelenik meg a *daimon* képzete: ténykedésekor „a hős sorsát külső isteni erő határozza meg, de ez a külső erő az ő jellemében, az ő akarata szerint nyilatkozik meg.”⁸⁷ A daimon-képzet problémátlanul beilleszthető a keresztény kultúrkör világnézeti előfeltevérendjébe, amely szerint a helyes döntést befolyásoló isteni sugallat az ember belső lelki tereiben (lelkiismeretében) szólalhat meg;⁸⁸ ezért lehet János számára a belső hang üzenete ugyanolyan releváns és egyben végzetes, mint az orákulum sugallatát beteljesítő görög tragikus hősök esetében.⁸⁹ A görög jelenség transzformációja

⁸⁵ BOLONYAI, 1994. 115.

⁸⁶ Nem teljes esetlegességet jelöl a fogalom, inkább „olyan oksági viszonyokat jelenít meg, amelyek túl vannak az emberi értelem és racionális várakozás hatókörén. Ezért az sem meglepő, hogy a tükhé bizonyos mértékig ötvöződik, s néha egyszerűen azonos az isteni okságban való hittel.” HALLIWELL, 2002b. 108. vö. SIMON, 2002. 57.

⁸⁷ BOLONYAI, 1994. 115.; Hasonló, de némileg eltérő értelemben használja a fogalmat Michael Ewans, aki az *Iliász* és Szophoklész drámái alapján az emberre egy felsőbb akarat által kezdetektől kirótt – s csak részben befolyásolható – személyes sorsként (our fate or destiny), elrendeltségként értelmezi. EWANS, 1996. 438–441.

⁸⁸ „Isten nem egyszerűen ott kint, a világban található, hanem (modern kifejezéssel) az ember személyiségének alapjaiban. Istenre az Önmagunknál levés intimitásában találhatunk rá. Isten, aki maga az Igazság, adja meg nekünk a helyes ítékezés mércéit és alapelveit” – írja a Szent Ágoston szubjektumfelfogását interpretáló Charles Taylor. TAYLOR, 1988. 169.

⁸⁹ Kemény itt precízen követi a kortárs elmélet felkínálta eljárását az antik hagyomány átsajátításának kérdésében. A Fátum jellembe helyeződéséről, a hős egyéniségében rejlő végzetességről beszél az elméletírók többsége: a transzcendens szféra végzéseit már nem a jóslatok, hanem a lelkiismeret közvetíti az emberek felé. Vö. HENSZLMANN, 1843/1844. 334–35; SALAMON, 1864. 412; SALAMON, *Téli regé* [1865] 1907b. 346; SZIGLIGETI, 1874. 132; BEÖTHY, 1885. 503.

ugyanakkor pontosan érzékelhetővé teszi azt a hasadást is, amely a regényben teremtett világ feltételezett metafizikai rendje és reális közösségi normái, elvárásai között fennáll. A szubjektumon belül megtapasztalható „isteni” sugallat nem találja meg egyértelmű visszaigazoltságát a világban, hiszen, mint láthattuk, a külső tényezők inkább a tett végrehajtására buzdítanak. Innen eredeztethető az előérzeteivel vívódó János kétségbeesése: „Midőn Armidorra vettem Sárát, és a keskeny völgyön ügeték, szívem hangosan kezdett verni, mintha egy bele zárt jósszózat akarna kitörni és rekeszeit vadul zörgetné. [...] Miért valék ily bösz hangulat áldozatja? *Kitől kérdjem? Ki világosit fel?...*” (I/167–168; kiemelés tőlem.) János bizonytalanságában a mérték rejtőzködésének a tapasztalata mutatkozik meg: a metafizikai távlatok (külvilágban érzékelhető) hiányának és (a szubjektum belső térébe helyeződött) jelenlétének paradoxona a tragikus kázus lét-rejöttének legfontosabb feltétele lesz az *Özvegy és leánya* világában.

b, Tarnóczy Sára tragikum

Az antik analógiák átvezetnek Sára sorsának értelmezéséhez. Az öngyilkosságát követő jelenet elbeszélői beállítása szinte ikonszerűen rendeli alakjához a görög tragikum hagyomány felkínálta értelmezési sémát:

A véretlen hulla előtt földre borúlva hevert Haller. Hátrább félkört formált a cselédség, térdén zokogva és imádkozva. Juditot ájultan vitték el.

– Irgalmazz isten, asszonyunk lelkének! – rebegé a házmester.

– Irgalmazz, irgalmazz! – hangzék a *kar* imája. [III/264; kiemelés tőlem.]

Az elbeszélői közlés, akárcsak a történetalakulás menete, azt sejteti, hogy Sára kizárólagosan a külső körülmények áldozata, a görög végzettel *analóg* kényszerűség vezet a halálához. A végzet-tragikum dominanciáját támasztja alá a szöveg Sárára vonatkozó metaforikus utalásrendje is. Míg János esetében a sejtések, előérzetek láncolata mindig saját tetteivel és azok következmé-

nyeivel hozható összefüggésbe, addig a passzív Sárát a beteljesülő átkok metaforikus hálója fonja körül.⁹⁰ ezért nem cselekedteiben, hanem szenvedésében teljesül be sorsa. Nem véletlen tehát, hogy Barta János a végzetelvű görög tragédiák logikája alapján értelmezte a két főhős sorsalakulását. Szerinte „a leányrablással a sors csapdát állít a két főszereplőnek; csapda és tragikum már a görög tragédiákban gyakran összekapcsolódó hatótényezők. [...] [A] hősök *nem saját akaratukból* sétálnak bele a kelepcebe, ez a kelepce *kifürkészhetetlen rendelésből* készen várja őket.”⁹¹ Az analógia mindenképpen helytálló, ám Barta János nem utal arra a lényeges mozzanatra, amely az antik modellt és az *Özvegy és leányában* megvalósuló tragikus képletet valójában összeköti. Barta túlhangsúlyozza a hősök végletes kiszolgáltatottságát, áldozat szerepét, s – leginkább Sára esetében – mellőzi a személyes felelősség kérdését, kizárja a tévedés, a hiba lehetőségét.⁹² Márpedig az antik tragédiák cselekménymenetét inkább a hamartia és a kényszerűség folyton változó egyensúlya hozza létre,⁹³ mintsem a végzet könyörtelen mechanizmusa.

A főhősnő bukását sem a „végzet” hatalma okozza: a „kívülről érkező” sors Sára esetében (is) tisztán létimmanens. Főként más szereplők tettei, a körülmények sajátos összefonódása sodorják tragikus szituációba: anyja kényszeres bosszúvágya, János indokolatlanul aktív részvétele a lányrablásban, korábban ébredő szerelmi vonzódása kiszolgáltatott helyzetbe hozzák, anélkül hogy jelentősen befolyásolhatná a viszonyok alakulását. Élete sorstörténet, elszenvedi az események rá nehezedő súlyát, ami

⁹⁰ Lásd a 29-es lábjegyzetet.

⁹¹ BARTA, 1987a. 208, 209. [kiemelés tőlem]

⁹² Vö. BARTA, 1987a. 212–213.

⁹³ Felelősség és kényszerűség kettősségében a tragikus hatás létesülésének legfontosabb – Arisztotelész *Poétikájából* áthagyományozódó – feltételét teljesíti a szöveg, melynek értelmében vétség és erényes magatartás köztes közegében bonyolódik a tragikus hős sorsa. A vétség ezért csak a legritkább esetben bűnös cselekedet, törvénytörlés, sokkal inkább a hiba, a céltévesztés kategóriáival ragadható meg. „A hamartia – hogy így fogalmazzunk – valahol a bűn és az esetleges balsorsnak való kitettség között helyezhető el.” HAL-LIWELL, 2002b. 99. Vö. BREMER, 1969. 4–64; KING, 1978. 4–5; GENETTE, 1988. 215.

viszont azzal is jár, hogy részese lesz a tragikus eseményeknek. Ezért a felelősség (vétség) kérdése sem zárható ki Sára tetteinek az értelmezésekor, és ez a tény közös alapra helyezi a két hős sorsalakulásához hozzárendelhető – látszólag – eltérő tragikus képleteket. A lányrablást követő, felgyorsult események (Tarnócziné minden követ megmozgató fellépése; a Mikes család tagjainak tétovázása [Kelemen értetlensége, Mikes Zsigmond makacssága, János menekülése]; a fejedelem váratlan megjelenése a Mikes-várban) végeredményben olyan szituációt teremtenek, melynek Sára hirtelen és kivédhetetlen módon a középpontjában találja magát. A kiélezett helyzetben Sára döntéskényszerbe, cselekvési pozícióba kerül: a lányrablás körülményeit firtató fejedelem kérdésére végül logikus magyarázat helyett – a dolgok lényegét illetően – a hallgatást választja, amivel az események tragikus fordulatát idézi elő.⁹⁴

A Kemény-tragikumot behatóan vizsgáló Beöthy Zsolt – Bartával ellentétben – a tragikus tévedés oldaláról próbálta megragadni Sára tragikumát. Beöthy a főhősnő tettét a „kellembeli kiválság” vétségtípusába sorolja, melynek legfontosabb jellemzője, hogy a tragikus hős „magával való öszhangjának teljessége lesz meg hasonlításának forrásává az általánossal”. „Kemény Zsigmond Tarnóczi Sáráját mily vonzóvá, bájossá teszi titkolt szerelme, rejtegetett eszményképe! Szívbeli állandósága, mely reménytelenül őrzi titkát, ez a kitartó hűség, ez a félnék elzárkózás, ez a magánakvalóság, átkává és romlásává lesz magának és mindazoknak, a kiket szeret, s a kik szeretik. Titka, szerelme Mikes János iránt áthatja egész valóját, annak részévé lesz. Ha megosztaná valakivel, ha kilépne elzárkózottságának bűvös köréből,

⁹⁴ A szituáció a színpadi dramaturgia szigorú kötelmeinek megfelelően kidolgozott. Sárát gyors egymásutánban két trauma is éri: először azzal kell szembesülnie, hogy elrablója, János (alias Vitéz Francisco) nem szerelmi felbuzdulásból ragadta magával a Mikes-várba, s a már-már beteljesült szerelmi narratívát végleg az illúziók birodalmába száműzi János saját eljegyzéséről rögtönzött – s tudatosan Sárát megcélzó – hazugsága. Sára ebben az összezavarodott és megalázott állapotban találja magát hirtelen a fejedelem és egész udvartartása színe előtt, ahol egyszerűen nem mérlegelheti, hogy rövidke válaszával egy egész család jövőjét – s egyben saját életét – teszi visszavonhatatlanul tönkre.

talán megmenekedhetnék; így sem magát nem tudja megőrizni, sem szeretteit.”⁹⁵ Beöthy *Özvegy és leánya*-értelmezésében kétségtelenül benne rejlik a vétség-tulajdonítási kényszer, gondolatmenete mégis lényeges aspektusát tárja fel Sára magatartásának. A főhősnő hallgatása ugyanis egyszerre tudható be a tragikus bonyodalmat okozó hibának és a szerelmi hűséget, állhatatosságot kifejező gesztusnak, valamely rendképzethez való igazodásnak. Hiba és értékaffirmáció elválaszthatatlanul összefonódik Sára passzív beállítódásában: bizonytalanságában, döntésképtelenségében ugyanaz a tragikus jelenség ismerhető fel, mint János cselekvő viselkedésében: a „mérték rejtőzködésének” tragikus tapasztalata.

Ezt a belátást árnyalja az a szembetűnő analógia, amely Sára története, valamint Søren Kierkegaard tragikumtanulmányának Antigoné-átirata között fedezhető fel. A szophoklészi tragédiaszűzsé modern változatában nem az ősök (legfőképpen apja) vétkei miatt lesújtó végzet közvetlen áldozata lesz Antigoné. Tragikus szenvedését az okozza, hogy (egyedülként) tudomást szerez apja vérfertőző házasságáról, saját származásának riasztó körülményeiről, s ennek a tudásnak a birtokában kell leélnie az életét: tragédiája a rettenetes tudás és a hallgatás kényszerének feszítő kettősségéből fakad.⁹⁶ A Kierkegaard-átiratban tehát megőrződik a bűn tudatának archaikus áthelyeződése az utódok személyiségébe, ám a büntetés mechanizmusa teljességgel megváltozott, hiszen eltűnik a bűn és a büntetés – metafizikai erők által legitimált – logikai rendje: Oidipusz köztiszteletnek örvendő királyként hal meg, s bűnének minden terhe – a vétkes cselekedetekben pusztán születésével és a titok megismerésével érintett – Antigoné lelkére nehezedik.

Nagyon hasonló helyzetbe kerül Sára: bár javarészt csak kiszolgáltatottja mások tetteinek, tévedéseinek, a fejedelem előtt kimondott szavaival végeredményben az összes szereplő bűnterhét magára veszi, hiszen a kényszerű szituációban adott válasza vezet a tragédiához. A két történet közötti párhuzam leginkább a kény-

⁹⁵ BEÖTHY, 1885. 18, 20.

⁹⁶ KIERKEGAARD, [1843] 2001a. 150–159.

szerű hallgatásban megnyilatkozó szenvedés és a felelősségvállalás gesztusában ragadható meg. Sárának hallgatnia kell János iránt érzett szerelméről, ráadásul a titok feltárása sem oldana meg semmit, hiszen Sára lehetetlen helyzetbe hozná önmagát és férjét, s a tragikus fordulatnak sem adhatna új irányt. A bűntudat mások sorsát megrontó felelősségérzetté fokozódik Sárában, amiből nem mutatkozik kiút. A belsővé tett kényszerűség és vét-ség-tudat a főhősnő öngyilkosságában kulminál. A szíven szúrás rituális gesztusával az ellen emel kezét, ami a legértékesebb emberi életértelem metaforikus hordozója, és ami mégis visszafordíthatatlan tragikus fejleményeket okozott.

c, szerelemfilozófiai konzekvenciák

Öngyilkosságával tehát nemcsak önmagát, hanem a szövegtest egyik konvencionális-romantikus toposzát is szétzúzza Sára. Persze mindez jelenthetné – a *Rómeó és Júlia* analógiájára – az eszményi szerelem romantikus mítoszának a beteljesedését, kataritikus megdicsőítését is (Mikes János nem sokkal később szereleme után hal), ám a szöveg néhány szembeütő tematikus és poétikai megoldása inkább arra utal, hogy az *Özvegy és leányában* elsősorban a konvencionális szerelmi narratíva lebontásáról van szó.

Elgondolkodtató jelenség például, hogy Sára és János alig találkozik a történetben: még a szerelmi vonzódás közvetlen megvallásáig sem jutnak el, és csak akkor bizonyosodnak meg érzéseik kölcsönösségéről, amikor az események már visszafordíthatatlanul tragikus irányt vettek. Az érzelmes vallomásokkal, fogadalmakkal teletűzdelt szerelmi párbeszédhez – akár a *Rómeó és Júlia* alapján – hozzáedződött olvasó számára a két főhős között fennálló távolság mindenképpen elgondolkodtató. Hasonlóan diszsonáns benyomást kelt Naprádiné szólama: a szép özvegy lépten-nyomon rávetíti a széphistóriák heroizált-idealizált szerelmi narratíváit saját és közvetlen környezete életvalóságára, ami meglehetősen komikus-ironikus hatást eredményez. (Leginkább a Mikes Mihály megszabadításáról és kapcsolatuk beteljesedéséről szőtt ábrándtörténete emelhető ki, amely a nagy küzdelmek

után végül csendes, családi békével zárul). Mikes Mihály megnyilatkozásai is lépten-nyomon viszonylagosítják a két hős „romantikus” szerelemfelfogását. János allegorizáló nyelvhasználatát – aki a büszke rózsza és a kis ibolya metaforizált ellentétében fejti ki női eszményképéről vallott nézeteit – már kimondása pillanatában ironikus kontextusba helyezi Mikes Mihály kommentárja, aki a rózsza-ibolya allegorikus relációt a (testi értelemben) elérhetetlen úrnő és a (szintén testi értelemben) meghódítható szobalány kettősségeként fordítja le.⁹⁷

A tragikus hatás kétségtelenül a szerelmi szál beteljesületlenségére épül, ám az nem a feltűnően konvencionális sémákból, hanem éppen a romantikus szerelmi mítosz modern kori destrukciójából nyeri a felhajtóerejét. A transzformált klisékből egy rejtett szerelemfilozófiai narratíva áll össze a regényben, melynek megszólaltatásához Kierkegaard 1843-ban, a *Vagy-vagy* egy fejezeteként publikált írása, *A házasság esztétikai érvényessége* lehet a segítségünkre. A tanulmány központi kérdése, hogy átmenthető-e a szerelmi élmény időpillanatokba koncentrált intenzitása, felfokozott érzékisége a házasság hosszú időtávlatokba nyúló, a hétköznapiság közegében egzisztáló intézményébe? Az értekezés minden sorát a stabil erkölcsi és vallási alapokra épülő szubjektum megalapozásának a vágya hatja át, ezért a szöveg (hangsúlyozottan etikus) beszélője annak a kimutatását tűzi maga elé, „hogya a romantikus szerelem egyesülhet a házassággal, és tovább élhet benne, sőt hogy a házasság az igazi megdicsőülése.”⁹⁸ Két koncepció feszül egymásnak az írásban: a „romantikus szerelem” eszményített narratívája és a polgári kor relativizált szerelem- és házasságfelfogásának a gyakorlata.

⁹⁷ „– Miért ne? Én a büszke rózsza lába előtt látom leghamarább meg a kis ibolyát, és a követelő búbáj a szendesség dicséretére tanít. – Ha! ha! – röhöge Mihály bátya, tehát a szobaleánnyal mulatunk, ha a házasszony begyes! Mondhatom, nem rossz nézet. Báthori Gábor uralkodásának első éveiben, nálunk aprodoknál is divatban volt. Több érdekes történeteket beszélhetnék a kis ibolyákról, melyeket ugy szakasztottunk le a rózsza töve mellől, hogy vakmerőségünkért a virágkirályné tüskéinck nyomát sokáig hordottuk kezünkben...” (I/49)

⁹⁸ KIERKEGAARD, [1843] 2001b. 453.

A romantikus (az „első”) szerelem legfontosabb attribútuma, hogy a „*két teremtés egymásnak rendeltetett*”⁹⁹, tehát a kapcsolatnak kétségtelen metafizikai eredője és garanciája van: a szerelmi élmény intenzitásában, mélységében, irracionálisában egy felsőbb hatalom szándéka nyilatkozik meg. Ezért állhat elő teljes harmónia az érzéki és a szellemi, a pillanatnyi és az örökkévaló között az első szerelem állapotában: az egymásnak rendeltetettséggel bizonyossága egyfelől a revelatív egymásraismerés pillanatában nyilatkozik meg („meglátni és megszeretni a leányt *egyetlen pillanat műve* volt”), másfelől abban, hogy az érzéki szerelmet „az örökkévalóság ama tudata nemesíti meg, hogy az *örökkévalóság bélyegét viseli magán*”. A szerelmesek belsőleg meg vannak győződve arról, hogy viszonyuk önmagában véve teljes egész, mely soha nem változhat meg.¹⁰⁰ Ahhoz azonban, hogy az első szerelem ne minősüljön pusztán költői ábrándnak vagy az emberi élet egy továtűnő, semmibe fozzó epizódjának, metafizikai attribútumait az időkorlátokba zárt, hétköznapi viszonylatok uralta emberi életvalóság közegében kell érvényre juttatni – tehát egy boldog és tartós házasságba kell átfordítani. S ez bizony nehéz feladat: a romantikus szerelmet mitizáló drámák, regények például, bár a „boldog házasság csendes békéjébe” vezetik az akadályokat legyőző hőseiket, a mindennapok boldogságáért vívott apró-cseprő küzdelmeikről, az állhatatos házasság mikéntjéről már mélyen hallgatnak. Ezért „éppen az a káros, az az egészségtelen ezekben az írásokban – írja Kierkegaard –, hogy ott fejeződnek be, ahol kezdődniük kellene. A szerelmesek a sok kiállt megpróbáltatás után végül egymás karjaiba omlanak, a függöny lehull, a könyvnek vége, de az olvasó nem lett okosabb”.¹⁰¹

A hétköznapi, az átlagosat, a megszokottat vezérelvéül választó polgári társadalomban aztán polémia és gúny tárgyává lesz a romantikus szerelem mítosza, s a modern kor közgondolkodása megszünteti az átmenet lehetőségét az első szerelem érzéki intenzitásától a házasság tartós kapcsolatáig: „E kor egyszersmind a házasságot is felvette tudatába, és részben a szerelem mellett

⁹⁹ KIERKEGAARD, [1843] 2001b. 443. [kiemelés tőlem]

¹⁰⁰ KIERKEGAARD, [1843] 2001b. 443, 444. [kiemelés tőlem]

¹⁰¹ KIERKEGAARD, [1843] 2001b. 441.

nyilatkozott úgy, hogy kizárta a házasságot, részben pedig a házasság mellett úgy, hogy búcsút vett a szerelemtől.”¹⁰² Egyfelől – metafizikai háttérét és erkölcsi kötelmeit kiiktatva – az érzéki szerelem mellett teszi le a voksát a modern kor embere: ha viszont „a szerelem az érzéken alapul, mindenki könnyen belátja, hogy a közvetlen lovagi hűség ostobaság. [...] Az, ami örök a szerelemben, gúny tárgya lesz, és az időlegesre ügyelnek, ezt viszont egy érzéki örökkévalósággá, az ölelés örök pillanatává finomítják.”¹⁰³ A szerelem ebben a felfogásban egy másik emberrel bármikor újraélhető entitássá válik, a házasság pedig olyan polgári intézménnyé alakul, melyből a felek bármikor kiléphetnek. Másfelől „a tisztességes, az értelmi házasság” hódít tért a polgári társadalom gyakorlatában. Ez lényegében kiiktatja a szerelmet, mint a házasság szükséges előfeltételét, és a tartós férfi-nő viszony zálogát inkább a megfontolt – emberi, gazdasági szempontokat körültekintően mérlegelő – szövetségkötésben látja: „ezért az észházasság a kapituláció egy fajtájának tekinthető, amit az élet bonyodalmai tesznek szükségessé.”¹⁰⁴

Ha a szerelem és a házasság viszonylatairól, történeti alakulásáról megalkotott kierkegaard-i mintát az *Özvegy és leánya* regényszövevére illesztjük, meglehetősen pontossággal kirajzolódik a szöveg egy rejtett szerelemfilozófiai hálója. Ebből az aspektusból kap lényeges szerepet, hogy a regény cselekményének jelzett elő- és utótörténete van, amely bizarr-disszonáns keretbe illeszti Sára és János szerelmi tragédiáját. Tarnócziné és férje elhidegült házassága, illetve Naprádiné és Haller egymásratalálásának ironizált jövőképe között játszódik le a két főhős szerelmi története, és a realizálható férfi-nő kapcsolatok kontextusában lényegében ellehetetlenül János és Sára romantikus narratívája. Nem véletlen az sem, hogy valódi kapcsolatuk lényegében a Vitéz Francisco-történet színpadi előadásának a terére, illetve a lányrablás ugyancsak színpadiasnak beállított eseményére korlátozódik: az első szerelem attribútumai (az egymásnak rendeltettség érzése, az örökkévaló kapcsolat reménysége, az egymásra ismerés pilla-

¹⁰² KIERKEGAARD, [1843] 2001b. 451.

¹⁰³ KIERKEGAARD, [1843] 2001b. 445.

¹⁰⁴ KIERKEGAARD, [1843] 2001b. 450.

natának revelációja) így lényegében az életvilág realitásától jelzetten lehatárolt, imaginárius közegben nyilatkoznak (nyilatkozhatnak) meg. Sőt, a valódi találkozás, párbeszéd elmaradtával maga Sára és János sem tudhatja teljes bizonyossággal, hogy érzéseik mennyiben sajátjuk, s mennyiben követik – akaratuk ellenére – az irodalmi narratívákban előírt mintákat.¹⁰⁵

A regény laza tematikus keretében felvillanó házasságok csődje és komikuma azonban már a teremtetett életvilág „realitásának” az alternatíváit közvetíti. Azt nem tudhatjuk meg, hogy lángolt-e valaha szerelmi szenvedély Tarnóczi Sebestyén és Rebekka között, az azonban bizonyos, hogy házasságuk pokollá változtatta a kapcsolatukat.¹⁰⁶ Elidegenedésüket történetileg hitellessé teszik a 17. század házassági szokásai, melyek a házasságot nem szerelmi választás, hanem családpolitikai döntés függvényébe helyezik, ugyanakkor a polgári kor egyik – a férfi-nő viszonyról kialakított – markáns elgondolását is jól példázza történetük: Tarnóczi Sebestyén nehezen mond le az érzéki szerelem üldözéséről, s ha a házasság polgári intézmény lett volna korában, gyaníthatóan felbontja azt. A polgári kor másik alternatívája, az értelmi házasság születik meg a regény zárlatában, Haller és Naprádiné ironikusan sejtetett frigijében.

A történelmi regény egyik nagy lehetősége, hogy különböző korok létevidenciáit, kulturális mintázatait, markáns szubjektumképeit képes egymásravezíteni, dialógusba léptetni egymással: a szerelemfilozófiai aspektus beleszövése a szöveg jelentésképző műveleteibe lehetővé tette, hogy a regény történeti befogadója úgy

¹⁰⁵ „Hogy Sára miért nem látja meg a két testvér hasonló vonásait, hogy miért elég neki egyetlen rövid pillantás a holdfényben a lovag felismerésére, s miért érthetetlen számára, hogy a Mikcs-várba került, egészen egyszerű: Sára Vitéz Franciscóba szerelmes, hisz alkalmá sem volt megismerni Mikes János jellemét – csak amennyit az alakítás mint interpretálás sejtetni engedett. Sára a széphistóriából veszi viselkedési normáját, mi több »tovább játssza« a Bethlen Istvánné udvarában előadott darabot.” GÖNCZY, 2000. 99.

¹⁰⁶ Sebestyén és Rebekka házasságának szerelmi előzményeire érzésem szerint azért nem utal a narrátor, mert ez nehezen lett volna összeegyeztethető a megidézett kor szokásaival. Így akár a Tarnóczi házaspár Byron közismert – Kierkegaard által is idézett – aforizmájának is mintapéldányul szolgálhat, mely szerint „a szerelem mennyország, a házasság pedig pokol.” KIERKEGAARD, [1843] 2001b. 445.

élje bele magát a romantikus szerelem mítoszába, hogy a férfi-nő viszony többsikú beállításában egyidejűleg saját korának aktuális kérdéseire is ráismerhessen. A szerelmi szál ráadásul a tragikus hatásmechanizmus elengedhetetlen poétikai kellékévé vált a regényben.

d, tragikus hatásmechanizmus a regényben

A Kemény-regény tragikus mechanizmusa úgy teljesíti a korabeli normatív poétikák leglényegesebb hatáskritikai elvárásait (vétség és kényszerűség egyensúlya a tragikus kázus létrejöttében; erkölcsi kiegyenlítés, kiengesztelés; érvényes magatartásminták felmutatása stb.), hogy közben lebontja és átértelmezi a bevett tragikus séma egyes elemeit. A *tragikus vétség*, a *világrend* és a *költői igazságszolgáltatás* kortárs elméletekben tárgyalt poétikai és/vagy eszmei tényezői elevenen hatnak, ám új funkcióbba kerülnek az *Özveggy és leányában*.

(1) Jelentősen módosul a *tragikus vétség* szerepe a szöveg jelentésképző műveleteiben: a két főhős gondolatai, tettei sokkal inkább közösségi normák, eszmények afirmációjára irányulnak, mintsem megsértenék a világban elevenen ható rendképzeteket. János a személyes célokat közösségihez hangoló becsület fogalmához igazítja cselekedeteit, Sára pedig az örök szerelem eszményképéhez ragaszkodik következetesen. Nem a hősök normaszegő magatartása lesz tehát a tragikus bonyodalom eredője (János nem az erdélyi jogrend elleni vétsége, Sára pedig nem az anyai akarattal történő szembehelyezkedése miatt „bűnhődik” valójában), hanem a stabil értékviszonylatait veszített világ állapota. A rendképzetek relativizálódásának következtében az egyetlen mérce a lelkiismeret marad, a külső világ tendenciái már nem jelölnek ki egyértelmű viszonyítási pontokat. A lelkiismeret sugallatai és a külvilág elvárásai azonban sokszor disszonáns viszonyba kerülnek egymással. Ezért képtelenek kiélezett helyzetben dönteni a hősök, s ezért válnak uralhatatlanná egyes cselekedeteik: János tevékeny közreműködése a lányrablásban, Sára ártatlan szerelmi vágyai belépnek kettejük korábbi találkozásának, Tarnócziné kényszeres

bosszúvágyának, Mikes Kelemen és Haller házassági törekvésének, Mikes Mihály és Naprádiné ábrándozásainak, a nagypolitika alakulásának, az erdélyi jogrend logikájának stb. az áttekinthetetlen szövevényébe, méghozzá úgy, hogy a történetek keresztpontján kimondott szavak, megtörtént cselekedetek visszafordíthatatlanul és megváltoztathatatlanul egy irányba, az egzisztenciális ellehetetlenülés irányába vezetnek. Jó és rossz, logikus és logikátlan, várható és váratlan, természetes és természetellenes szituációk sorjáznak tehát a történetben, ám egymástól elválaszthatatlan módon uralják a teremtet világ létviszonyait.

Tisztán létimmanenssé válnak tehát a tragikum képződésének feltételei, méghozzá két szempontból.

Egyfelől *a szereplők jellemének, tetteinek egymásrahatásából képződik meg* a viszonyok kényszerűsége, a tragikus kázus. A minden tragédiára értelemszerűen jellemző művelet annyiban deformálódik, hogy nem látványosan deviáns cselekedetek, csel-szövények, normasértő magatartás, hanem immanens emberi viszonylatok, a mindennapiság közegéből kevésbé kiemelkedő cselekedetek egymásbafonódása hoz létre tragikus szituációt. Nem a hősök vétsége teremti meg, hanem *a létezés eleve magában hordozza* a tragikum mindenkori lehetőségét. Itt mutatkozik meg a görög tragikus analógiák, ráutalások szerepe: a transzcendens távlatait vesztett létezés immanens jelenségei veszik át a Végzet helyét az elkerülhetetlen tragikus szükségszerűség létrehozásában. (Kemény szövegeiben azonban még nem történik meg a végzetelvű szükségszerűség pozitivistá jellegű kisajátítása: a kázust és a katasztrófát nem a naturalista drámákra jellemző társadalmi és biológiai determináció idézi elő, mint azt több Kemény-értelmező valószínűsíti.¹⁰⁷)

Másfelől, a létezés tragikussá válása – a konszenzusos normák érvényvesztése mellett – a világ transzcendens foglatának az

¹⁰⁷ MARTINKÓ, 1977. 333, 353.; A tragikus szükségszerűség létrejöttének feltételeit a társadalmi gépezet („social machinery”) és a biológiai öröklődés („heredity principle”) determinisztikus hatásaiban látja Jeanette King is Hardy, G. Eliot és H. James regényei tragikus jelenségeinek vizsgálatakor. Lásd: *The tragic philosophy: determinism and free will* c. fejezet KING, 1978. 16–35.

elbizonytalanodásában is megnyilatkozik. A Kerekszegi halálát kommentáló rövid „tájleírásban” (a sötét és üres ég képzetében) az Istentől elhagyott világ vízióját sugallja a narrátor:¹⁰⁸ az evilágiság szűkös távlatára korlátozott létezésben a *mulandóság már önmagában tragikus tényezővé válik*¹⁰⁹ – ahogyan azt a halottat kísérő Horváth elbeszél monológja sejteti.¹¹⁰ Sára és János tragikus sorsalakulása szemlélhető pusztán a mulandóságnak alárendelt értékviszonylatok távlatában, a mozdulatlan és néma vég felől kibontakozó szükségyszerűség horizontjában is.

A tragikus hatás lényege tehát ugyanaz az *Özvegy és leánya*-ban, mint a klasszikus tragédiákban. Az emberlét általános tragikumát, az emberi tettek uralhatatlanságának tanulságát sugallja a szöveg, azonban más – a modern kor elvárásaihoz illeszkedő – beállításban: nem az elveiket következetesen keresztülvívő heroikus hősök lesznek a meglevő rendképzetek megbontói, hanem a biztos tájékozódási pontok hiánya, a világ „hétköznapiassága” teremt feloldhatatlan tragikus bonyodalmakat.

(2) Az elmondottakból logikusan következik, hogy a Keményregényben nem bukkanhatunk a vétség-elvű tragikumfelfogás által preferált „*világrend*” nyomaira. A szöveg konstruálta világ létviszonyai az eltérő világmagyarázatokat és magatartásmintákat képviselő szereplői szólamok egymásrahatásából állnak össze: nem jelölhető ki a teremtett világban olyan értelemadó középpont,

¹⁰⁸ „Az éj maga pedig komor, vaksötét volt. A hóvilág sem látszott. A mennybolt a szem elől egészen bezárult. Egy csillag sem csábított hitre a messzeséget tárva föl, s az ember elhihetne volna, hogy a világ csak az, mire lába tapad.” (III/173–174)

¹⁰⁹ A mulandóság tragikumképző aspektusáról lásd PÉTERFY, [1885] 1983a. Pl.: „A tragikai érzelm fejlődésekor mintha nyilallást éreznénk lelkünkben, egy titkos hatalom megnyilatkozását. Megdöbbenünk, hogyan emészti magát az élet; megilletődünk az egyéni erő végzetes, néha zivataros megsemmisülésén. [...] Az egyén, ki nagy volt gonoszban, jóban, kin részvétünk, bámulatunk csüggett, csak hulláma az életnek, melynek örök folyamába elvegyül, mint ezernyi más.” *Uo.*, 16.

¹¹⁰ „Mily rövid az élet! Mily hiu fáradság törődni a holnappal s vágyainkat a távol jövőendő felé eregetni! Mily nevetséges lehet a vakondok napimádása s a kérészek álma a halhatatlanságról, míg a folyam fölött, melyből kikelt, röpködve, az első habba ismét bemerül!” (III/173)

mely – akár transzcendens legitimációval is bíró – konszenzusos értékrendet rögzítene. Feltűnő például, mennyi homlokegyenest ellentétes magatartásforma, cselekedet, gondolat épülhet nagyon hasonló szemléleti alapra. Tarnócziné bigott vallásosságában, Csulai más hitet vallók elleni indulatában egyaránt a keresztény tanokra hivatkozik, akárcsak az egész életét hitére feltevő Mikes Móric, vagy a vallásos normákat cselekvésetikává formáló Haller Péter. A létállapot relativizáltságának benyomását erősíti, hogy a különböző szereplői megnyilatkozásokban rendre visszatér a régi világ letűntét fájlaló nosztalgikus elborongás, a régebben irányadónak vélt eszmék érvényvesztettségét sugallván (I/20–21; I/31). Nem valamiféle jól körvonalazható *világrend* közegében mozognak tehát a hősök: a viszonyok kényszerűségét éppen a mérték rejtőzködése, a határok kijelölhetetlensége hozza létre.

A (konszenzusos-transzcendens) mérték visszavonultságából fakadó tragikum azonban legalább annyira utal a – rejtőzködő – eligazodási pontokra, mint azok hiányára. Az események menete, végkifejlete megkülönböztethetővé tesz érvényes és érvénytelen magatartásmintákat: főként azok a világlátások, egyéni önértések bizonyulnak hiteleseknek, melyek a hit, a szeretet és a kegyelem keresztényi kategóriáiban alapozzák meg magukat (Mikes Móric, Haller Péter, Kornis Ágnes). Hasonló jelenség tapasztalható a világot átható transzcendencia kérdésében is. Kornis Ágnes fiaiert mondott kétségbeesett imáját követő narrátori kommentár ugyanúgy a néma kozmosz képzetét sugallja,¹¹¹ mint a Kerekszegi halálához fűzött reflexió: ugyanakkor az ima értelmességét kétségbe vonó megjegyzés ironikus élet visszaveszi az eseménysor zárata, hiszen Naprádiné levele, amely egyértelmű

¹¹¹ „– Irgalmas isten! – rebegé Ágnes egybefogott kézzel s térdre borúlva, vigasztalás és bölcsesség forrása! Mi homályban járunk, szemeink nem látnak, és segítség nélkül az igaz útát el fogjuk téveszteni. Adj te jelt nekünk, hogy tudjuk, mit cselekedjünk! A kesergő anyát látható jel nem világosította ugyan föl az igaz út iránt. Az ég felhői csendesen úsztak a láthatáron, úgy, mint máskor, a nap fátyolt öltött arczára, s megint szétveté azt; két ellenkező szél találkozáva egymással, összesivalkodott, s míg töksérők alján hópilléket és apró galyakat tánczoltatott, a felsőbb légörvényben kéjelgve himbált az ilyv, és egy perczig feledé martalékra tekinteni; szóval minden úgy történt, mint a téli délelőtteken gyakran szokott.” (III/146–147)

útmutatásul szolgál a kétségbeesett Mikes házaspár számára, akár az ima „meghallgattatásaként” is értelmezhető. Persze a regény nem a gondviselés feltétlen bizonyosságát hivatott igazolni, inkább a hit-elvű ön- és világértés erejét és érvényességét példázza néhány szereplőjében. A gondviselésbe vetett hit azonban napról napra megvívandó feladatként jelentkezik még a legelhivatottabb szereplőknél is, a hit-elvre épülő cselekvésetika állandóan a kétellyel és a bizonytalansággal párosul, legszembetűnőbben talán Haller Péter esetében. „Ó, mily könnyű volna a gondviselésben kétkedni! Avagy nincs-e átok rajtam?” – elmélkedik szerelmi boldogtalanságáról az idős főúr, majd a halott Sára mellett szembesül leginkább az emberlét metafizikai megalapozottságának a kérdésességével: „Oh! Sárám, Sárám! miért éltelek túl! Ki fejt meg a gondviselés talányait? Haller halt nője elé borúlt, megcsókolta a hideg ajkakat, s akart volna imádkozni.” (III/266)

(3) A *költői igazságszolgáltatás* hatásmechanizmusában szintén sajátos kettősség érhető tetten. A zárlat egyszerre komikus és tragikus tendenciája elvileg értelmezhető egymást kiegészítő módon: a gonosz elbukik, a fejedelmi kegyelem igazságot tesz, a két főhős tragédiájában pedig az eszményi szerelem felmagasztosulása nyilatkozik meg¹¹² – a katartikus hatás afirmatív, kiengeztelő funkciójával összhangban.¹¹³ A komédia és a tragédia sémáit egyszerre megidéző végkifejletet azonban inkább disszonáns felhangok kísérik, amelyek nem kiegészítik, hanem inkább kölcsönösen kioltják, érvénytelenítik egymás „rendaffirmáló” hatását. Tarnócziné mint komédiahős, a bonyodalom fő okozója,

¹¹² A *Rómeó és Júliában* minden nehézség nélkül összhangba illeszkedik a lát-
szólag eltérő hatásra építő komikus és tragikus zárlat: vö. TUCK ROZETT,
1985. 158.

¹¹³ A katarzis jelensége természetesen nem szűkíthető le pusztán a rendaffirmáció
mozzanatára. Charles Segal tanulmánya például különbséget lát a színházi
előadás okozta – inkább emocionális meghatározottságú – katarzisélmény és
az olvasásszituációban megélt – inkább intellektuális jellegű – katarzisélmény
között: ez utóbbi esetében a disszonancia, bizonytalanság hatását érzi meg-
határozónak, szemben a színpad rituális beavatásélményének afirmatív
aspektusaival. SEGAL, 1996. 164–165.

elbukik, de végső soron ő is áldozatnak tekinthető. A fejedelem kegyelme az isteni gondviselés meghosszabbított kezeként lép működésbe, a gazdagon megjelenített életvilág különböző történései azonban megmutatják az igazságtétel profán oldalát is. Néhány „machiavelliánus” gesztusának következtében a kegyelem rituális aktusa elveszti – kizárólagos – transzcendens vonatkozathatóságát: szó és tett (jelölő és jelölt) archaikus egysége azonnal szétválik, mikor Rákóczi interpretációfüggővé teszi a Mórícnak tett ígéretét, melyhez kontextustól függően más és más jelentés kapcsolható.¹¹⁴ Relativizálja a katartikus hatást a tematikus befejezés is: a Naprádiné és Haller házasságát sejtető ironikus zárómondat visszaveszi azt az emelkedett élményt, melyet a felfokozott szerelmi szenvedélyek tragikus szárnyalása ébreszt a befogadóban.

Regényszerű és drámai strukturáló elvek együttléte, a komikus és a tragikus zárlat disszonáns hatása, a rendképzetek relativizálódása, a világ transzcendens feltételezettségének elbizonytalanodása egyedi tragikumot eredményez. A szöveg drámai hatástényezői egyszerre teszik relevánssá a nyomaiban még érzékelhető „létteljesség” megtapasztalhatóságát, valamint a szubjektum belső terébe történő kényszerű visszavonultságát, viszonylagossá válását. A regény tragikumában éppen ezért általános ontológiai (az emberi lét eredendő szerkezetét érintő) problémák és a 19. században kiéleződött szubjektumelméleti kérdések egyaránt felvetődnek.

* * *

¹¹⁴ „Nyilatkozatom szelleme szerint a nórablásban marasztalt Mikeseket ki nem végeztethetném, de nem is akartam. Azonban, ha jónak fogom látni, ha a közérkölcisiségi tekintetek kívánnák, egy vagy kétévi börtönnel, kegyelem útján, büntethetem őket. Ez nem sértené általánosan tett ígéretemet meg – így gondolkozzék Rákóczi.” (III/213)

A Kemény-féle tragikus képlet háttérében a személyes és a közösségi identitástudatnak, világértési evidenciáknak – az 1850-es, 60-as években lezajló – fokozatos módosulása, válságba kerülése áll. A tragédia kapcsán megfogalmazott normatív poétikák, műfajelméleti elvárások – melyekre a tanulmány elején utaltam – éppen ezen válságszituáció ellenében próbálták kiaknázni a művészet valóságformáló, kultúra- és közösségteremtő erejét. Az elvárások többsége azonban ekkor már összeegyeztethetetlen volt a befogadók létérzékelésével és irodalomszemléletével. Az érvényes magatartásformák, etikai-világnézeti előfeltevések, örök művészi törvények stb. állandó felemlegetésével a kritikai és elméleti szövegek nagy része inkább önmagában (és nem normatív javaslataiban) bírt affirmatív szereppel. A régi, stabilnak hitt lét-evidenciák átmentésének igyekezete és az új létélmény megragadásának törekvése együttesen csak a normatív poétikák javaslataitól részben elváló esztétikai kísérletekben mehetett végbe.

A tragédia legfontosabb műfaji hatástényezői csak olyan közösségben válhatnak valóságos erővé, amelyben az erkölcsiség alapjai nem vitatottak, a konszenzusos gondolkodásmód határai jól kijelölhetők, adva vannak az egyéni és közösségi identitás alappillérei.¹¹⁵ A 19. század második felének világa egyre kevésbé ilyen már, a hagyományfolytonosságra támaszkodó tragédia már nem teljesíthette be a hozzáfűződő reményeket. A relativizálódó világ autentikus irodalmi kommunikációját felvállaló regény – kiváltképp a történelmi regény – azonban képes volt transzformálni a tragikus hatásfunkciók egy részét: Kemény Zsigmond nem akart lemondani az irodalmi szövegek „lényegfeltáró” és „identitásformáló” szerepéről, s ennek a zálogát gyaníthatóan a drámai eljárások és a tragikum regényszerű applikációjában vélte fedezni.

Az *Özvegy és leánya* azonban már kérdésessé tett voltukban mutatja fel a létezés összetett viszonylatait, eligazodási pontjait: a különféle rendképzetek, erkölcsi eszmények, hit-elvű világfelfogások, közösségi alapú magatartásformák állandóan alakuló,

¹¹⁵ Vö. SCHEIN, 1999. 53.

változó szituációk és léhelyzetek bonyolult összefüggésében méretnek meg. Kemény szövege az eleve rögzített etikai normák közvetlen affirmációja helyett dialogikus játéktérbe helyezi „erkölcsi” javaslatait:¹¹⁶ a dolgok, körülmények szüntelen változásának kitett szubjektum állandó újraértéséhez vagy önmegegerősítéséhez nyújt a befogadáson keresztül kapaszkodókat.

¹¹⁶ „A jaussi hermeneutika számára tehát a művészetek – társadalmi-kommunikatív funkciójuk részeként – erkölcsi szerepét elsősorban az értékekre való rákérdés, a morális beidegződések problematizálása jelentheti. Ami nemhogy nem zárja ki, de egyencsen – éppen a kérdés nyomán megnyíló újraértés eseményében – továbbbörökítésüket is biztosíthatja.” SIMON, 2002. 99.

II.

„El van tévesztve egész életünk!” SZUBJEKTUMFILOZÓFIA ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY KEMÉNY ZSIGMOND: A RAJONGÓK

1. A szubjektumprobléma kiéleződése a 19. század közepén

a, Eszmék a regény és dráma körül

Kemény Zsigmond 1853-as műfajelméleti munkája, az *Eszmék a regény és dráma körül* több tekintetben is kiérdemli a fokozottabb irodalomtörténeti figyelmet. Az értekezésben körvonalazott regénypoétika érvényességét mi sem bizonyítja jobban, minthogy alapvető megállapításai egybecsengenek Mihail Bahtyin – majd egy évszázaddal később íródott – regényelméleti alapművének, az *Eposz és regény*nek főbb téziseivel. Kemény és az orosz teoretikus egyaránt a regény eredendő formai nyitottságából vezeti le a műfaj legfontosabb jellegadó tényezőit, s mindketten behatóan értekeznek arról a korszituációról (kormopolitizmus, individualizálódás, világnézeti relativizálódás – multikulturalitás, soknyelvű kortudat), amely elősegítette a prózaepikai formáció 19. századi megerősödését és vezető műfajjá válását.

Éppen a korszituáció mibenlétét tárgyaló szövegegységben fogalmazódnak meg a Kemény-tanulmány legfigyelemreméltóbb gondolatai. „Korunk ezen tulajdonainak leginkább bír a szépirodalom minden nemei közt a legkétségesebb esztétikai becsű, a legformátlanabb alakú, ti. a regény, eleget tenni”¹¹⁷ – zárja le Kemény Zsigmond írása első részét, melyet a 19. század második harmadában lezajló eszmei, világnézeti, társadalomtörténeti, szubjektumfelfogásbeli változások értelmezésének szentel, s lé-

¹¹⁷ KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 194.

nyegében kora olvasóközönségének az „elvárási horizontját” rajzolja fel. Közel sem erőltetett a recepcióesztétika központi kategóriájának a felemlegetése: a Kemény-esszé céltudatosan és következetesen, lépésről lépésre nyitja fel számunkra annak a szellemi környezetnek, irodalmi előfeltevérendszernek a bonyolult szövevényét, amely az irodalmi művek létesülését és befogadását meghatározta, s a regényt a műfaji hierarchia csúcsára emelte. „A tapasztalni és élvezni, az életet millió árnyalataiban látni és megbírálni akaró közönség, s a változó benyomások által kihűtött kedélyű és mégis új meghatásokért esengő társadalom a legkülönösebb követeléseket intézi a regényíróhoz; ki, hogy a kor szeszélyének és igényeinek eleget tehessen, a legtágabb formákat tartá maga számára fönn, minden tárgyat körébe vont, minden akadályt, mely a feldolgozást nehezítené, leküzdeni ígért.”¹¹⁸

A korszak elvárási horizontjában beálló lényegi módosulásokhoz – sugallják a Kemény-írás bevezető passzusai – elsősorban a rohamos világnézeti relativizálódás és ennek szubjektumfelfogásbeli vetületei vezettek el: akár azt is mondhatnánk, némi túlzással persze, hogy a tanulmány bevezetője lényegében a „modern ember” születését konstatálja. A modern kor emberét, aki már egy olyan világban szocializálódik, ahol a kulturális sémák konszenzusosságának, töretlen átöröklődésének a helyébe az egymással ellentétes világmagyarázó elvek versengése lép. „Korunk láthatárán sok világosság, s kevés meleg van” – kezdi tűnődéseit már-már aforizmatikus tömörséggel Kemény, a közgondolkodást vészterhesen eluráló racionalitásban és az otthonosság hiányában nevezve meg a korállapot emblematikus jellemzőit. Majd így folytatja:

Az előítéletekkel együtt, melyeket eszünk szétboncolt s tartalmatlanságuk miatt megvetett, *csökkent keblünkben a hit az igazságok iránt is*. Nem a szám- és természettani, de az erkölcsi, politikai s társadalmi igazságokat értem. *Vizsgálunk és kételkedünk*. [...] Ugyanezen *vizsgálati ösztön és kétely*, ugyanezen tevékenység a gondolkodásban és tehetetlenség az alkotásban, jelentkezik az erkölcsi fogalmak körül is. Ha *materialisták* vagyunk, átalljuk elvünket cseleke-

¹¹⁸ KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 194–195.

deteinkre nyomni; ha *vallásos, szellemi erkölcsi kötelességeket ismerünk el*, gyakorlatba vételüket bizonyos pontokon túl szégyelljük s kinevetjük. *Egyik irány felől sincs mély hitünk.*¹¹⁹

A konszenzusos világnézeti elvek, igazságok viszonylagossá válása (akárcsak a társadalom polgáriasodása és a kozmopolita tendenciák érvényre jutása¹²⁰) gyökereiben formálta át az emberi szubjektum létrejöttét, identifikációját befolyásoló lehetőségfeltételeket. A hagyományfolytonosságra, a biztos eligazodási pontokra épülő szilárd személyiség alól kicsúszik a talaj a 19. század közepére. Az ember – folytonos fejlesztéssel, tanulással megmunkálható és kiteljesíthető – goethe-i eszményképe illúzióvá foszlik a megváltozott körülmények között:

*A makacs alanyiség, mely nézköréből kilépni nem tudott, [...], a türelmetlen, de vaskövetkezetességű jellem, mely meleg hitből és ingatlan meggyőződésből támad, s mely az erkölcsök sivár, de nemes aszketizmusa nélkül alig képzelhető, mindinkább kezd enyészni!*¹²¹

– nyilatkozik Kemény az érvényét veszített szubjektumfelfogásról, majd rögtön felvázolja a modern ember antropológiájának legalapvetőbb téziseit is:

s helyét azon *felvilágosodott és engedelkeny érziület* foglalja el, [...] mely tárgyilagos sokoldalúsággal kíván a más szívébe tekinteni, mely a lélek minden mozzanatainak indokait felfogni, eredményeit menteni vagy megbocsátani tudja, s mely midőn tetteinek igazolásával tisztában van is, szünetlenül követeli: audiatur et altera pars, hallgattassék ki a másik fél is. Mert hátha az is szintén képes magát igazolni, hát-

¹¹⁹ KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 192. [kiemelés tőlem]

¹²⁰ „A régi jogviszonyok bukása a létező társadalmi rend alapjait is ingatagabbakká tette. Az egész épületen repedések látszanak, s tartóssága iránt szívünkben kételyek fészkeltek. Mi azonban követ kő után feszítünk le, s rettegve az összcroskadástól, mozdítjuk elő azt.” Uo. „Aztán az újabb európai események s az óriás közlekedési eszközök a nemzeti és egyéni sajátságokat is kezdik gyengíteni, míg a kereskedelmi és szellemi közös érdekek által az egyetemesség érzését és a világpolgárság előkészítő eszméit hintegtetik szét.” KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 192–193. [kiemelés tőlem]

¹²¹ KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 193. [kiemelés tőlem]

ha az eszmék és indulatok ellenkező pólusánál is van valami tárgyilagosságság, melyet saját szempontjából érteni, sőt dicsérni sem lehetetlen.¹²²

Az emberi személyiség napról napra újraértendő, kivívandó entitássá válik: a közösségi keretektől kihullott modern individuum a világgal, a másik emberrel folytatott intenzív dialógusban kell, hogy fenntartsa lépten-nyomon fenyegetett, gyakorta eliminálódni látszó énjét. Kemény passzusai filozofikus tömörséggel, ám a bennelét, a közvetlen érintettség szenvedélyességével és személyességével adják vissza annak a gondolkodástörténeti fordultnak a leglényegesebb tendenciáját, amely a 18. század végétől bontakozik ki az európai kultúrában. A kényszeres önreflexióra beállítódott gondolkodásunk számára talán nehezen rekonstruálható az a történeti szituáció, amikor a személyiség léte egyáltalán megválaszolandó kérdésként, megoldandó problémaként merült fel. Lényegében ekkor bontakozott ki az a bonyolult szövedékű antropológiai diskurzus, melynek többé-kevésbé mind a mai napig foglyai vagyunk.

b, a modern szubjektum létrejötte a 19. században –

Richard Sennett, Charles Taylor

„[N]em hagyhatjuk figyelmen kívül azt a körülményt, hogy a polgárság megjelenésével és a polgárság sajátos absztrakciós teljesítménye nyomán *válik lehetővé az emberről szóló beszéd*, illetve jelentkezik az az igény, hogy az embert globális értelemben fogjuk fel és ábrázoljuk”¹²³ – olvashatjuk egy közelmúltban megjelent antropológiai tanulmánykötet bevezetőjében, amely nyomtatékosítja a Kemény-esszéből is leszűrhető konzekvenciákat: az emberlét lehetőségfeltételeire, a szubjektum önmeghatározására irányuló kérdés soha nem látott mértékben erősödött fel a hosszú 19. század Európájában. Erre a jelenségre hívja fel a figyelmet Richard Sennett is, a 18–19. század társadalomtörténetét

¹²² KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 193–194. [kiemelés tőlem]

¹²³ KAMPER–WULF, 1998. 8. [kiemelés tőlem]

sokrétűen elemző munkájában (*A közéleti ember bukása*). Az amerikai szociológus alaptézise, hogy az emberi személyiség csak a 19. században vált valódi, a közgondolkodást is átható kérdéssé, mindennapi problémává. „Mindannyiunk számára – írja Sennett – saját énünk vált a legfőbb teherre; önmagunk ismerete cél lett és nem eszköz, amely által a világot megismerhetjük. Ez az önmagunkba merülés pedig mérhetetlenül megnehezíti, hogy [...] valamiféle világos választ adhassunk magunknak vagy másoknak arra, milyen is a saját személyiségünk.”¹²⁴ A 19. századi ember javarészt megszabadult azoktól a kötöttségektől, melyeket a szigorú erkölcsi konvenciók, társadalmi normák, vallási elvek alapján szerveződő közösségi környezet korábban ráért, ám ezért súlyos árat kellett fizetnie. A magánélet közélet fölé rendelődése, az individuum érdekeinek térhódítása a közakarat (vagy egy feltételezett transzcendens létező) elvárásaival szemben szükség-szerűen vezetett a társadalmi elidegenedéshez,¹²⁵ illetve az egyén elmagányosodásához.

Az Én bensővé válását látja a modern ember legfontosabb attribútumának Charles Taylor is, egy – a modern tudományok emberképét firtató – konferencián elhangzott előadásában, melyben nagyívű szubjektumelméleti monográfiájának (*Source of the Self: The Making of Modern Identity*) legfontosabb téziseit foglalja össze. „Az első elem, amelyet be szeretnék mutatni, a modern identitás, a meggyőződés, hogy Énünk (Selbst) — valami Benső. [...] Gondolatainkat, eszméinket és érzéseinket, valami »bennünk« lévőnek gondoljuk, míg a világ tárgyai, amelyekre ezek a mentális állapotok hatnak, »kívül« vannak.”¹²⁶ Ez az Én-felfogás azonban egy hosszas kultúrtörténeti folyamat eredményeképpen ala-

¹²⁴ SENNETT, 1998. 14. [kiemelés tőlem]

¹²⁵ „E társadalomban, amely az intim szféra felé tartott – ahol [...] a magánélet a közélet fölé rendelődött, a személyiség kiismerhetősége ellen az érzések elfojtásával védekeztek –, a nyilvánosság előtti viselkedés alapjaiban változott meg. A hallgatás lett az egyetlen módja annak, hogy az ember úgy tudjon mozogni a nyilvánosság előtt, különösen az utcán, hogy ez a közeg ne legyen rá megsemmisítő hatással. [...] Ekkor terjedt el az a felfogás, hogy az idegnek nincs joguk egymást megszólitani, hogy a társadalomban minden embernek joga van egy láthatatlan páncél viseléséhez, illetve ahhoz, hogy békén hagyják.” SENNETT, 1998. 38.

¹²⁶ TAYLOR, 1988. 157.

kult ki: az ember önértelmezését az antik korban még olyan erkölcsi források, mércék (az istenek világa, kozmosz, ideák stb.) határozták meg, amelyek nem tartoztak közvetlenül az emberi benső fennhatósága alá. Platón szubjektumfelfogásában – Taylor véleménye szerint – azért jut az ész meghatározó ismeretelméleti pozícióhoz, mert „az ész uralma alatt állni azt jelenti, hogy az ideák felé fordulunk, tehát az ideák iránti szeretet mozgat minket.”¹²⁷ A Bent és a Kint dichotómiája az európai kultúrtörténetben Augustinusnál jelentkezik először, aki szerint az emberi életet irányító legfőbb jó, az abszolút mérce, tehát „Isten nem egyszerűen ott kint, a világban található, hanem az ember személységének alapjaiban. Istenre az Önmagunknál levés intimításában találhatunk rá.”¹²⁸ A modern szubjektum első jelentősebb meghatározását Descartes antropológiai elgondolásaiban fedezi fel Taylor: „Descartes az ember erkölcsiségének forrásait magába az emberbe helyezi”. Az emberi benső már olyan – leginkább a racionalitás által irányított – képességek tárháza lesz, amelyből kiszorult a közvetlen isteni kontrollinstancia, s melyek segítségével az ember „a megismerés (vagy a megértés, a bizonyosság) szabta mértékeknek megfelelő rendet hoz létre.”¹²⁹ A „normális élet igenlését”, a munkát, az élethez nélkülözhetetlen dolgok előállítását preferáló polgári etika 18. századi térhódítása, a természetelvű felvilágosult humanizmus kibontakozása, majd az anyagelvű világfelfogások széles körű elterjedése végül olyan szellemi, társadalmi környezetet teremtett, amelyben állandósult a modern szubjektum – mind a mai napig érvényesnek tartható – legfontosabb entitása. „Amilyen mértékben a mai korban gyengül az érzés, hogy az ideák kozmikus rendjében helyezkedünk el, – írja Taylor – és ahogyan a teológiai perspektíva eltűnik, egyúttal megszűnik mint életünk elismert hátttere, úgy erősödik az érzés, hogy a *saját dolgunk megkeresni az élet igenlésének és a belső értékeknek a forrását.*”¹³⁰

¹²⁷ TAYLOR, 1988. 173.

¹²⁸ TAYLOR, 1988. 169.

¹²⁹ TAYLOR, 1988. 173, 179.

¹³⁰ TAYLOR, 1988. 205. [kiemelés tőlem]. Lényegében ugyanerre a következtetésre jut Karl Löwith is egyik történetelméleti munkájában: „A teizmus, a deizmus és az ateizmus jelenti annak az útnak a szakaszait, amely az isten

A Charles Taylor írásában jellemzett modern szubjektum képe tehát legfontosabb aspektusában egybeesik azzal, amely már Kemény Zsigmond esszéjéből is kiolvasható volt: a 19. századtól kezdődően az ember egy olyan (új) közegben találja magát, amelyben az egyéni szabadság és a közösségi elidegenedés párhuzamos fokozódása személyisége állandó újraértésére kényszeríti.

c, a szubjektumproblematika és a történelmi regény

A szubjektumproblematika Kemény Zsigmond szépirodalmi szövegeinek visszatérő tematikai, bölcséleti vonásává, kereszteződési pontjává vált. Az ember megváltozott léthelyzetének modellálási kísérlete köti össze a Kemény-szövegkorpusz két markáns vonulatát: az 1851–54 között írott kisregényeket és elbeszéléseket, valamint a Kemény-életmű csúcsteljesítményeként számon tartott történelmi regényeket. Míg az előbbiek (leginkább a *Férj és nő*, a *Ködképek a kedély láthatárán*, *A szív örvényei*, az *Alhikmet*, a *vén törpe* és a *Szerelem és hiúság*) a Kemény-korabeli életvilág valóságillúzióját megteremtve, összetett narratopoétikai eljárásokat mozgósítva, végeredményben a férfi-nő viszony szerelemfilozófiai kontextusában helyezik el a szubjektumkérdést, addig a történelmi regény műfaji lehetőségei egyedi perspektívát nyitottak a bonyolult kérdéskör tematizálására.

De mennyiben kínál ideális terepet a történelmi regény a modern kor személyiségfelfogásának tárgyalásához? Nincs-e ellentmondás ebben a törekvésben? A *rajongók* elemzésével éppen azt igyekszem demonstrálni, hogy Kemény műfajválasztásának (a történelmi regény iránti elkötelezettségének) a háttérben rejlő motivációk java része a szubjektumkérdés köré csoportosítható.

Kemény értekező prózai szövegei mindig szenvedélyes-felhevült retorikai diskurzusba csapnak át, ha – egyfelől – az erdélyi emlékirók feljegyzéseinek a méltatására kerül a sor, melyek kézzel-

nélküli világhoz és egyúttal a világlasított emberhez vezet. [...] A filozófia olyan mértékben vált antropológiai jellegűvé, amilyen mértékben az ember a görögök isteni kozmoszától és a Biblia túlvilági istenétől megszabadította önmagát, és végül maga vette kezébe az emberi világ megteremtésének ügyét.”
Idézi HERMANN, 1998. 28.

fogható közelségbe hozzák a letűnt kor emberének gondolkodását, vagy ha – másfelől – a regény egyik legfontosabb lehetőségéről, az emberi lélek mélyrétegeinek feltárásáról esik szó.

Kemény szerint az emlékirók a letűnt világok „életkönyvét nyitandják fel” a regényíró számára, aki ezáltal „észrevétlenül avattatik be a lefolyt századok szellemébe”, s a szokások, a házi élet pontos rajzára kényszerül.¹³¹ „[H]a a regényírónak joga van egy hosszas munkában igen kevés mesét adni [...] – fogalmazza meg immár a lélektani alaposságú jellemrajz poétikai normáját Kemény –, akkor viszont legalább annyit kívánhatunk tőle, hogy a mese helyett valódi életet, mely csendes menetével is tud vonzani, a bonyolítás helyett pedig mindig mozgó és fejlődő érzéseket, indulatokat, szenvedélyeket és tetteket láthassunk; szóval hűn rajzolt emberi természetet, mely a viszonyok érintése által rendre az erénytől lehajlik a bűnig, vagy a bűntől felemelkedik az erényhez.”¹³² A múlt hiteles megelevenítése és az emberi lélek mélyrétegeinek a feltárása Kemény szerint nem függetleníthető egymástól, s kölcsönösen hatnak arra, hogy „a képzelődésüket féktelenséghez szoktatott” írók teremő módon tartsák kordában fantáziájukat. „De a krónikák már a mesének szerkezetére nézve pozitívabb térre teszik az író, és a szokások, erkölcsök, házi élet rajza által kényszerítik őt, hogy jellemeit a kék lég s a délibábos ábrándvilág helyett ezen szokások, erkölcsök és házi élet körében mozgassák. Kényszerítik a részletekkel, a szoros kronológiával, a pontos topográfiával s minden más adatokkal egyfelől az egyéneknek, másfelől a térnek, melyben ezek cselekszenek, és a motívumoknak, melyek cselekedeteiknek alapjai, kevésbé fantasztikus, mint élethű színezetet adni.”¹³³

¹³¹ KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 158, 159.

¹³² KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 154. Az idézett rész folytatásában aztán elszabadulnak a metaforikus képek: „Ezen út, mely az égtől az alvilágig vonul, s melyen a lelkek járnak a sorstól és akaratától mozgatva, éppen e kettős hatás köhöileg megrendítő természeténél fogva oly érdekes, hogy szeretni fogjuk a regényt, ha az erény és bűn felé tett lélekvándorlás pontjaira nézve semmi köznek kitöltését sem bízza képzelődésünkre, s az egész útról folytonos naplót viszen, midőn aztán okvetlenül fölláldoztatni kell mind a tartalomdús mesének, mind a mesterséges bonyolításoknak.” *Uo.*

¹³³ KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 160.

Mintha Kemény írói invenciója szerint az időben és az emberi lélek bensőiben tett képzeletbeli utazások ugyanoda vezetnének: emberlétünk alapjaihoz juthatunk el a történelmi regények által életre hívott világok, szituációk, emberi viszonylatok szemléléséskor. Az idézett Kemény-passzusok azt sugallják, hogy a történelmi regény fikcionális eljárásai, világteremtő műveletei, tematikai mozzanatai kiváló lehetőséget teremtenek a szubjektumproblematikára fókuszáló létértelmezési stratégia kibontására.

Ezt a felvetést látszik megerősíteni a *Waverleyt* interpretáló Wolfgang Iser, aki a Walter Scott által sikerre vitt műfaj egyik jellegadó vonását a *modellszerűségben* véli felfedezni. Iser szerint Scott a Walpole-féle gótikus regény hagyományát újragondolva „dolgozta ki” a történelmi regény egyedi jelentésképző mechanizmusát. Walpole azzal a feltett szándékkal fordult a mindennapiság létszíntereitől a történelem misztikus dimenzióinak irányába – mondja Iser, hogy „kibővitse a regény cselekményének addig korlátozott szféráját. Úgy érezte, hogy ez az egyetlen mód, hogy feltárja az emberi viselkedés különböző formáit, melyeket a 18. századi moralista regény kizárt.”¹³⁴ Az emberi viszonyok értelmezésére és modellálására azonban alkalmasabbnak bizonyultak a történelmi regény fikcionális műveletei: a Skócia történelmében és népi szokásaiban elmélyülő Scott „a történelemmel helyettesítette a természetfölöttit. Ez azonnal a hihetőség jóval nagyobb fokát biztosította az emberi magatartás variációinak a bemutatásához, melyet Walpole képtelen volt elérni. A történelem garantálta az emberi viselkedés legszélsőségesebb megnyilvánulásainak a valószínűségét, és a legkülönbélebb szituációk jóval szélesebb variációjának bemutatásához nyitott utat, mint amelyre a természetfölötti képes volt.”¹³⁵ Walter Scott tehát a múltat misztikus látomássá változtató Walpole-féle regény helyébe a történelmi múlt „hiteles” reprezentációját állította, amely így alkalmassá vált bonyolult emberi léthelyzetek szituálására, átfogó létértelmező kérdésfelvetés megalapozására.¹³⁶ Kemény Zsigmond

¹³⁴ ISER, 1976. 82–83.

¹³⁵ ISER, 1976. 83.

¹³⁶ ISER, 1976. 81–82.

regényei követik a scotti mintát: a műveiben életre keltett történelmi világok az emberi lélek vizsgálatának, a közösségi válságok értelmezésének modellszerű terepévé váltak.¹³⁷

d, szubjektumprobléma A rajongókban

A *rajongók* olvasásának egyik elemi tapasztalata, hogy a reprezentált történelmi világban színre lépő főhősök személyisége az események menetében elbizonytalanodik, s szinte mindegyiküknek zátonyra fut a sorsa: a történet középpontjába tehát a jellemek, mint válsághősök kerülnek.

A cselekményalakulás és a szereplői viszonyrendszer jellegadó tendenciája mögött olyan kérdést lehet feltételezni, amely Kemény korának válságszituációját, átmeneti helyzetét igyekezett modellálni. A 19. század közepétől gyökeresen megváltozó társadalmi-közösségi viszonyrendszer, illetve a világnézeti relativizmus – melyről korábban volt szó – az egyén önmeghatározásának, világértésének új alapokra helyezését igényelte. Ez a folyamat felerősítette a személyiség mibenlétére irányuló reflexiókat, s lényegében *A rajongók* is olvasható úgy, mint erre a korproblémára adott válasz. Nyilvánvaló azonban, hogy nem a Kemény-korabeli társadalmi problémák direkt „visszavetítéséről” van szó a regényben. Nehezen lehet ugyan Sötér István megállapítását vitatni, mely szerint „*A rajongók* a történelmi kérdéseket oly módon ragadja meg, hogy azok »áttételesen«, közvetetten Keménynek a maga korára vonatkozó sejtelmeit, szorongásait is kifejezzék,”¹³⁸ ám az olyan állítások, minthogy „a regényben Kassai az uzsorástókét képviseli, Pécsi pedig a mágánásokhoz dörzsölődő, álmodozó burzsoáziát”¹³⁹, már nem támaszthatók alá a szöveg alapján. A regény ellenáll egy ilyen direkten parabolisztikus olvasásnak, márcsak azért is, mert olyan befogadót feltételez, aki elmélyült értője a 19. század társadalmi alakulástörténetének, a korszak-

¹³⁷ A Kemény-recepcióban elsősorban Barta János tanulmányai hangsúlyozzák a modellszerűség jelenségeit. Vö. BARTA, 1987a. 187; BARTA, 1981a. 255–59, 260.

¹³⁸ SÖTÉR, 1987. 513.

¹³⁹ SÖTÉR, 1987. 514.

értelmező kategóriáknak, vagy kifejezetten ilyen érdeklődéssel fordul az íráshoz: ez a megközelítés azonban vészesen leszűkíti az interpretációs lehetőségeket, s kilépteti a szöveget az irodalmi kommunikáció összetett, sokféle értelmi mozgást lehetővé tevő mezőjéből.

A *rajongók* tehát nem a konkrét, 19. századi társadalmi folyamatokat viszi színre, hanem azokat a változásokat próbálja jelképesen megragadni, melyek e folyamatok hatására a (korabeli) szubjektumban végbementek. Az, hogy ez a 19. századi probléma egy 17. századi életvilág színpadai között tematizálódik, egyben a zálogát adja a kérdéskör időbeli kiterjesztésének és antropológiai elmélyítésének. A múltreprezentáció révén szintezettebb interpretációs tér jön létre, s megnő a történeti olvasó értelemképzésének a lehetősége, aki szabadabban vonatkoztathatja saját magára, saját (korának) szubjektumproblémájára a történéseket.

Idézzük meg egy bekezdés erejéig Kemény közismert „társadalmi” regényét, a *Férj és nő*t (1852): az opusz főhőse, Kolostory Albert egy patriarchális berendezkedésű, szimbolikus rendre épülő társadalmi formáció kései leszármazottja, aki bár „folyékonyan beszél az új idők nyelvét”, és tisztában van a polgáriasodó kor közösségi és ideológiai elvárásaival, az események előrehaladásában mégis tragikus kázusba keveredik: feloldhatatlan feszültség jön létre a főhős világnézeti evidenciái, magatartásmin-tái, valamint cselekedetei között. Bár a férfi-nő viszony, vagy a házasság kérdésének árnyalt bemutatása messze túlmutat a megidézett kor keretein, vitathatatlan, hogy a megírás idejének és a teremtett világ idődimenzióinak a közelsége valamelyest leszűkíti az értelmezési lehetőségek körét: Kolostory sorsalakulását elsősorban (persze nem kizárólag) egy 19. századi arisztokrata személyes tragédiájaként értelmezhetjük¹⁴⁰ (ezért vetődik fel gyakorta az irányregény vádja a szöveggel kapcsolatban). Az időbeli eltolás, a szubjektumkérdés múltba projektálása *A rajongók*ban megszünteti a referencialitásnak ezt a rögzítettségét, s a szöveg felhívó struktúrájában, intencióiban, hatásmechanizmu-

¹⁴⁰ A regény legutóbbi elemzője, Kunkli Enikő például külön fejezetet szentel a társadalomtörténeti kontextus feltárásának. KUNKLI, 2005. 117–121.

sában megmutatkozó általános létbölcseleti kérdés jelenlétére irányítja a befogadó figyelmét.

*e, a történelmi regény hatásmechanizmusa:
a rávetítés eljárása*

A 19. századi szubjektumprobléma modellálását és antropológiai általánosíthatóságát tehát a múlt esztétikai reprezentációja teszi lehetővé. A 17. századi Erdély világát egészen más evidenciák, mentalitás, szokásrend jellemezte, mint a 19. századi (illetve az azt követő) magyar társadalmi, politikai viszonyokat. Itt még nem relativizálódtak, nyelvileg nem lehetetlenültek el bizonyos vallási-metafizikai fogalmak (hit, szeretet, babona),¹⁴¹ és a társadalom közösségi alapokon nyugodott, hierarchikus rendbe szerveződött. Abban a korszituációban, amely a pozitívizmus valóságfogalmát és nyelvi evidenciáit már magáévá tette, a személyiség létproblémáinak felvetése a múlt felé fordulás segítségével, az egységképzetek viszonylagos meglétét hordozó reprezentált világ modellszerű alkalmazásával vált lehetségessé Kemény számára. A regény hősei egy olyan közösség tagjaként jelennek meg, melyben a társadalmi-hatalmi hierarchia, a szigorú szokásrend megszabja az egyén lehetséges hivatását, előírja a követendő morális normákat és magatartásmintákat, illetve kijelöli a világ transzcendens aspektusait magyarázó elveket. Cselekedeteik ezért mindig a normakövetés és a normasértés – látszólag – jól körülhatárolható viszonylatában mérettetődnek meg.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy egy tökéletes, idilli világ lett volna a 17. századi Erdély történeti, társadalmi valósága. A Kemény forrásaként szolgáló erdélyi emlékirók olvasása gyakorlatilag éppen az ellenkező benyomást kelti: állandó háború, árnyéklódás, harc, nyomor képei váltakoznak Szalárdi János és Bethlen Miklós eseményleírásaiban. Erdély kiszolgáltatottsága a

¹⁴¹ „Kemény figyelmét ugyanis *A rajongók*ban első sorban a XVII. század lelki világa foglalja le, mely izgatottan kutatta az embernek Istenhez, a végtelenség urához, való viszonyát s mély vallásos meggyőződéséért, mint az emberi életnek legnagyobb értékéért, mindent feláldozott.” PAPP, 1923. 355.

nagyhatalmaknak, a kisember kiszolgáltatottsága a hatalmaskodóknak jellemzi leginkább a korabeli viszonyokat: a világ tehát látszólag sokkal kaotikusabb, kiszámíthatatlanabb arculatát mutatja, mint (Kemény szavaival) a „korhadt, elaljasodott, energivált polgáriasodás” korában. Ám az kétségtelenül igaz, s erről szintén az emlékirók olvasása győzhet meg, hogy az ember helye a világban egyértelműbben kijelölhető, az emberi életet szabályozó normák jobban áttekinthetőek, és fogalmilag megragadhatóbbak a 17. századi korviszonyok közepette. Az emlékirók szövegének vallásos retorikája azt sugallja, hogy a világ a Gondviselés hatalmában van, s ezért az egyes ember alá van vetve a földi hatalmasságoknak, így az „Istentől rendeltetett fejedelemségi igazgatásnak”¹⁴² is. Áttetszőbb az ember társadalmi státusa, az aláfölrendeltségi viszony mechanizmusa, s határozottan kijelölhetőek azok a normák, életvezetési szempontok, melyekhez igazodnia kell.

Persze az is igaz, hogy az individuum léte nem igazán probléma a 17. században, de éppen ez a történelmi regény hatásmechanizmusának a lényege: úgy adja vissza (hozza létre) egy letűnt kor sajátosságait, hogy abba láthatatlanul beleíródjanak más időszakok létevidenciái is. Hogyan transzcendál a múlt képe a (szerzői és a mindenkori) jelen felé? Az elméleti fejezetben a *rávetítés* fogalmát alkalmaztam arra a poétikai műveletre, amely *A rajongók*ban is tetten érhető.

A regényben életre hívott erdélyi világnak látszólag stabilak a hatalmi viszonyai (lásd például Rákóczi szerepét a történetben), egyértelmű és támadhatatlan hierarchiára épül a társadalmi berendezkedése, létezik vallási-etikai kódexe, tehát a történések nagy része elrendezett életvilág benyomását kelti. *A rajongók* főhősei azonban (Kassai István, Pécsi Simon, Laczkó István) – Eötvös történelmi regényéhez hasonlóan – társadalmilag mobil, alulról felemelkedő figurák, akik a közösség által elvárt társadalmi, morális, vallási normákat többé-kevésbé áthágva építik ki egzisztenciájukat: személyiségük alapmintázata tehát nagyon hasonlít a modern kor individuális emberképére. Szó sincs azon-

¹⁴² SZALÁRDI, [1662] 1980. 72.

ban semmilyen anakronisztikus áthallásról, hiszen a jelenség lényegében az erdélyi társadalom természetes működéseként van beállítva (mindegyik figura komoly hatalmi-társadalmi státusra tesz szert), ugyanakkor világosan kirajzolódik az a folyamat is, hogy mivel jár a meglévő közösségi játékszabályok felrúgása (egyáltalán a társadalom közösségi alapjainak a felszámolódása): a normasértés, az emelkedés, a hatalomvágy előbb-utóbb a személyes egzisztenciájuk összeomlását eredményezi. A társadalmi, világnézeti egység, etikai konszenzus sugallata tehát nem pusztán hipotetikus a regényben, hiszen kitüntetett szereplők és a cselekményalakulás fő sodra, tragikus végkifejlete jelenítik meg az érvényességét, ám ezen egység, elrendezettség illúzióját (modern kori eliminációját) legalább ugyanolyan erővel képes színre vinni Kemény regénye. Ez utóbbi momentumra jó példa, hogy míg az ármánykodó, kétes erkölcsű Kassai István a hatalmi hierarchia csúcsának közvetlen közelébe kerül, addig a normakövető Kassai Elemér az események áldozata lesz. Egyszerre, egymást feltételezve jelenhetnek meg tehát – a „rávetítés” közbeiktatásával – a múlt szokásrendjének, emberfelfogásának evidenciái, illetve egy eltérő történeti szituáció társadalmi és szubjektumelméleti kérdései. Olyan világ teremődik *A rajongókban*, amelybe a 19. századi szubjektumproblematika gond nélkül átemelhető: a teremtett történelmi közeg szokás- és evidenciarendszerének stilizációja megvilágítja a „modern” személyiség meghasonlásának konkrét okait: a közösségi értékrendről való leszakadás következményeit, a vallási értékrend devalválódását stb.¹⁴³

¹⁴³ A teremtett múlt és a megcélzott (befogadói) jelen idősíkjaianak észrevétlen egymásrávetülését, „rávetítését” gyakran egy harmadik idősík bevonása teszi igazán hatékonyá. Eisemann György – a disszertációról írott opponensi véleményében – hívta fel a figyelmet arra, hogy a regény individuum-problematikájának a kérdései „úgy nyerne[n]k »történeti« karaktert, hogy nem is szorosan az adott évszámokkal jelölhető időszakra, hanem az újkori individualitás cszméjének »forrás«-korszakára, a reneszánszra utalnak vissza. Pécsi Simon és Kassai István tipikusan reneszánsz alakok: egyikük a humanista sokoldalúság állatorvosi lova (költő, zeneszerző, csillagász, politikus, mecénás és vallási vezető egy személyben), másikuk pedig egy aszketikus macchiavellista cselszövő.” Eisemann állítása egyben újfent nyomatékosítja azt az elméleti evidenciát, mely szerint a történelmi regények jellegadó világ-

Hipotézisemet három értelmezői lépésben igyekszem kibontani. Először *A rajongók* múltreprezentációjának és szubjektumfilozófia kérdésének poétikai összefüggéseit vázolom fel. Második lépésben a válsághősök sorsalakulásából levonható szubjektumelméleti konzekvenciák elemzésére kerül sor, majd végül a szöveg tragikumát interpretálom.

2. A letűnt korabeli életvilág mint létmodell: mimézis és allegória

a, a valóságillúzió felkeltése – narráció

A 17. századi életvilág hiteles valóságillúzióját két – egymással ellentétes – narratopoétikai művelet teremti meg *A rajongók*ban: egyfelől a narrátori reflexiókra hárul az a szerep, hogy bevezessék az olvasót a reprezentált múlt történelmi-társadalmi adottságrendszerébe, másfelől viszont a történelmi világ eleveenségének megtapasztalhatóságát éppen a narrátori mindentudás relativizálása, a szereplői nézőpontok felértékelődése biztosítja.

A regény heterodiegetikus narrátora látszólag uralja a történetmondást: állításai a jellemekről, a világról, a történesekről a „valóság” akadálytalan elbeszélhetőségének a hitét sejtetik. A narrátori beszéd mindent elkövet annak érdekében, hogy a múltat világyszerű létében tárja olvasója elé. A regény kezdő fejezeteiben a vallásháború történelmi horizontjának részletes felvázolásával, a gyulafehérvári események leírásával, majd Báthory Zsófia személyes lelki problémáinak és a „beteg asszony” látomásainak rögzítésével az elbeszélő lépcsőről lépésre vezet be olvasóját az életvilág különböző releváns szféráiba.¹⁴⁴ Sok esetben él tehát a valószerűség felkeltésének legfontosabb eszközével, a

teremtő és jelentésképző műveleteikben, esztétikai hatásstruktúrájukban és irodalmi kommunikációjukban alapvetően az idősíkok sokszorozását, egymásbafonódását aknázzák ki, nem pusztán a konstruált múlt és a megcélzott befogadói jelen között oscillálnak.

¹⁴⁴ Vö. BARTA, 1981a. 257–258.

magyarázattal és a leírással, néhány olvasóhoz intézett kiszólással deklarálja kívülálló, mindentudó pozícióját,¹⁴⁵ valamint komolyan veszi a történelmi regények elbeszélői metapozíciójából adódó „kötelességeit”: történeti diskurzust imitálva számol be a harmincéves háború eseményeiről, művelődéstörténeti részletességű leírást ad a fejedelmi palotáról (I/27–35); hosszasan értekezik a korabeli társadalmi hierarchia szokásrendjéről, amely kizárólagos elvek alapján szabályozta a párkapcsolatokat (II/32–33) stb.

Nagy számban találhatók azonban olyan elbeszélői közlések a regényben, melyek látványosan eltérnek a múlt világ- és valószerűségét erősíteni hivatott magabiztos narrátori megnyilatkozásoktól: ezek jellegét és funkcióját Dorrit Cohn egyik narratopoétika belátását mozgósítva elemzem.

Cohn az elbeszélői kijelentések két alapvető rétegét különbözteti meg: az első csoportba sorolhatók az úgynevezett „*mimetikus megnyilatkozások*”, melyek a fiktív világ képét teremtik meg – eseményeket, jellemeket és egyéb dolgokat; és vannak a *non-mimetikus megnyilatkozások*, melyek semmi egyebet, pusztán a narrátor gondolatait közvetítik. Amíg a mimetikus állítások tárgyasak, »látszólag áttetszőek«, és az olvasók feltétel nélkül fikcionális igazságnak tekintik azokat, addig a non-mimetikus mondatok szubjektívak, homályosak és az olvasók fenntartásokkal fogadják hihetőségüket, akárcsak egy személyes beszélő véleményét”.¹⁴⁶ Az eltérő kompetenciájú kijelentések sokszor ambivalensen viszonyulnak egymáshoz, melynek következtében egyrészt megbízhatatlanná válik a szövegek narrátora, másrészt maga „az elbeszélő, bár nincs fizikálisan jelen a fikcionális világban, mindazonáltal nyilvánvaló mentális jelenlétéhez jut a nem

¹⁴⁵ „De mi, kik növelésünknel és véralkatunknál fogva inkább szeretjük a szenvedélyeket a szobában, mint a szabad ég alatt látni és vizsgálni, hagyjuk el most a tomboló sokaságot, ...” [...] „Ezerszer boldogok a gazdagok! De vajjon mindig-e? A betett ajtaju szolgatszobáig értünk. S mi történik ott?” (I/27, 35) Hivatkozással használt kiadás: KEMÉNY Zsigmond, *A rajongók* I–IV. Pfeifer, Pest, 1858–59.

¹⁴⁶ COHN, 1990. 798. [kiemelés tőlem]

mimetikus, homályos kijelentései révén”.¹⁴⁷ A non-mimetikus jellegű megnyilatkozások leginkább *A rajongók* narrátorának szentenciózus fordulataiban figyelhetők meg.¹⁴⁸ Aforizmatikus szölamok gyakori kellékei a realista hangoltságú szövegeknek, ami persze nem feltétlenül jár együtt megkérdőjelezhetetlen igazságok magabiztos tolmácsolásával. Mihail Bahtyin például éppen abban látja a Dosztojevszkij-regény többszólamúságának egyik markáns vonását, hogy az orosz klasszikus szövegeiben előforduló szentenciák nem örök igazságokat deklarálnak, hanem feloldódnak a szöveg többszintű dialogikusságában.¹⁴⁹ Hasonló jelenség érhető tetten a Kemény-regényben, ahol a narrátor bölcselkedő szölama két, egymással látszólag ellentétes funkcióhoz jut.

Egyrészt az általános létbölcseleti tanulságok megbontják az elbeszélőhelyzet egységét: különböző hangokra bontják szét a narrátori beszédet, valamint felhívják a figyelmet az elbeszélői pozíció ironikus mozgására, az elmondottakkal való azonosulás és távolítás kettős játékára (a szentenciák mindig csak az adott

¹⁴⁷ COHN, 1990. 799.

¹⁴⁸ Csak néhányat kiemelve a jellemzőbbek közül: „Van oly büszkeség s még a nemesebb természetekben is, mely inkább retteg a bal helyzet szegénységétől, mint a bűn súlyától.” (I/137); „Oh istenem, mily kín magányosan lenni, midőn vádák vagy emlékek nyomnak! Midőn álmokból, ferde benyomásokból és démoni érzésekből egy bős sokadalom támad, fölvert rajként zsibong körülünk, fullánkjaival fenyeget, s védve vagy elhagyva magunkat, egyaránt lehetünk bántalmaiknak kitéve! *És százszor kín e magány, ha sejtjük, hogy idegeink izgatottsága oly tükröt tarthat előnkbe, mely által önbecsülésünk csökken.*” (II/53; kiemelés tőlem) „Nincs is lehangolabb kiábrándulás, mint ha kénytelenek vagyunk azt, kit imádtunk, midőn angyalnak többé nem hisszük, démonnak nem képzelni. *A csalódott szív utolsó hiúsága: nagyszerű csalódáson könnyezhetni.*” (II/82; kiemelés tőlem) Vö.: I/38, I/73, I/130, I/142, II/44, II/54, II/136, III/174.

¹⁴⁹ „Jellemző, hogy Dosztojevszkij műveiben egyáltalán nincsenek olyan szentenciaszerű, aranyigazságszerű, aforizmaszerű stb. egyes gondolatok, megállapítások és megfogalmazások, amelyek eredeti kontextusukból kiemelve, szölamuktól elszakítva, elszemélytelenített formában is megtartanák gondolati tartalmukat. [...] Formaszervező világnézete nem ismert személytelen igazságot és a személytől függetlenül kiemelhető igazságokat. Itt csak eszmék és nézőpontok teljes és oszthatatlan szölamai léteznek, ezeket pedig lehetetlen természetük eltorzítása nélkül kiemelni a mű dialogikus szövetéből.” BAHTYIN, 2001. 121.

szövegösszefüggésben mutatnak fel érvényes jelentést, a narrátor sokszor ironizál, amikor látszólag komolyan beszél és fordítva). Másrészt a történet heterodiegetikus (tehát a történet terén és idején kívül álló), identitás nélküli elbeszélője – a szentenciákba objektivált kijelentései révén – valóban bizonyos mentális-szellemi jelenlétet jut.¹⁵⁰ A narratori szólam ezen markáns szegmense így észrevétlenül belesimul a hősök ön- és világértelmezésbeli kísérleteibe: a történet elbeszélésében, az események kommentálásában rendre feltűnik egy hang, aki állandóan az életről beszél, s mintha a szentenciákkal „saját” lelki vívódásaira keresne gyógyírt, s mintha éppen azért mondaná ki ezeket a mondatokat, hogy fenyegetett igazságtartalmukat így tartsa életben. Nem véletlen, hogy legfőképpen a hitre vonatkozó megnyilatkozásokra érvényes ez a megállapítás.¹⁵¹

Az eseményeket kommentáló bölcselkedő hang tehát nem a stabil értékbizonyosság és valóságfelfogás pozíciójából szólal meg, amit mi sem bizonyít jobban, hogy gyakorta éppen a hősök cselekedeteit megítélő, a szentencia köntösébe burkolt kijelentések leplezik le a narrátor megbízhatatlanságát, megállapításainak relatív voltát. A börtönben életelveit gyorsan feladó Laczkó Istvánról például az elbeszélő azonnal ironikus állítást tesz („A vértanúságot a hiu ember is gyakran hetykén fogadá el, midőn a máglyához vagy bárdhoz kísérte a nép rokonszenve; de a legszilárdabb jellem sem hallhatja megrázkodás nélkül a polgári hatalom és a közvélemény egyértelműleg hozott halálítéletét. *Uj Jeruzsálem angyalai között pedig, ha nem is a legghiubb, de a legcsekélyebb akarateréjű Szőke Pista volt.*” I/141–42; kiemelés tőlem), később viszont már nem a szombatos pap jellemének hiányosságával, hanem a körülmények kényszerével magyarázza sorsát („A

¹⁵⁰ Természetesen nem Keménnyel, az íróval válik azonossá a narrátor, akinek a pozíciója közel sem ragadható meg, írható le jól körülhatárolható személyiség formájában. Thomas Cooper például – a szólamok, nézőpontok állandó változását elemezve – éppen a narrátor figurájának teljes elmosódásáról beszél szöveginterpretációjában. Vö. COOPER, 2002. 283.

¹⁵¹ „Oh, melyik ösvény vezet ki leghamarább az életből? A betegség. Erőtlen lábakkal, fekve haladunk azon a célhoz. Az öngyilkolás rögtön és rövid utját betorlaszolta a hit.” (I/73). „A kislelkűség legszelidebb, de mégis egyik neme az istentagadásnak.” (II/44).

szegény szombatos pap eljárása valóban oly rendkívüli, mint megrendítő sorsa. Erényre volt teremtvé, de *a viszonyok nyomása miatt bűnössé lőn.*” IV/23; kiemelés tőlem). Előbb tehát Laczkó ellen, aztán mellett hoz fel egy-egy kulturális kódot a narrátor: a hiúság és a kishitűség elítélő, majd a sorsszerűség felmentő aspektusát, melyek így mintegy kölcsönösen kioltják egymást.

b, a valóságillúzió felkeltése – szereplői viszonyrendszer

A 17. század közepi Erdély életre keltéséhez döntő módon járul hozzá az egyes szereplők viselkedésének, gondolkodásának, lélekrájának az aprólékos kidolgozottsága. A vallásháború történeti szituációja például nem száraz történelmi tények sorozataként jelenik meg, hanem konkrét személyes és közösségi érdekeltségek bonyolult hálójában tárul elénk. A vallási fanatizmus megosztó tendenciája a kezdő fejezet tömeglélektani ábrázolásában, majd a záró események apokaliptikus pillanataiban, a szombatosok örjöngésével válik létszerűvé; a hatalmi pozícióharc helyzetrajzát a Kassai megdöntésére irányuló kísérletek lelkesítik át; a társadalmi hierarchia felépítését és működését Pécsi, Kassai és Laczkó normasértése hozza kézzelfogható közelségbe; a patriarchális szokásrendet a házasság szigorúan szabályozott gyakorlata példázza – leginkább Laczkó és Klára, illetve Deborah és Elemér esetében. Kemény és kora világától gyökeresen eltérő társadalmi és törvénykezési rend kontúrjait rajzolja fel Laczkó sorsalakulása: az a mód, ahogyan a szombatos pap elveszíti személyes szabadságát, csak a 17. századi erdélyi viszonyok között létszerű.

Ikonszerű funkciójukon túl fontos mimetikus szerep hárul a történelem lapjairól ismert alakokra. A scotti minta alapján a „valós” figurák mellékszereplőkként lépnek fel a regényben, oly módon, ahogyan azt Roland Barthes írja az *S/Z*-ben: „Éppen e csekély jelentőség az, ami a történelmi személynek mint szereplőnek a valóságosság pontos súlyát megadja. E csekély a hitelesség mértéke. [...] Ha pusztán elvegyülnek fiktív társaik szomszédságában, ha csak utalás történik rájuk valamely társas összejövetel kapcsán, e mértékletesség, mint valami zsilib, mely kiegyenlíti a víz két különböző szintjét, egy szintbe hozza a regényt és a törté-

nelmet.”¹⁵² A regénycselekmény háttérében meghúzódó fejedelem taktikázó magatartása, anyagiassága szemlélete hűen reprezentálja a megidézett kor politikai gyakorlatát, protestáns etikájának a szellemiségét. Ám éppen Rákóczi példája igazolja, hogy az ismert történeti szereplők inkább allegorikus funkciót kapnak a történelmi regényekben. Kiaknázatlanul hagyja például Kemény a források néhány utalását a fejedelem lélektani portréjának a rajzában. „Több történetíró a szombatosok üldözését a fejedelem fukarságával is összefüggésbe hozza” – írja a forráskutató-filológus Loósz, de a regényben „a fejedelem helyett Kassai kapzsisága lesz Pécsi bukásának titkos rugója”.¹⁵³ Rákóczi – egyébként alig leplezett – fősvénységének hatalmi ármánnyal társítása háttérbe szorította volna a fejedelem szimbolikus karakterét: ő elsősorban a társadalmi hierarchia feje, kegyelmi jogok gyakorlója, a rendképzetek megtestesítője a regényben (akárcsak az *Özveggy és leányában*). A hatalmi hierarchia elbizonytalanodottságát inkább fia, György testesíti meg: „a népszerű hercegben már atyja oldalán kibontakozni látjuk a leendő uralkodót, ki nagyravágyásával és meggondolatlanságával Erdély romlását és a maga szerencsétlenségét idézte elő.”¹⁵⁴

c, a történelmi világ transzcendens kontúrjai

A jellem- és cselekményalakulás tudatszerű közvetítése még egy lényeges funkciót tölt be a szövegben: a szereplői szólamokhoz kötötten nyilatkozik meg a konstruált világ transzcendens tágasága is. Az irracionális jellegű történések állandóan átjárják, befolyásolják a mindennapiság tapasztalatában zajló eseményeket. A férje embertelen kivégzésének rettenetét vízióiban napról napra újraélő Géczyné egy nyugodtabb álmában testvérét, az őrzöngő tömeg átkozta Pécsi Simont látja férje helyett az elítéltek ketrecében: az álomlátás és a realitás képsorai között aztán fokozatosan elmosódik a határ (lásd a Deborahot zaklató tömeg viselke-

¹⁵² BARTHES, 1997b. 133, 134.

¹⁵³ LOÓSZ, 1910. 165.

¹⁵⁴ LOÓSZ, 1910. 167.

dését), majd végül Pécsi valóban a börtönbe kerül. Az asztrológiába beavatott szombatos főúr maga is előre látja közelgő végzetét: az irracionálisnak tűnő csillagjóslatok végül reálisakká válnak a tragédia bekövetkeztekor.

A transzcendens elsősorban a tragikus eseményekben (balázsfalvi tragédia) és a szélsőséges, önkívületi állapotokban (örület, látomás) sejlik fel, és bontja meg váratlanul az életvilág mindennapiságának látszólagos nyugalomát: az árulását közvetetten felfedő jelek (Pécsi csillagjóslata, Deborah megérzése stb.) taszítják Laczkót az örületbe; a beteg asszony rémálmaiban végig látomásos képek kísértének, de az örülettel határos állapot időnként Elemér, Deborah és a tisztán racionálisan gondolkodó Kassai magatartásában is megnyilatkozik. Az evilági és transzcendens szféra közötti harmonikusabb kapcsolat lehetősége nyilvánul meg Pécsi Simon és Bodó Klára szólamában: Pécsi asztrológusként olvassa (igaz, tragikusan félreolvassa) az égi jelek üzenetét,¹⁵⁵ Laczkó felesége pedig minden evilági történést képes a gondviselő Isten jelenvalóságának alárendelten értelmezni (II/129–130).

d, a szereplői viszonyrendszer allegorikus vonásai

A szereplők és kapcsolatrendszerük mimetikus és allegorikus funkciója elválaszthatatlanul összefonódik a regényben. A hősök nagy része (Pécsi Simon, Kassai István, Laczkó István, Kassai Elemér, Pécsi Deborah, Gyulai Ferenc, Kassai titkára) úgynevezett válsághősként értelmezhető: állandó meghasonlás vagy elbizonytalanodás jellemzi őket, a legtöbbjük önértelmezése tévesnek bizonyul, személyiségük a történet bizonyos pontján összeomlik.¹⁵⁶ A tragikus események a bűn, a szabadság, a hit ontoló-

¹⁵⁵ „A 17-dik század legtudósabb férfiai hittek a csillagjóslatokban, s Pécsi még babonásabb volt kortársainál. [...] Ő – mint minden korban és minden műveltség mellett számosan – rabja lehetett az előérzetektől s elővéleményektől kezdve száz meg száz oly benyomásnak, melyek szívvilágunk fölött az értelem és szabad akarat leigázásával uralkodik, s melyet mi, hogy még sötétebb titoklepel alá burkoljunk, a delejes erők működéséből igyekszünk megmagyarázni.” (I/106)

¹⁵⁶ Vö. SZEGEDY-MASZÁK, 1996. 43–46. Kemény valamennyi regényére érvényesnek tartja MARTINKÓ, 1977. 356–58.

giai, antropológiai kérdéseit helyezik az előtérbe, ami arra utal, hogy az egyén mindenkori létbe- és világbavetettségének model-lálására törekszik a szöveg.

Ráadásul a mimetikus igénnyel életre keltett történeti világ egésze is egy jellegzetes létállapot allegorikus jelölőjévé válik, melyet a cím és a főszöveg sugallatai alapján a „*rajongás létállapotának*” nevezhetünk. A rajongás az adottól és otthonostól való eltérés léthelyzeteként, egyfajta önkívületi állapotként metaforizálódik a szövegben. Ezért nem véletlen, hogy „a regény szövegében a címszó makacs ismétlődése teremti meg a legerősebb folytonosságot”.¹⁵⁷ Ez ugyanis – ahogy ezt már Szegedy-Maszák Mihály részletesen kifejtette – nem kizárólag a szombatosok fanatizmusát jelöli: „Kassai Elemér is »rajongó«-nak bizonyul, amennyiben bálványozza Pécsi Debraht”,¹⁵⁸ a közösség egységét biztosítani hivatott fejedelmi pozíció várományosának jellemében is szerepet kapnak a rajongás attribútumai (I/16–19, III/89), de ide sorolható Dajka püspök „rajongó beszéde”, a gyulafehérvári tömeg irányíthatatlan szenvedélyessége,¹⁵⁹ valamint Kassai és Pécsi ellenségeskedése is.

e, metaforikusság

A *rajongók* egzisztenciálfilozófiai kérdésfelvetésének a fontosságát nemcsak a teremtetett világ tendenciái, hanem a szöveg metonimikus történetmondásába beleszövődő metaforikus utalásrend is nyomatékosítja. Világszerűség és jelszerűség, mimézis és allegorizáció egymásbafonódására, illetve a szöveg létértelmező érdekelttségére utal a regény felhívó struktúrájának néhány visszatérő motívikus eleme.

Hangsúlyos helyeken tematizálódik például az *öngyilkosság kérdésköre* mint a létében magára maradt szubjektum abszurd menekülésének egy lehetősége. Először a Géczyiné sorsát kom-

¹⁵⁷ SZEGEDY-MASZÁK, 1996. 39.

¹⁵⁸ *Uo.*

¹⁵⁹ „A templomba lódult nép ifja és véne mély áhitattal, sőt azon sötét rajongással hallgatja, mely a hitújítás korszakának jellemvonásához tartozik.” (I/11)

mentáló elbeszélő nyilatkozik róla szentenciaszerűen („Erőtlen lábakkal, fekve haladunk azon a célhoz. Az öngyilkolás rögetlen és rövid utját betorlaszolta a hit.” I/73), majd később Laczkó (II/5) és Elemér (II/83) elszabadult gondolataiban is felmerül az élet drasztikus lezárásának a vágya.

Feltűnő, hogy *a lét végességének és kiismerhetetlenségének a tudata* lépten-nyomon megfogalmazódik a szereplői világ- és ön-értelmezésekben, valamint a narrátori közlésegyiségekben. A mulandóság színpadaként metaforizálja a világot az elbeszélő Elemér szerelmi csalódását kommentálva;¹⁶⁰ „arasznyi térként” tűnik fel a létezés Deborah elbeszélte monológjában, amikor megtagadott szerelmi kapcsolatán báncódik;¹⁶¹ és a szélsőséges helyzetben feltáruló „lét mélyebb titkairól” beszél Laczkó István.¹⁶²

Az egyén létbe- és világbavetettségének tragikus élményét, a halálhoz viszonyuló (jelenvaló)lét alaphelyzetét a legtömörebben Dajka püspök elbeszélte monológja fogalmazza meg. Több sajátos körülmény is kulcsfontosságúvá teszi ezt a rövid szövegrészt. Dajka feltűnése látszólag szervetlenül illeszkedik bele az Elemér sorsát tárgyaló történetmondásba, ráadásul bizonytalan a közlésegyiség beszélőjének a kiléte is, elmosódik a határ a szereplő és a narrátor megnyilatkozása között, amely nyomatékosítja a gondolatsor jelentőségét:

A nap még nem hűnyt el egészen, s már a hold mosolygott, fénylett, hódított és andalga. Nézte a komoly székesegyházat, bekacsintott a

¹⁶⁰ „Elemér sokáig könnyezett haragva e gyöngességért, s haragvék, hogy nem tudja szeméből az utolsó cseppel, szívében az utolsó dobbanást előidézni, és bevégezni az *élet színpadán* azon elhibázott szerepet, mely a játszót nem lelkesítheti, a nézőt pedig részvét helyett közönnnyel tölti be.” (II/83; kiemelés tőlem)

¹⁶¹ „Akkor ki hozta volna kétségbe, hogy szerelmök változatlan, mint maga az igazság, hogy ők egymásért vannak teremtvé, hogy kezét kézben tartva vándorolnak az élet útján végig, s hogy a menyegzői nyoszolyájok és család kriptájok között fekvő közt, ezt *az arasznyi tért*, egymással osztott örömeik s egymásért hozott áldozataik emlékeivel építendik be?” (III/102; kiemelés tőlem)

¹⁶² „A pokol agyvelőmbé tette át egyik kemencéjét, s a póré ördögfiak gyorsan fűtenek. Nekik soha sem lehet elég nagy a meleg; de mi, szegény bűnösök, finom idegűek, érzékeny bőrűek vagyunk, s csak ezért kárhozunk el. Te nem ismered *a lét mélyebb titkait*.” (IV/77–78; kiemelés tőlem)

dévaj herczegkisasszony ablakain, sugarainak búbájával rábeszélte a vén Dajka püspököt, hogy róka-prémes tógáját felöltve, a tornác elébe üljön, s mellén összefogva karjait, a csillagos égre tekintsen és a földi lét rövidségéről elmélkedjen. *Percz az élet, de e perczbe mennyi öröm, csalódás és bánat nincs öszpontosítva!* Örökkévalóság vár reánk, s a koporsó azon szekrény, melybe minden terhet, mit magunkon hordánk, letesszünk és elzárunk; de hány ember van, ki tántorgó léptekkel is ne ajánlkoznék a sír párkányától visszafordulni, hogy tovább hordhassa a terűt, mely alatt már alig tud lélekezni? [...] *Miért tapadunk annyira a végeshez, midőn a végtelent hitünk biztosította?*” [II/171–72]

„[A]z ember végtelenség és végeesség, mulandó és örök, szabadság és szükségszerűség szintézise”¹⁶³ – vallja a tanulmányom gondolatmenetében még jó néhányszor szóhoz jutó Kierkegaard, s az ember ezen kettős antropológiai meghatározottsága döntő szerepet kap a regény egészének kérdésfelvetésében.

A személyiség-válság szituálása és értelmezése köré egy *összetett metaforikus sor* íródik a regényben. A *börtön*, a *tükör*, a *fényárnyék*, a *sivatag* és a *hajó* motívumának visszatérő megjelenései¹⁶⁴ – az irodalmi toposzok évszázados hagyományát mozgósítva – nyomatékosítják, hogy a történetben az egyén létére megy ki a játék, és az emberi lét végső kérdései kerülnek a középpontba. A metaforikus utalások közül mindössze a legősibb toposzra, az emberlétet az irodalom évszázadaiban töretlenül szimbolizáló hajó motívumára utalok: márcsak azért is, mert ezáltal egyaránt érzékelhetővé tehető a metaforikus történetmondás strukturális kidolgozottsága, s az a fontos tendencia, hogy a toposz az új emberképnek megfelelően deformálódik a szövegben. A hajó (csónak), s a hozzá kapcsolódó képzetek (tenger, vihar, part) szinte valamennyi válsághős jelleméhez hozzárendelődnek a szöveg kitüntetett pontjain, legtöbbször a szereplők retorizált megszólalásaiban, saját önismereti reflexiójuk részeként. Ez utóbbi aspektus az, amely „modern” színezetet kölcsönöz a toposznak: a szereplők

¹⁶³ KIERKEGAARD, [1848] 1993. 19.

¹⁶⁴ *Tükör*: II/5, II/31, II/53, II/57, III/38; *börtön*: I/73, I/86–87, I/138, III/31; *fényárnyék*: II/4–5, II/44, III/174; *sivatag*: I/139–140, II/133, III/30–31, IV/42; *hajó*: II/32, II/168, III/90, IV/42.

felismerik, hogy a világba vetett létezésükért valamilyen módon mégiscsak ők a felelősek, s az önismeret folytonos elmélyítése, s tetteik következményeinek a vállalása teheti értelmessé létüket a szövevényes, kényszerűségekkel terhelt világban.

A motívum először Laczkó Istvánnal összefüggésben merül fel, s bár itt a narrátori hasonlat vetíti rá a főhős sorshelyzetére a toposzt, az elbeszélői szentenciát Laczkó hosszas, zaklatott monológja előzi meg:

De vezekeljen – szövé tovább gondolatait a szárdisi angyal –, öltözzék zsákba és hintsen hamvat fejére az, ki a szabadakaratról tud a világ nagy szolgásgában álmodni. Szégyen e jámbor együgyűsége! Megvetés rá! ... Minden cselekedetünk tükör, melyben a végzet mutatja meg képét. [...] A szárdisi angyal kedélye *kormány-vesztett hajóként hányaték az ellenséges hullámokon, partot* nem látva és a tájékozó csillagok utmutatásait nem követhetve többé [II/31–32; kiemelés tőlem]

Ezt követően Kassai Elemér egyik reflexiójában találkozunk a motívummal,

Nincs semmi érdekem, mely képviselés nélkül is veszélyeztetnék, válaszolá Elemér. *A tenger közepén elsülyedt kincses hajóból*, midőn a mérő-ólom sehol fenékre nem talál, akarjunk-e könnyű hálóinkkal kihalászni csak egyetlen emlékpénzt is? Istenemre! Ok nélkül fáradánk!... [II/168; kiemelés tőlem]

majd a báli mulatságon a Gyulaival flörtölő Deborah külsejének a leírásába csempészi be a narrátor,

Elismerőbb alig lehet valaki, mint egy nevendék leány szokott azon kétséges bókért, hogy idő előtt tekintik kifejelettnek. Mintha a bevezettetés percze nem volna kezdete a szülői házból kiköltözés kísérleteinek, s mintha a *békés révben* nem ekkor feszítenék föl a *vitórlákat*, nem akkor tartanák kézen az *evező rudakat*, hogy egy *gyöngye és töredékeny csónak* az első kedvező széllel ismeretlen, *viharos* és be nem látható *tengerre* ragadtassék, hányatni, elsülyedni vagy véletlenül *szerencseparthoz jutni*. [III/90; kiemelés tőlem]

míg végül Pécsi Simon önostorozó kommentárjában zárul a hajó toposza köré fonódó metaforikus sor:

Ifju éveimben a föld három részén bolyongtam, küzdve szükséggel, nélkülözésekkel, kiteve vad népek üldözésének, *tengerviharnak*, s a megmérhetlen homokpuszták égető hevének. A teve kidőlt fáradság és éhség miatt, de kedélyem nem tört meg. *A hajó árbóczát* lesujtá a villám, de *reményeim vitorláit* soha sem vontam össze, és *szép partokat* látott álmodó szemem, tul a fenyegető zátonyon, s felette a sötét felhőknek. Most, Deborah, a vagyon kevés élvezetet ígér, a nyugalom nem nyugtat meg, a veszély nem edzi lélekerőmet. Az égen, földön és keblemben ezer jel mutatja, ezer hang sugja, hogy hazámba visszatérve, rosszul választék pályát” [IV/42; kiemelés tőlem].

3. A rajongás létállapota

a, a válságba sodródott szubjektum – a válság okai

Feltűnő, mennyire hasonló tendenciák húzódnak meg az egyes hősök elbizonytalanodása mögött: mindegyikük többé-kevésbé ellentmondásba kerül szűkebb társadalmi közösségének elvárásrendszerével, s a határok áthágása életútja egy bizonyos pontján ellene fordul; szintén visszatérő jelenség, hogy a vallási fogalmak, etikai elvek devalválódnak, relativizálódnak a teremtetett életvilág mindennapjaiban; az elmondottak következményeként pedig az egyéni érdekek, individuális törekvések lesznek dominánsak a társadalmi érintkezésben és az emberi viszonyrendszerben. E három, szorosan összefüggő jelenség, tehát a „*közösségből kiesettség*” *létélménye* (1), *a vallási fogalmak, elvek devalválódása* (2), valamint *az individuális érdekek dominanciája az egymáshoz való viszonyban* (3) vezetnek – az eseményekből kikövetkeztethető okokként – a legtöbb válsághős személyiségének meghasonlásához, majd széthullásához.

(1) *A rajongókban* életre hívott 17. századi Erdély világa a hagyományfolytonosság által legitimált hierarchikus közösségi kere-

tekre alapozódik. Az ilyen patriarchális típusú társadalmi forma legfőbb jellegzetessége, hogy precízen kijelöli az egyén számára a születésének megfelelő szerepet és pozíciót, melynek radikális áthágása súlyos következményekkel járhat mind az érvényes társadalmi formációra, mind az egyénre nézvést. A regényhősök meg hasonlításának forrása éppen az adott társadalmi keretből való tudatos, vagy éppen reflektálatlan kiszakadásban rejlik.

Pécsi Simon és Kassai István úttévesztésének legfőbb oka az, hogy alacsony társadalmi sorból emelkedtek fel, s az így szerzett hatalommal visszaéltek; Laczkó István vesztét az okozza, hogy eltitkolt jobbagyi származásának a tudatában a bevett vallásokkal szembehelyezkedő szombatosoknak lett a vezetője. A társadalmi hierarchia alsóbb rétegeiből felemelkedő Elemér sem tud stabil identitásra szert tenni: szerelmi kudarca állandó menekülésre kényszeríti a számára kínálkozó szerepek elől. Életpályájuk azonban inkább jellemzőnek, mintsem deviánsnak mondható, hiszen a főszereplők mindegyikét a „*közösségből kiesettség*” sajátos *léthelyzete* egyedíti. A nagyfokú társadalmi „mobilitás” előtérbe kerülése közvetetten azt is jelzi, hogy baj van a konszenzusos etikai elvek, az érvényben levő közösségi-társadalmi magatartásminták működőképességével.

(2) Erről a léthelyzetről árulkodik a *vallási fogalmak devalválódása*, amely a történetek több szintjén is kifejezésre jut. Már az életvilág legtágabb keretei ennek az állapotnak a kaotikus következményeit mutatják. A „még sötétebb és kétségbe ejtőbb színt öltő” vallásháború tombolása, majd a vallásszabadságot és a szombatosok kiirtását egyidejűleg követelő indulatos tömeg leírása azt sugallja, hogy valami nincs rendben a konszenzusos létmagyarázó elvekkel. A „hitben eltévelyedés”, a mérvadóként elfogadott vallási dogmákkal szembeni következetlenség a legtöbb szereplő személyes sorsát is jellemzi valamilyen formában, és hozzájárul identitása megbomlásához.

Kassai István sokáig a maga racionalizált világlátásához, egyéni törekvéseihez igazítja a keresztény szemlélet fogalmait: „Nincs panaszom a gondviselésre! Az események folyama vallásszágra szoktatja az embert! A haza és hit ellenségei saját ma-

gukat semmisítik meg. Kicsoda buktatta meg Pécsit? Ne nevezetek senkit a kicsiny eszközök közül! Csak egy roszakarója van: *bűne*.” (IV/381; kiemelés az eredetiben.)¹⁶⁵ Metafizikai kapaszkodók hiányaként éli meg úttévesztését Pécsi Simon a XXII. zsoltár éneklésekor,¹⁶⁶ s Elemér ingatag hite is kártyavárként dől össze Deborah hűtlenségekor.¹⁶⁷ Arulását követően látványosan zuhan ki metafizikai otthonosságtudatából Laczkó is, és az emberi létező iránt közömbös, determinatív világmozgató elv képzete felé fordul.¹⁶⁸ A hit elvesztésének megvan a történet idején túlmutató távlata is: Géczyné éppen a világot uraló gyűlölség miatt adja fel vallásos meggyőződését.¹⁶⁹

A hitben eltévelyedettség sajátos ellenpontját nyújtja – más-más módon – a fejedelemasszony és Báthory Zsófia alakja. Az előbbi integer személyiségét szilárd hitére alapozza: nem véletlen, hogy az őt illető *nagypasszony* megszólításból akár Szűz Mária ikonikus képére is asszociálhatunk. (Annak ellenére, hogy a fejedelemasszony protestáns hitű.) Az utóbbi „erőszakos” áttérítése, katolikusból reformátussá válása, és az ebből fakadó „lelki válság” egyszerre olvasható a hitből kiesettség negatív élményét megerősítő, illetve parodizáló gesztusként.

¹⁶⁵ „– A czudar meglagadia Deborah kezét tőled! Elemér, négy hét alatt kapitány fogsz lenni. A *gondviselés útjai csodálatosak!* Ki mondhatná meg előre, mivé szánt téged a végzet...” (II/103; kiemelés tőlem)

¹⁶⁶ „Ujjai az orgonát pengeték lassan, mélán, gondolat nélkül; de egyszerre összeszedvén magát, harsány hangon kezdé énekelni: Én Istenem, én erős Istenem, Miért hagyál el ennyire engem?” (II/178)

¹⁶⁷ „De most, ...most, miután Deborah, kit istennőként imádozt, maga rombolha le az oltárt, melyet számára az ifju rajongó emelt; most, miután nemcsak szerelmét vonta el tőle, de nemesebb, fensőbb természete iránti hitét is néhány kedélytelen szavával meggyilkolá.” (II/72)

¹⁶⁸ „Oh gondviselés! Miért nem hirdethettem létedet a gonosz bukásában, s az erény ünnepnapjain? Miért nem kell nevednek mindig eszünkbe jutni, ha a világra fordítjuk szemünket? S miért fosztott meg uralkodó székedtől fattyutestvéred, a kényszerűség? Ő vak és érzéketlen; de rólad az írástudók komolyan mondák, hogy szemed van és szíved.” (II/31–32)

¹⁶⁹ „Ne emlékezzem-e az iszonyu gúnykaczajra, az állati ordításra, mely Fogaras piacán ezer torokból hangzott, s megölte bennem a vallást, eszet, érzést és a test erejét?” (I/83)

(3) A vallási elvek devalválódása, valamint a közösségi keretek relativizálódása nagyban hozzájárul ahhoz, hogy az egymással a mindennapiság közegében érintkező szereplők cselekedetét elsősorban az *egyéni érdekek előtérbe helyezése*, a *hatalmi ösztön* és az *érvényesülési vágy* motiválja. A hatalmi „emelkedés” lesz a vál-sághősök majd mindegyikének legfőbb életcélja: Kassai és Pécsi – sokszor alattomos eszközök érvényesítésével – alacsony sorból emelkedtek fel a hatalmi hierarchia csúcsára; Gyulai Ferenc alakja az emelkedés filozófiájának és gyakorlatának emblematikus figurája lesz a történetben;¹⁷⁰ Pécsi Deborah azért vonzódik Gyulaihoz, mert általa az arisztokrácia vér szerinti kötelékébe emelkedhet föl; Kassai titkárának az életcélja a levéltárosi állás megszerzése, és a szombatosok vallási gyülekezetétől sem idegenek a hatalmi ambíciók.

Az individuális érdekek korlátlan érvényesítési vágya és az egoisztikus öntételezések természetesen feszültséghez vezetnek, ezért a *bosszú*, a *gyűlölet* és az *átkozódás* létminőségei válnak mindennapossá a világban és a másikkal való viszonyban. A *rajongók* cselekménybonyolításának a középpontjában Kassai és Pécsi ellentéte áll. Kassai – „aki előbb csak ártani akart Pécsinek, és miután sokszor ártott, gyűlölni kezd” – végtelen bosszúvágyának beteljesítése érdekében minden eszközt: törvényt, hatalmi pozíciót, korrupciót és emberi egzisztenciákat is felhasznál riválisa végleges megbuktatására. A szélsőséges létszituációba sodródott Laczkó kétségbeesésében „a gyűlöletnek szervezne hitfelekezetet”, s az átkozódásra épül hittársai, a szombatosok nyelvi világa is. A „beteg asszony” halálakor elrebegett „néma” átká az egész világra érvényes lesz; férjének kegyetlen kivégzése pedig a bosszú és a gyűlölet féktelen szenvedélyének időtlen szimbólumává válik. Az egyéni érdekmotivációk és a gyűlölet létmódusai az individualizáció kényszeréhez vezetnek, s az elidegenedettség élményét teszik meghatározó tapasztalatá a nem ellen-séges érintkezésekben is. Mindezt Kassai Elemér sorsa példázza a leginkább: fokozódó elhagyatottságának, tehetetlen sodródásá-

¹⁷⁰ „[H]a szíve szerelemre képes lett volna, még e szerelmet is föláldozná a befolyásért, az emelkedésért.” (II/115)

nak legfőbb oka, hogy a többiek aktuális érdekeiknek megfelelően viszonyulnak hozzá. Kassai azért akarja Elemérrel elfogatni Pécsit, hogy igazolja bosszúvágát unokaöccse előtt (s egyben a bosszú közössége teremtsen alapot „szeretetkapcsolatuk” elmélyítésére).¹⁷¹ Pécsi Simon önzetlen emberi szimpátiája szertefoszlik, mihelyt Elemér Kassai fogadott fia lesz, Deboraht pedig a név utáni vágy teszi igaztalanná Elemérrel szemben.

A társadalmi-hatalmi hierarchia csúcsán lévő Báthory Zsófia számára az emelkedés vágya eleve irreleváns, és a röpke szeszélyekként megfogalmazódó igényei (például amikor a lengyel trónon képzeletben jegyesét) ironikus, parodikus ellenpontját adják az egyéni érdekmotivációk és a gyűlölet uralta életvilág jellegadó tendenciáinak. A bosszúvág (komikuma) sem áll távol a hercegkisasszonytól, amely leginkább a református példabeszédekét és hit-tani könyveket ráerőltető Csulaira zúdul, akit gályarabként lát képzelgéseiben.

b, a közösség válsága

Az egyéni érdekek feltételezhetően azért játszhatnak ekkora szerepet az egyes hősök cselekedeteiben, mert kiszabadultak a közösségi-vallási értékek fennhatósága alól: a megbillent rendszerben a természetes emberi ambíciók is eleve tévútra jutnak. Párhuzamosan van tehát jelen a történetekben két meghatározó jelenség: az egyéni hibák és a normasértő cselekedetek elválaszthatatlanul összefonódnak a társadalmi normák, közösségi minták válságával, akár az utóbbi lecsapódásaként is értelmezhetők.

Az egyén kialakulását, viselkedését, személyiségfejlődését lényegi módon alakítják az érvényben levő társadalmi minták, és az én tulajdonképpen csak ezek elsajátítása révén jöhet létre – vall-

¹⁷¹ „Addig mindig távol lesz Elemér szíve tőlem, míg karját nem kénytelen Pécsi ellen fölemelni. Erre kell hatnom.” (III:39–40); „Emésztette tehát őt az a gyanu, hogy Elemér Pécsi bűnét nem hiszi, s minden szigorú eljárást a nagybátyja ellenséges indulatából magyarázna ki. Ezért vágyott a formaságok sértésével is Elemért oly helyzetbe hozni, hogy kénytelen legyen saját szemével látni Pécsi fűléssértését és a vétkecs törvény elébe állítására közvetlenül befolygni. Ez volt Kassai bosszujában a költészeti elem.” (IV:26–27)

ja a személyiség formálódását szociálbehaviorista szempontból elemző George H. Mead. „Az én fejlődik; nem létezik a kezdet kezdetétől, a születéstől fogva, hanem a társadalmi tapasztalás és tevékenység folyamata során jön létre [...] Ezek szerint az éntudatos emberi egyén annak az adott társadalmi csoportnak vagy közösségnek szervezett társadalmi attitűdjeit veszi fel vagy teszi magáévá, amelyhez tartozik; ezt az attitűdöt tanúsítja bármely időpontban a csoport vagy közösség előtt álló különféle társadalmi problémákkal szemben.”¹⁷² Mindez értelemszerűen maga után vonja, hogy az én mindennapi cselekedeteiben az egész közösség mintázata nyilvánul meg: „Az egyén csak társadalmi csoportja többi tagja énjének viszonylatában rendelkezik énnel; énjének struktúrája pedig kifejezi, illetve tükrözi annak a társadalmi csoportnak általános viselkedésmintáját, amelyhez tartozik, aminthogy ugyanezt fejezi ki az ezen társadalmi csoporthoz tartozó valamennyi többi egyén énjének struktúrája is.”¹⁷³ A közösségi attitűdhez való folytonos igazodás persze nem pusztán gépies, determinatív megfelelés Mead elgondolásában.¹⁷⁴ A *felépített* (norma- és mintakövető), valamint a *reaktív* (az aktuális szituációra kiszámíthatatlanul reagáló) *én*ből álló személyiségek – tudatosan, tudattalanul – állandóan formálják a meglévő társadalmi evidenciákat, melyek ezáltal lassú, észrevehetetlen változáson mennek keresztül.

Ha Mead koncepcióját a Kemény-regény teremtett életvilágának jelenségeire alkalmazzuk, láthatjuk, hogy sem Kassai, sem Pécsi, sem Laczkó magatartását nem tekinthetjük pusztán deviánsnak, normasértőnek, hiszen cselekvésmintáikat feltételezhetően az érvényben levő társadalmi-közösségi attitűdök alapján sajátították el. (Ez az attitűd radikalizálódik a társadalom elvárásaival szembehelyezkedő, ám attól nem függetlenedő szombatosok csoportjában.) Ráadásul a társadalom nemhogy nem veti

¹⁷² MEAD, 1973. 173, 199–200. vö. *uo.*, 198, 207, 238, 295.

¹⁷³ MEAD, 1973. 209. vö. *uo.*, 184.

¹⁷⁴ „[A]z egyes én-ek és struktúrájuk közös társadalmi eredete és alkata nem zárja ki eleve a nagymérvű egyéni eltéréseket és különbségeket, s nem mond ellent a sajátos és többé-kevésbé világos egyéniségnek, amellyel valóban mindegyikük rendelkezik.” MEAD, 1973. 256.

ki ezeket az egyéneket, hanem meghatározó, vezető figurákká teszi őket: kancellárként mind Pécsi, mind Kassai a hatalmi hierarchia csúcsára, közösségi sorsot alakító pozícióba kerül, akárcsak a maga módján a szombatos pap, Laczkó István. Utólag elhibázottnak bizonyuló magatartásuk egyben a közösségi normákban, értékrendben lezajló deformációról is számot ad. Találó Thomas Cooper megállapítása, aki szerint „a narrátori leírás és Kassai ellenségeinek megvető kijelentései között feszülő ellentét jelzi, hogy az »Ítélmester« nem gazember, inkább csak egyike a maga útját járó, egymás dolgai felett szemet hunyó alakoknak.”¹⁷⁵ Mint korábban – a rávetítés kapcsán – már említettem, ezen a ponton látványosan „transzcendál” a múlt: az individualizálódás, a társadalmi struktúra és normarendszer képlekenysége a teremtett múlt integráns részének tűnik, amely így alkalmassá válik általánosabb jelentések hordozására, bizonyos létkérdések időbeli kiterjesztésére.

c, az integer személyiség összeomlása

(*Kassai István*) Kassai hatalmi pozíciója és személyiségének integritása töretlennek tűnik az események végső kibontakozásáig. Bosszújának beteljesedése azonban megbontja következetes világlátását: rádöbben azon értékrendszer paradox voltára, melyre életét építette, és amely sokáig működőképesnek bizonyult, sőt, pozitív megerősítést kapott a közösség meghatározó alakjai részéről. A „bosszú nem nyújtá azon élvezet, melyet ígért” a számára,¹⁷⁶ hiszen Elemér elvesztése váratlanul életének távlattalanságára ébreszti rá Kassait. Már-már megbomlott elméjű párbeszéde az elhunytal céltévesztettségének végső bizonyosságát adja (IV/152–153), s addigi életelveinek zsákutcájára ébred rá hatalmi pozíciója gyors elvesztésében.

(*Pécsi Simon*) A hatalmi ambíciójában Kassai alteregójának, sok más tekintetben ellentétének bizonyuló Pécsi Simont az külön-

¹⁷⁵ COOPER, 2002. 281.

¹⁷⁶ „Minő példátlan igazságtalanság ez! Hát ilyen a boszu?” (IV/152)

bözteti meg a regény többi „válsághősétől”, hogy – a lányával folytatott párbeszédében – még a balázsfalvi tragédia előtt reflex-tál élete elhibázottságára („El van tévesztve egész életünk, Deborah!”). Meghasonlása legfontosabb okát téves hivatásválasztásában jelöli meg: a társadalmi pozíciója, tehetsége „predesztinálta” tudományos karrier helyett a hatalmi emelkedés kényszerpályájára lépett.¹⁷⁷ Pedig, Kassaival ellentétben, Pécsi személyiségét hit-elvű magatartásminták is erősítik: ő az, aki az asztrológia közvetítésével az életvilág mindennapiságából „számúzótt”, empirikus valóságon túli „realitással” közvetlen kapcsolatba lép. A világmindenség (makrokozmosz) és az ember (mikrokozmosz) egylényegűségét és korrespondenciáját valló asztrológiai gondolkodás szoros analógiát tételez a csillagok állása és az emberi sorsok (lehetséges) alakulása között. Az ősi tudásba beavatott Pécsi tragikus következtelensége azonban éppen abban rejlik, hogy egyéni érdekei miatt félreolvasa az égi jeleket. Gyűlöli Kassait, s ezért Elemért is eltaszítja magától, akit korábban a csillagállások sugallata és emberi tulajdonságai alapján feltétel nélkül kedvelt; ezt követően az égi jelek fenyegetőre fordulását sem rossz döntése következményeként értelmezi, hanem Elemért okolja és vele helyettesíti be a csillagképekben megjelenő áruló alakját (II/173–178). Elvakultságának és téves olvasatának központi szerepe lesz a tragédia bekövetkeztében: felkiáltása Elemér belépésekor („– Oh, a csillagzatok nem csálnak! Ők előre megmondák, hogy veszedelmem *tőle* jön!” IV/128; kiemelés az eredetiben) irányítja a szombatosok gyilkos dühét Kassai unokaöccsére. De a történet végső soron nagy formátumú emberként állítja eléink Pécsit, akinek bukása nem írható pusztán tévedései szám-lájára.

¹⁷⁷ „– El van tévesztve egész életünk, Deborah! – szólt Pécsi, mélyen sóhajtva. De nem azért van eltévesztve, mert a hatalomból kiestem; hanem mert alacsony származásom mellett hatalomra törekvém, s mert ismeretek után szomjazó lelkemet kincssel akartam kielégíteni. Átléptük a számunkra jelölt sorompót, s a világi szerencsével cseréltük föl a boldogság föltételeit. [...] Aztán, ha nem ásirozok emelkedés után, hatalmam a tudósok köztársaságában lett volna naggyá ... ott születésre nincs szükség, ott az ész a hatalom s nem a származás.” (IV/41)

(*Kassai Elemér*) Az individuális érdekmotivációk távol állnak – a becsületesség és őszinteség attribútumával jellemezhető – Kassai Elemértől. Ám annak ellenére, hogy ő az egyetlen a regényben, aki következetesen etikus normák alapján cselekszik, mégis egy kevésbé integer figura lép elénk alakjában: miközben felismeri a legtöbb egyén ön- és világértését meghatározó elvek természetlen voltát, képtelen ezekkel szemben egy önelvű személyiséget felépíteni. Tisztán látja Pécsi és Kassai magatartásának mozgatórugóit,¹⁷⁸ gyűlöletük engesztelhetetlenségét, ám az etikus cselekvés kényszere miatt minden tettét a bizonytalanság és a kétely hatja át. Állandó mentségeket keres nagybátyja nyilvánvalóan erkölcstelen tetteire, nem igyekszik meggyőzni Pécsit ítélete helytelenségéről, és könnyen lemond Deborahról is. Idézett monológjaiban reflektálttá tett gyengesége, tétlensége¹⁷⁹ végül teljes énfeladáshoz vezet. A halál utáni vágyakozása¹⁸⁰ a balázsfalvi tragédiában teljesedik be.

(*Laczkó István*) A szombatos pap alakja sugallja a leginkább, hogy az én integritásának a fenyegetettsége mintegy a személyiségbe kódoltan létezik: szerep és személyiség tragikusan messze távolodhat egymástól. Laczkó szombatos hite börtönbe kerülése után szinte azonnal semmivé foszlik. Elfogatása pillanatában még felidézi a *Jelenések könyve* saját léthelyzetére aktualizálható részét („– Most üt a kísértés órája! ... *Légy hiv mindhalálig, s neked adom az életnek koronáját!*”, mondja a szentírás”), de ahelyett, hogy a szöveg kontextusának megfelelően valódi próbatételként fogná

¹⁷⁸ Kassai esetében főleg II/87, II/107–08. Pécsi esetében II/168–69.

¹⁷⁹ „Oh, gyöngesség, neked mennyi neved van! Jóságnak mond a bamba, gyáva-ságnak a szilárd jellemű, hűségnek a bölcs, eszelősségnek az önző, s Kassai Elemérnek mondalak én...” (II/81–82). „– Oh, én gyáva, oh én nyomorult! Örökös kétség közt hányatom, s nincs szívemben erő merészebb elhatározásokra. [...] S én, ki csekélységért vívtam párbajt, vizsgálók, hallgatok, kétkedem, hiszek és hánykódom a végletek közt.” (III/23)

¹⁸⁰ „Találkozunk-e többé az életben? Szeretném, ha himnéd, hogy *nem*. Szeretném, ha egy haldokló barátod végkivánatának tekintenéd kérésemet; mert akkor egészen meg volnék nyugodva teljesítése felől.” (II/226; kiemelés az eredetiben.) Vö. II/82.

fel a helyzetet,¹⁸¹ kivonja magát az írás intenciója alól, és Krisztus Gecsemáné kertbeli monológjának a megidézésével próbál bibliai kapaszkodót keresni („*Atyám! Ha lehet, maradjon el tőlem e keserű pohár!*” szól a Megváltó” I/132; kiemelés az eredetiben). Azonban a Máté evangéliumából merített idézet is csonka, s itt is éppen az a tagmondat marad el, melyben a feltétel nélküli áldozatvállalás gesztusa fogalmazódik meg („*Atyám! ha lehetséges, múltjék el tőlem e pohár; mindazáltal ne úgy legyen aminth én akarom, hanem aminth te.*” Máté 26. 39.; kiemelés tőlem). A valódi szövegkörnyezetéből kimozdított idézetek így – a blaszfémia közelségébe kerülve – nem a hit-elvű világlátás afirmációjának a szellemében, hanem inkább az önmentség, a saját sors alóli kibúvás gesztusaként hangzanak el. Identitása képlékenységet három nevében (Laczkó István, Szőke Pista, Ananiás-Azariás-Nisael-Szombatonviaskodó) már eleve demonstráló szombatos pap árulásával feladja saját létértelmező evidenciáit, a gondviselésbe vetett feltétlen bizalmát, és – mintegy önigazolásképpen – a végzet általi eleve elrendeltség gondolatához menekül: „Hol van, a ki küzdhet végzete ellen?” (II/10) Bár megérzi a saját hitelveihez méltó cselekvés lehetőségét („Adjátok vissza a börtön békóit, s vegyétek le a bilincseket, melyek szellememet az öntudat pelengérére szegzik, hogy öröktől örökre magam legyek magam előtt megszégyenítve” II/10), csak a bűn fokozatosan megélt tapasztalata szembesíti felelősségével: az áruló szerepének elviselhetetlensége a látomásosság tébolyába taszítja, ami tettének metafizikai következményeit tárja fel.¹⁸²

(a szombatosok) Az eltévelyedettség kollektív aspektusait¹⁸³ személyesíti meg a történetben a szombatosok csoportosulása és

¹⁸¹ A bibliai kontextus egyértelműn *próbatételként* értelmezi a börtönbe kerülést. Laczkó nem reflektál az erre vonatkozó részre: „Semmit ne félj azoktól, a miket szenvedned kell: Ímé a Sátán egynéhányat ti közületek a tömlöczbe fog vetni, hogy megpróbáltassatok; és lesz tíz napig való nyomorúságtok. *Légy hív mind halálig, és néked adom az életnek koronáját.*” (Jel. 2. 10.)

¹⁸² „Igen, én Judas Iscariotes vagyok. Nevemet és célomat az ég jelentette meg neki. Ez a bűn átka!” (III/36–37)

¹⁸³ Tevékenységük, közösségképző diskurzusok nagyon hasonlít a Richard Sennett által teoretizált „*kollektív személyiség*” működésére. A franciaorszá-

tevékenysége. A szombatosok a tágabb életvilágban hozzáférhető világmagyarázó elvek elégtelenségét és a közösségi-társadalmi szokásrend működésképtelenségét nyilvánítják ki akkor, mikor a bevett vallásokkal szemben egy új keresztény hitgyakorlat meghonosításával próbálkoznak. Valójában azonban nem képviselnek semmilyen alternatívát az életvilág „kizökkent” létevidenciaival szemben, sőt, inkább felerősítik azok negatív tendenciáit. Tetteiket ugyanúgy az individuális érdekek motiválják, mint az életvilág más, „profán” alakjait: „mi nem tengeni, ... mi élni, terjeszkedni és jogokat szerezni akarunk” (I/125) – mondja egyik képviselőjük, a thyatírai angyal Pécsinek, miközben vallása melletti határozottabb fellépésre akarja sarkallni a főurat. A szombatosok fanatikus magatartása ennek érdekében a „magasabb rendű értékeket is a maga egocentrikus öntételezésének eszközévé változtatja”¹⁸⁴, ahogyan Nyikolaj Bergyajev jellemzi a vallási

gi Dreyfus-ügy tanulságait elemző társadalomtörténész szerint a valódi közösségi alapjukat, összetartó erejüket vesztett népi-nemzeti kollektív identitások a modern korban több, egymással szembenálló, kivetített kollektív személyiségre hullanak szét. A közélet hanyatlásának és a társadalom elidegenedésének köszönhetően az emberek „a társadalmi életről a személyiség állapotai és a személyes szimbólumok segítségével gondolkodtak, kezdtek egyfajta képzetet alkotni a közösségi szférában megjelenő közös személyiségről, amelyet csupán a fantázia működésével lehetett létrehozni és fenntartani.” (SENNETT, 1998. 241. – kiemelés tőlem.) A kikutatott jelentőségű eseményekről történő állásfoglalás közös nyelvet és közös identitást hoz létre a társadalom elszigetelt csoportjaiból, ám ez a csoportidentitás nem valódi cselekedetekben, hanem két – erősen deformálódott – tevékenységben nyilvánkozik meg: az első a *dekódolás* („a dekódolás azt jelenti, hogy a viselkedés egyik elemét egy egész jellem szerkezet szimbólumának tekintjük. Ugyanúgy, ahogy, mondjuk, a sál színe vagy a blúz nyitott gombjainak száma egy nő könnyűvérűségét szimbolizálhatja, a külső megjelenés vagy a modor apró elemei a politikai alapállást jelképezhetik” 256), a másik pedig a *tisztogatás* („a csoport számára az egyedül elfogadható tranzakció a tisztogatás, azon tagjainak elutasítása és megfenyítése, akik nem »olyanok«, mint a többiek 241). Ennek a konfrontációkban összekovácsolódott közösségnek *ellenséghépre* van szüksége (ez volt a zsidóellenesség a 19. század végi Franciaországban), amely ellenséghépként *konkrét ügyek* (Dreyfus kémhistóriája) kapcsán alakot is ölt. Vö. SENNETT, 1998. 237–276. A credélyi szombatos mozgalom „korhű” ábrázolása is rengeteg olyan jelentést, vonatkoztatást szabadít fel tehát Kemény regényében, amely érvényes tanulságokkal szolgál a legkülönbözőbb korok olvasói számára.

¹⁸⁴ BERGYAJEV, 1997. 164.

fanatizmus személyiségdeformáló hatását *Az ember rabságáról és szabadságáról* című perszónáfilozófiai munkájában. A Biblia nyelvét egy hatalmi diskurzus szolgálatába állítják, próféciajuk visszaél a *Jelenések könyve* metaforikus utalásrendjével: hol a vértanúsági vágyuk, hol az embergyűlöletük fejeződik ki a Szent Könyv parafrázálásában. Szemléletük, viselkedésük, nyelvhasználatuk tragikusan kirekesztővé, „süketté” válik a sok tekintetben velük tartó Pécsivel és más mérsékeltbb hívővel szemben, amely a balázsfalvi tragédia bekövetkeztéhez vezet. A szombatosok magatartása végső soron apokaliptikus jellegű eseményt idéz elő, ha az apokalipszis fogalmát eredeti jelentésében – tehát a leleplezés, kinyilatkoztatás és „a Messiás feltárulása” értelmében¹⁸⁵ – vesszük alapul a történések értelmezésekor. A balázsfalvi gyűlés tragédiája, a halál, a káosz elszabadulása ugyanis az életvilág mindennapiságában devalválódott magasabbrendű „törvényszerűségek” feltárulásához vezet: a szombatosok azonban – fanatikus hitükkel ellentétben – nem az Élet könyvébe felírtak üdvözítő szerepét, hanem sokkal inkább a másokra (főként Kassaira) ruházott anti-krisztusi funkciót töltik be ebben a felfedési folyamatban.

d, egymást keresztező tévutak

A főhősök előtt fokozatosan lepleződik le életük céltévesztettsége: a végső meghasonláshoz jelentékeny mértékben hozzájárul, hogy tetteik fő mozgatórugója utólag értelmetlennek bizonyul. Feltűnő, hogy valamennyi hősnek a vágya beteljesül valamilyen formában, de a „beteljesülés” nem a személyiség kibontakozását, hanem szétesését vonja maga után. Kassai István bosszúterve végül – a világi törvények által is igazolt keretek között – tökéletesen sikerül, Pécsi elveszejtése mégsem okoz elégedettséget neki, sőt a bukásához vezet; a szombatosok vágyott mártírhálálára (Laczkó, Kádár) is sor kerül, és a megjövendőlt (igaz, nem a saját fogalmaik szerint vett) apokaliptikus esemény is elkövetkezik Elemér meggyilkolásakor, vallási közösségük tulajdonképpen megszűnését és az emberi indulatok féktelen elszabadulását vonva

¹⁸⁵ Vö. ADAMIK, 1997. 182.

maga után (IV/147–150); Pécsire korábbi hatalmi tevékenysége – elsősorban az általa megalkotott *honestia custodia* törvénye – üt vissza; Deborah Gyulai felesége lesz, igaz, ebben már nem nyer kielégülést sem korábbi kacérsága, sem a vér szerinti arisztokrácia közegébe emelkedés ábrándja; a történet végén Gyulai előtt is megnyílik az annyira vágyott emelkedés útja, de miután megismerkedik Klárával, átértékelődnek erre irányuló motivációi. A titkár is megkapja a hön áhított levéltárosi állást, de Elemérhez írt levele miatt, Kassai bosszújától rettegve kimenekül Erdélyből, és végül Elemér halálvágya is sajátos körülmények közt teljesül. Valamennyi tett, mindezekon túl, kivétel nélkül hozzájárul a balászfalvi végzetes események bekövetkezéséhez.

e, az integer személyiség megmutatkozása:

az eszményített nőiség megtartó attribútumai

A válsághelyzetbe sodródó hősök közül mindössze Bodó Klára személyiségét és létértelmező evidenciáit nem kezdik ki a szorongató körülmények. A mindvégig eszményítő narrátori retorikával (erősen maszkulin nézőpontból) jellemzett nőalak nemcsak ezért jut kitüntetett szerephez a regény szubjektumfilozófiai regiszterében: a főhősnő szolamában különösen nagy súllyal jelentkeznek a bűn, a szabad akarat és a hit kérdései. Klára személyisége az eszményített nőiség (az „örök nőiség”) majd mindegyik princípiumát felmutatja, nagyon hasonlóan Kierkegaard filozófiai alaplívében (egészen pontosan a *Vagy-vagy* etikus beszélőjének a szolamában) megjelenő nőiség ideáljához. A párhuzam azért is fontos, mert a (megváltó) nőiségről a *Vagy-vagy* azon fejezeteiben esik szó (*A házasság esztétikai érvényessége; Az esztétikai és az etikai közötti egyensúly a személyiség kimunkálásában*¹⁸⁶), melyekben az erkölcsi normákra épülő integer („etikus”) személyiség megalkotása a tét.

A nőiség megtartó és megváltó entitás a szubjektumelméleti szöveg etikus beszélőjének a felfogásában: „Én házasember vagyok – írja, s ennyiben elfogult, de meggyőződése: bár egy nő taszí-

¹⁸⁶ KIERKEGAARD, [1843] 2001b. 427–572; KIERKEGAARD, [1843] 2001c. 573–741.

totta romlásba az embert, jóvá is tette becsülettel és tisztességgel, és jóváteszi ma is; mert száz férfi közül, aki a világban tévelyeg, kilencvenkilencet nők mentenek meg, egyet pedig közvetlen isteni kegyelem.”¹⁸⁷ A nő „volt az első vigasz, mellyel az embert megajándékozták”¹⁸⁸, hiszen a végtelent és az eszméket hajszoló férfival szemben megérti és elfogadja az emberlét alapmeghatározottságát, a végességet,¹⁸⁹ nem ismeri „a kételkedés szorongását vagy a kételkedés kínját”, s ezért képes összhangban élni a létezéssel, s a hétköznapióság heroizmusával felvállalni a mindennapok kicsinyes gondjait.¹⁹⁰ A nő legfontosabb kiváltsága a Kierkegaard-szöveg sugallata alapján, hogy nembeli hovatartozása már eredendő hivatással – az anyaság és a feleség szerep lehetőségével – ruházza fel, szemben a férfival, aki számára a hivatás mint a személyiséget megalapozó életfeladat¹⁹¹ mindig kiküzdendő enti-

¹⁸⁷ KIERKEGAARD, [1843] 2001c. 622. Más szerzőket is idézhetnénk, így a szellemtörténet egyik kiemelkedő német teoretikusának, Georg Simmelnek az írásaiban is gyakorta találkozhatunk ezzel a nőiség-felfogással. „A női lény egész mélysége és szépsége, amelynek révén a férfiszem előtt mint megváltása és megbékélése jelenik meg, ezen az egységességen alapul: a személyiség és megnyilvánulása közvetlen és szerves összefüggésén, az én oszthatatlanságán [...]” SIMMEL, 1996. 29.

¹⁸⁸ KIERKEGAARD, [1843] 2001c. 720.

¹⁸⁹ „A nő megérti a végességet, alapjaiban érti meg, ezért kedves, és lényegében véve minden nő az, [...] ezért van olyan összhangban a létezéssel, amilyenben egyetlen férfi sem, és nem is kell, hogy legyen. A nő megmagyarázza a végességet, a férfi a végtelenséget üldözi.” *Uo.*

¹⁹⁰ „És most beszéljünk mindazokról a kicsinyes dolgokról, melyeket a házasság hoz magával. Igen, ebben bizonyára igazat fogsz nekem adni, de ugyanakkor kérni fogod Istent, hogy szabadítson meg tőlük. Nem, semmi nincs, ami annyira alakítana minket, mint a kicsinyesség.[...] A nő arra teremtetett, hogy a kicsivel legyen dolga, és ért ahhoz, hogy olyan jelentőséget, olyan értéket, olyan szépséget adjon neki, ami elbűvöl.” KIERKEGAARD, [1843] 2001b. 489.

¹⁹¹ „A tehetség ugyanis csak akkor szép, ha mint hivatás van értelmezve, és az egzisztencia csak akkor szép, ha minden embernek van hivatása. ... Ha az embernek hivatása van, akkor olyan zsinórmértékkel rendelkezik önmagán kívül, amely – anélkül, hogy szolgává tenné – valamelyest megmutatja neki, mit kell tennie, beosztja idejét, gyakran alkalmat ad neki a kezdésre. [...] Tehát minden ember véghezvihet valamit, megteheti a maga dolgát. A cselekedetek nagyon különbözőek lehetnek, ám mindig közös, hogy minden embernek megvan a maga dolga, és mindenki összemérhető abban a kifejezésben, hogy mindenki a maga dolgát teszi.” KIERKEGAARD, [1843] 2001c. 704, 706.

tásként jelentkezik. Bodó Klára alakjában mind a nőiség megtartó attribútumai, mind a földi hivatásként megélt anya- és feleség-szerep koncentráltan jelentkezik. Intuitív, „a lét mélyebb titkaiba” való ösztönös beavatottsággal érzékeli férje – árulása utáni – jellemváltozását (II/13–17), majd mindent megtesz annak érdekében, hogy családját megóvja a veszedelmektől, s nem rajta múlik, hogy romantikus cselekményfordulatokat generáló áldozatvállalásával végül mégsem sikerül kimentenie férjét a Kassai (és mások) szót-te csapdából.

Az idealizált nőiség másik fontos attribútuma az ösztönös vallásosság: „a nő bizonyos értelemben sokkal inkább hisz, mint a férfi – olvashatjuk Kierkegaard írásában –, mert a nő azt hiszi, hogy az Istennél semmi sem lehetetlen, a férfi pedig azt, hogy bizonyos dolgok még az Istennél is lehetetlenek.”¹⁹² Laczkóné ön- és világértése egy felekezetek fölött álló, stabil keresztény hitfelfogásban gyökerezik: „sokkal szellemibb lény volt, mintsem valóságának a túlvilágra vonatkozó ígéreteit ily anyagi értelemben vegye. [...] Növeltetésére nézve egészen szombatos, de szívében főleg keresztény volt. Tartá magát a vallásnak, melyben született, külső szertartásaihoz; azonban keble mélyéből a szeretet Istenéhez szállottak imái, még pedig oly bensőséggel, oly feltétlen átengedéssel, oly gyermeketeg megnyugvással, minőre csak a kivételes természetűek tudnak fölemelkedni, az élet nagy iskolájának keserű leckéi, a tévedések, törődés és bűnbánat tisztító szenvedései nélkül” (II/129–30). Klára az események szorító kényszerűségében is kitart a hit-elvű magatartásforma mellett, ám nemcsak tetteivel, de a bűnről és a szabad akaratról kialakított véleményével is megtévedt férjének (és a regény többi válsághőseinek) az ellenszólamává emelkedik. A bűn Klára szólamában az emberi életet megrontó, a személyiséget fenyegető, ám nem démonizált entitást jelöl, s ezért tagadja, hogy bármiféle szükségszerűség a bűnbe viheti az embert.¹⁹³ A kényszer hatására hitelveit feladó férjét a

¹⁹² KIERKEGAARD, [1843] 2001c. 724. „A nő gyenge-; nem, ő alázatos, sokkal közelebb van Istenhez, mint a férfi.” KIERKEGAARD, [1843] 2001b. 475.

¹⁹³ „Kínzó szeszélyeim lecsendesítésére mondd, hogy a te nézeted szerint is a legnagyobb szerencsétlenség a bűn. Nyilatkoztasd ezt ki!”, „Menjünk a sivatag világba! Tévedezzünk ösvénytelen utakon! Aludjék ki előttünk melege a

„végső szabadság”, „a Krisztusban való szabadság”¹⁹⁴ lehetőségével szembesíti, amely túlmutat a jó és a rossz választásának az akaratszabadságán¹⁹⁵: „Az Isten színe előtt nem mindig az a valódi bűnös, ki megbotlott – szölt Klára. A nyíl öl-e, vagy az a kéz, mely célzott? Ah, hisz az embernek szabadakarata van!” (III/22) Míg a viszonyok kényszerűségének csapdájába kerülő Laczkó a könyörtelen végzetre hivatkozással teremt önigazolási alapot tetteire, addig Bodó Klára a szabadságfogalom keresztényi értelme alapján építi fel a személyiségét, és végig képes megőrizni cselekvő magatartását.

A nőiség megtartó princípiumával nemcsak Laczkóné szolámában találkozhatunk, hanem meghatározó létmagyarázó elvvé válik a regény más aspektusaiban is.¹⁹⁶ Szembetűnő, hogy az úgynevezett „válsághősök” szinte kivétel nélkül mind férfiak. Egyedül Pécsi Deborah sorolható feltételesen közéjük, de mind az ő, mind a szeszélyes Báthory Zsófia alakja osztozik Bodó Klára világlátásában. Mindkettejüket imádkozva látjuk először (I/35–36, I/77), mintegy ösztönös vallásos beállítódásuk jelzéseként, mely lehetővé teszi számukra a nőiségben rejlő megtartó erők aktivizálását.¹⁹⁷ Meghasonlása ellenére Deborahban is az odaadás és az önfeláldozás ösztöne bizonyul erősebbnek egocent-

hivogató tűznek, távoli mécsvilága a csendes kunyhónak és végső pillán az elhamvadt reménynek! Legyen körülünk sötét, fenyegető és vigasztalatlan sötét! Csak az egymás kezére, arcára hullatott könnyek által tudjuk meg, hogy ki él még közülünk, és ki hiányzik örökre, mert már nem sír! Essünk minden csapáson át, a mit az ész kitalálhat; de a nyelv elbeszélni képtelen. [...] [D]e a bűnt taszítsd el magadtól, ha pénznek, tekintélynek hívják is; taszítsd el, ha észrevétlenül született, név nélkül él és titokban hal is meg!” (III/25–26)

¹⁹⁴ BERGYAJEV, 1993. 81–83.

¹⁹⁵ Az személy így értelmezett „szabadsága kötelesség, az elhivatás teljesítése, az emberről alkotott isteni eszme megvalósítása, felelet Isten hívására.” BERGYAJEV, 1997. 58–59.

¹⁹⁶ A nőiség – Kemény regényeiben érvényesülő – kitüntetett létértelmező szerepére korábban Martinkó András és Barta János mutatott rá. MARTINKÓ, 1937. 51–54; BARTA, 1987/b. 260.

¹⁹⁷ „A nőhöz lényegileg hozzátartozik, hogy másokért imádkozzék. Bármilyen élethelyzetben, bármilyen életkorban magad elé képzelheted; képzelj el őt, amint imádkozik, és rendszerint azt fogod találni, hogy másokért imádkozik, szülőiért, kedveseiért, férjéért, gyermekeiért, mindig másokért. A férfihoz lényegileg hozzátartozik, hogy önmagáért imádkozik.” KIERKEGAARD, [1843] 2001c. 723.

rikus öntételezésénél, amikor intuitív módon megérzi apja életének fenyegetettségét (II/150–51, II/178–79), majd annak bukása után sorsközösséget vállal vele. Lórántffy Zsuzsanna – mint már említettem – elsősorban hitbeli következetességével és személyének megingathatatlanságával emelkedik ki a válsághősök közül. A „legerősebb nő” protestáns racionalizmusa, szigorú és következetes életelvei jól árnyalják Klára inkább katolikus jellegű miszticizmusát, szeretetközpontúságát. Ugyanakkor a szeszélyes Báthory Zsófia felléptetésekor az elbeszélő – finoman ellenpontozva az eszményítő hang dominanciáját – ironikus regiszterben is megnyilatkozhat az (örök) nőiségről.¹⁹⁸

Bodó Klára az egyedüli integer személyiség a főszereplők között, így alakja ezáltal értelmező perspektívát nyit a válsághősök bukását előidéző téves magatartásmintákra, közösségi attitűdökre. Ugyanakkor valószínűleg hiba lenne Klára alakjának üdvtörténeti távlatot adni, s a regény történeteiben kirajzolódó válságszituáció heurisztikus feloldásának zálogát látni benne. Erre figyelmeztet a *Budapesti Hírlap* kritikusa, aki „az erkölcsiség és becsületesség eszményképének” tekintett Klára (és Elemér) tragikus sorsában egyenesen Kemény „keresztény pesszimizmusát” véli felfedezni, mely „a jók és igazak sorsában csak nyomort és szenvedést láttat a világban.”¹⁹⁹ A finoman moralizáló meglátással és Klára negatív jövőképével („a bú és viszontagság öli meg”) teljesen nem érthetünk egyet, akárcsak a másik véglettel, Tutschek Anna, valamint Papp Ferenc véleményével, akik Klára nőiségéhez problémátlan kiengesztelő funkciót rendelnek hozzá.²⁰⁰ Bár alakjának kétségtelenül az az üzenete, hogy csak egy következetesen hit-elvű magatartás lehet az integer személyiség alapja, azért ne

¹⁹⁸ „A magát Zsófinak nevező gyermekleány, ki alig lehet tizenöt évesnél több, az ima után gondosan berakta egy kis falrejtékbe a feszületet, gyöngyfüzért és Mária-képet. [...] Köny gördült ki szeméből, s tudjuk, hogy a nőknél a köny nyoma még tartósabban marad meg a szemhéjon, mint a kedélyen.” (I/37–38)

¹⁹⁹ BH, 1859. Jun. 2.

²⁰⁰ Vö. TUTSCHEK, 1885. 146–148. „A szomorú sors hatását Kemény mély értelmű költői igazságszolgáltatással enyhíti, mikor Laczkó István özvegyének jellemrajzában a lemondást, a hitvesi hűséget s az emberszeretetet dicsófti.” PAPP, 1923. 364.

felejtkezzünk el róla: magatartásmintája tágabb közösségi és metafizikai konszenzust nélkülöző egyéni lehetőség marad a regényben.

4. A regény tragikuma

a, dramatizáló eljárások A rajongókban

A történet és az egyes szereplők sorsának alakulása egy meghatározó eseményben, Elemér brutális legyilkolásában fut össze. A precízen megszerkesztett kompozíció (akárcsak a szereplők összetett lélekrajza) a regény tragikus hatásmechanizmusának meghatározó eleme lesz. A drámai formaelvek talán kevésbé íródnak bele *A rajongók* cselekményszerkezetébe, mint az *Özvegyszó és leánya* esetében: ugyanakkor itt is szembetűnő, hogy minden egyes történetszál a tragikus katasztrófát készíti elő, teljesíti tehát – még ha regényszerű sajátságokkal is – a tragédia legfontosabb strukturális elvárását. A több szálon futó cselekmény nem redukálható egyetlen konfliktusszituációra: de Kassai és Pécsi ellenségeskedése minden szereplőre kihat, míg a rajongás „létállapota”, a vallási fanatizmus legkülönbözőbb aspektusai, valamint néhány kulcsjelenet dramatikus feszültségbe fókuszálják a szétartó cselekményelemeket.

A bevezető fejezetek jelenetsora kiélezett ellentétben mutatják be a „rajongásukban” egymásnak feszülő béke- és háborúpártiak viszályát, amely majd Deborah utcai megalázásába, Elemér és Deborah szakításába, Pécsi sértett gögijének, Kassai bosszúvágyának fokozódásába torkollik – tehát szerteágazó, de mégis drámai jellegű situációt hoz létre. Szintén a tragikus katasztrófát előkészítő – erősen dramatizált – kulcsjelenet Laczkó leplezésének epizódja: a lelkiismeret-furdalástól gyötört szombatos pap, a férjét végső kimerültségéig kereső Klára, a nagybátyja titkos fondorlatai miatt aggódó Elemér, a Kassai szombatos kémjéről pletykáló Szeredi és (a mindenütt ott levő) Gyulai „véletlen”

találkozása Pécsi háza előtt a végsőkéig fokozza a tragikus bonyolalmat.²⁰¹ Laczkó teljesen összeomlik, majd megőrül, Kassai Elemér végképp elbizonytalanodik nagybátyja ármányait illetően (az itt nyert tapasztalatok és a titkártól nyert információk vezetnek majd Pécsi kúriájára a tragikus napon), a kétségbeeső Bodó Klára pedig a fejedelemsasszonyhoz fordul segítségért: a késleltetés és pozitív feloldás lehetőségét teremtve meg. A legfontosabb drámai „tetőpont” a regényben értelemszerűen a balázsfalvi esemény sor: mint már korábban hangsúlyoztam, minden szál itt fut össze, és tragikus fordulópont lesz a főszereplők életében.

b, a tragikus hatásmechanizmus: végzet vagy vétség?

A drámaiság tehát *A rajongók* struktúráját²⁰² és létértelmező műveleteit is áthatja, s javarészt a tragikus hatásmechanizmusnak köszönhető, hogy a személyiség válságát modelláló regény a történeti olvasásban is megtartja létbölcseleti hozadékának eleven-ségét.

Milyen tragikus „képlet” jellemzi *A rajongókat*? Northrop Frye – *A kritika anatómiája* tragédiáról szóló fejezetében – a tragikum két végletes felfogását vázolja fel.²⁰³ „Az egyik elmélet az – írja Frye –, amely szerint minden tragédia a külső végzet teljhatalmát mutatja be.” A tragédiák által felállított világokban „a személytelen erők hatalma érvényesül [...]. A sors gépezetét távoli, láthatatlan istenek egy csoportja működteti, kiknek szabadsága és kénye ironikus, mert az embert kizárja, s akik főleg azért avat-

²⁰¹ A jelenet külön érdekessége a látszólag véletlenszerű találkozás egyszerre drámaian precíz és „regényszerű” indoklása. Utólagosan értesülünk arról, hogy Klára miért az esti órákban érkezik Pécsi házához, valamint arról is, hogy Laczkó óvatosságból csak sötétedés után járt Pécsihez. Ezért vitathatjuk Sötér István álláspontját, aki a véletlen és az esetleges túlzott szerepéről beszél a történet kapcsán (SÖTÉR, 1987. 517–518), hiszen mind a drámai szükségszerűség, mind a regényszerű lélektani motiváció elvárásainak maradéktalanul eleget tesz a szövegrész.

²⁰² Vö. PAPP, 1923. 376.

²⁰³ „A tragédiát gyakran két redukáló formulával magyarázzák. Egyik sem elég jó, de mindegyik majdnem kielégítő, s minthogy ellentétesek, a tragédia végletes, illetve behatároló felfogásait képviselik.” FRYE, 1998. 177.

koznak bele az emberi ügyekbe, hogy saját előjogaikat biztosítsák.”²⁰⁴ Az antik tragédiák olvasási tapasztalatán alapuló felfogás szerint a létezés mélyéről sorsszerűen feltörő bűnösség áll a tragikum hátterében: a hős bukását ezért nem a vétsége, hanem ezen metafizikai entitás könyörtelensége okozza. „A tragédia másik leegyszerűsítő elmélete szerint a tragikus folyamatot megindító tett mindenekelőtt az *erkölcsi* törvény megsértése, akár emberi, akár isteni ez a törvény. Vagyis röviden arról van szó, hogy az arisztotelészi *hamartia*, avagy »tévedés« feltétlenül lényegi kapcsolatban áll a bűnnel vagy a rossz cselekedettel.”²⁰⁵ A keresztény kultúrkörben meghonosodott, „moralizáló” tragikumfelfogás legfontosabb jellemzője, hogy az egyéni felelősséget hangsúlyozza a normasértő cselekedet elkövetése, morális vagy vallási alapú rendképzetek megsértése esetén: a bűnt ezért a jogos és kiérdemelt bűnhődés követi.

Mindkét szélsőséges felfogással találkozhatunk a Kemény-recepcióban, így *A rajongók* tragikumának értelmezésében is: igaz, az olvasatok többsége a végzetszerű képlet felé hajlik. Péterfy Jenő szerint „Kemény hősei a sors prédái, rabszolgái, kik mindenöket odaáldozták uroknak; hátra csak szerencsétlenségek vagy tehetetlenségek tudata marad. [...] Kemény világában ezért az egyén küzdelme csak látszólagos, mert hiábavaló; valójában nem is harc, hanem vergődés.”²⁰⁶ A Kemény-művek tragikumáról átfogó tanulmányt író Barta János *A rajongókra* is érvényesnek tartja a görög tragédiákból leszűrt végzetfelfogást: „[A] valódi tragédiával vele jár, benne adva van egy ősi tragédiai világkép, rejtettebben vagy nyilvánvalóbban megmutatkozó háttér, ahonnan kaotikus erők fenyegetnek. Úgy sejtem, a magyar történelemben Széchenyi az, aki ezt a legeklatánsabban átélte, s Kemény Zsigmond az, aki ezt szépirodalmi alkotásaiba beépítette. Gondoljunk a két Elemérre: Kassaira és Komjáthyra. Az ő sorsukból kiolvasható ez a váratlan betörés, ez a villámszerűen lecsapó katasztrófa, mely által nagy egyedi értékek semmisülnek meg a

²⁰⁴ FRYE, 1998. 177–178, 126.

²⁰⁵ FRYE, 1998. 178. [kiemelés az eredetiben]

²⁰⁶ PÉTERFY, [1881] 1983c. 575.

sors vagy a »vak véletlen« sújtó keze alatt.”²⁰⁷ A végzet egyéni sorsokat semmibe vevő működéséről olvashatunk Sötér István interpretációjában is: bár a szerző látszólag elutasítja a végzetelvű képletet *A rajongók* vonatkozásában („tévedés volt tehát ezekből a sorsokból az értelmetlen fátum vak szolgálatának elvét kiolvasni”²⁰⁸), mégis egy másik, nem kevésbé determinatív jelenséget állít a helyébe: a 17. századi Erdély történelmi szükségszerűségével azonosítja a végzet fogalmát. „Kemény a történelmet alakítja át olyanná, hogy annak égboltjáról tüstént a végzet vilámcsapása válaszoljon az egyéni hibákra, kihagyásokra.”²⁰⁹ Ugyanakkor mindkét jeles irodalomtörténész interpretációjában feltűnik a másik véglet, a bűn-bűnhődés tragikumképző elve is: Barta János több alkalommal utal valamifajta „morális kozmosz” jelenlétére a Kemény-regényekben, amellyel elbizonytalanítja a végzetfelfogás létjogosultságát,²¹⁰ Sötér István pedig tanulmánya jelentős részében Elemér, Pécsi, Kassai és Laczkó vétségeit elemzi, s gondolatmenete végén a kétfajta tragikai eljárás sajátos keveredését nyilvánítja adekvátnak.²¹¹ Az egymásnak némileg ellentmondó vélemények jelzik, hogy *A rajongók* tragikuma ellenáll a képletezésnek. Az ártatlanokra kérlelhetetlenül lecsapó sors élménye, mint eredendő tragikus léttapasztalat ugyanúgy nem vetíthető rá a regény történéseire, mint az egyén felelősségét súlykoló vétség-teória.

²⁰⁷ BARTA, 1987a. 198. vö. *uo.*, 188–89, 206.

²⁰⁸ SÖTÉR, 1987. 523.

²⁰⁹ SÖTÉR, 1987. 516. (vö. *uo.*, 515, 518, 523.) Hasonló megállapításokkal találkozhatunk PAPP Ferenc (1923. 359, 373.) és NÉMETH László (1983. 617) Kemény-tanulmányaiban is.

²¹⁰ „Kitartok ama nézetem mellett, hogy a tragikum végső fokon nem morális gyökerű, nem egyszerűsíthető le tiszta morális képletre, mondjuk a bűn és bűnhődés mérlegserpenyőjében. De azt sem tudnám tagadni, hogy Kemény világképének egyik övezete, hatóeleme az, amit morális kozmosznak lehet nevezni.” BARTA, 1987a. 194. vö. *uo.*, 188.

²¹¹ „Nem mondhatjuk ugyan, hogy Keménynél a végzet gépiesen vagy értelmetlenül következik be – de kétségtelen, hogy legtöbb hősének esetében a hiba elkövetése szerfelett könnyű, sőt, néha egyencst kényszerű is. Keménynél a hiba elkövetésének túlságos könnyűségét érezzük leginkább nyomasztónak.” SÖTÉR, 1987. 517.

*c, a tragikum mint az emberi lét alapszerkezetének
demonstrálója*

Több alkalommal hangsúlyoztam, hogy szinte valamennyi főbb szereplő cselekedete szükséges ahhoz, hogy a tragédia bekövetkezhessek. Kassai bosszúja; Pécsi égi jeleket rosszul interpretáló magatartása; Deborah „hűtlensége” és kacérsága; Laczkó saját hitelveit megtagadó árulása; Kassai Elemér énfeladása, tetteinek bizonytalansága; Gyulai felszínességre hajló jelleme; a titkár Elemérhez írt levele és a szombatosok fanatizmusa mind-mind a balázsfalvi tragédia apokaliptikus pillanatában keresztezik egymást. A személyes felelősség és a viszonyok kényszerűségének elsőprő ereje elválaszthatatlanul összefonódik a szorosan motivált végkifejletben. A tragikus kényszerűség nem függetleníthető a hősök cselekedetétől, de nem is kizárólag normasértő tettek eredményezik létrejöttét: a szükségyszerű bukást előidéző okok gyökerét ezért elsősorban a világot meghatározó rendképzetek elbizonytalanodottságában jelölhetjük ki.

Feltűnő, hogy a tragikus eseményhez vezető tettek legtöbbje nem a mindennapok szokásos rendjétől elváló deviáns cselekedet. Egyedül Laczkó kerül a hétköznapiól eltérő szituációba, döntés- és cselekvéskényszerbe, azonban a helyzet paradoxitását mutatja, hogy „vétke”, a kiáltvány megírása csak közvetetten járul hozzá a végkifejlethez, a bukását éppen lelkiismeret-furdalása és bűnbánata okozza. Végeredményben a tragikus katasztrófát előkészítő események a dolgok mindennapi menetéből fejlődnek ki: a cselekedetek mögött szuverén személyiségek világlátása és önértelmezése áll, s a legtöbb esetben csak maga a tragédia világít rá azok „hamartia” voltára. A tragikum keletkezése tehát a deviáns, rendet és törvényt bontó, vétkes cselekedetről, a létezésben rejlő tragikumképző elemre helyeződik át.

A metafizikai determináció és/vagy a hős világrendet sértő vétsége helyébe az emberi viszonyok kényszerítő ereje lép, mint a tragikus visszafordíthatatlanságot létrehozó elem. A vétség nem dualisztikus szerkezetű *A rajongókban* (ahogyan Kemény más regényében sem), a hős tetteire nem egy körülhatárolható világrend üt vissza; a jelenség lényege, hogy a hősök tettei önálló életre kelnek, részévé válnak egy bonyolult akcióhálóznak, szöve-

vénynek, amely negatív helyzetbe sodorja mindegyiküket. A vég-sőkig relativizálódott „világrend”-ben a deviáns és a normaköve-tő, a vétkes és a vétlen tettek egyaránt hozzájárulnak a tragikus végkifejlethez. Jellemző, hogy a világot mozgató érdekmotivá-cióktól – túlságosan is – mentes Elemér kerül a tragikus hős ál-dozati pozíciójába, aki az elbizonytalanodott morális-vallásos értékeket inkább követi, mintsem devalválja cselekedeteiben. Elemér halála, illetve maga a tragikus balázsfalvi esemény tulaj-donképpen a hétköznapiságában, banalitásában, kisserűségében is fenyegető emberi létezés vízióját nyitja meg.

* * *

Katarzis revelatív ereje és visszavétele, afirmáció és destrukció kettősségének ironikus mozgása jellemzi *A rajongók* tragikumát, melyet a zárlat tesz még hangsúlyosabbá. Sötér István szerint „a regény ironikus happy enddel zárul: a gonosz Kassai elnyerte büntetését, s a fedelmi kegy a megkötenő házasságra sugárzik: Deborah és Gyulai a regény utolsó jelenetében már jegyesek. Miféle szerelem, miféle házasság lehet ebből? [...] Nem végzet teljesedik be itt, hanem az emberi pályák többségét jellemző elégtelenség uralkodik el Gyulaiék sorsán, az a fajta átlagosság, mely a tragédiát eleve kizárja”.²¹² Szegedy-Maszák Mihály szintén „ironikus zárlatról” beszél: Gyulai és Deborah kényszerházassá-gában a konvenciók diadalát látja a „független személyiséggel szemben”.²¹³

Egy bizonyos: a zárójelenetek valóban visszaveszik a katarzis revelatív, megtisztító erejét, és idézőjelbe teszik a Kemény-kora-beli elvárásokban normaként megfogalmazódó „költői igazság-szolgáltatás” érvényesülését:²¹⁴ a kitörő vallásháború a történet

²¹² SÖTÉR, 1987. 529.

²¹³ SZEGEDY-MASZÁK, 1996. 38.

²¹⁴ Papp Ferenc ezt másképp látja: szerinte Kemény „világnézete *A rajongók*ban oly fényes eszményekhez emelkedik, mint sehol másutt. Itt az emberszeretet felmagasztalása szinte teljesen eloszlatja a sötétlítés kódját.” PAPP, 1923. 367.

negatív jövőképét sejteti, Kassai megérdemelt bukása nem ellensúlyozza Elemér vagy Laczkó tragikus megsemmisülését, Deborah és Gyulai (Báthory Zsófia és György) házassága boldogtalanságra ítéltetett, Bodó Klára pedig lényegében szerzetesi életet él, kivonul a világból (akárcsak az általa képviselt magatartásforma). Azonban a (tragikus) irónia kettős mozgásának köszönhetően nem pesszimizmus, vagy teljes determináció olvasható ki végső soron a szövegből, hanem egy szubjektumelméleti „tanulság”: a létezés egyszerre kisszerűvé és fenyegetővé válása a személyiség megmunkálásának feladatára kényszeríti a létében magára hagyott embert.

III.

„Elhagyva van, aki elhagyja magát” NEMZETI IDENTITÁSTUDAT ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY KEMÉNY ZSIGMOND: *ZORD IDŐ*

1. A *Zord idő* mimetikus és allegorikus struktúrái

A történelmi regény jelentésképző stratégiáját nagyban meghatározza, hogy milyen történelmi korszak vagy eseménysor – rég-múltbeli-közelmúltbeli; nemzeti-idegen; közismert-ismeretlen – reprezentációjára vállalkozik. A *Zord idő* – ellentétben az *Özvegy és leányával* vagy *A rajongókkal* – a magyar történelem egyik sorsfordító és közismert időszakába lépteti be olvasóját, azaz a szöveg hatványozottan épít befogadója történelmi előismereteire. Az ország három részre szakadásának traumatikus eseménye (a mohácsi csatavesztés kataklizmájával szorosan egybefonódva) ráadásul a magyar nemzeti nagyelbeszélés egyik meghatározó mitológemáját, a 'balsors sújtotta nép' évszázados toposzát is megidézi:²¹⁵ a 19. századi nemzeti önéírásokban gyakorta előforduló toposz²¹⁶ mozgósítása a *Zord idő*ben megkönnyítette az

²¹⁵ A mitológéma eredete, a *Querela Hungariae* (Magyarország panasz) toposz éppen a regényben megjelenő időszak irodalmában, köztudatában bontakozik ki. „A toposz a mohácsi csatavesztés utáni időszak magyarországi latin nyelvű költészetében jelenik meg. [...] A török veszedelem magyarországi állandósulása olyan társadalmi, ideológiai, társadalom-lélektani körülményeket teremtett, majd huzamosan fönntartott, ahol fokozatosan jutott szerephez a korszak irodalmi mondandóinak kifejezésében a gazdag hagyományú *panasz formularendszer*.” IMRE M., 1995. 7, 8. [kiemelés az eredetiben]

²¹⁶ Lásd például Gyulai Pál egyik kései írásának nemzetkarakterológiai fordulatait: „Aztán a balsorssal való küzdelemben van valami lélekemelő. Ha mások szerencséjükkel dicsekedhetnek, mi sebeinket mutathatjuk föl; ha mások az európai polgárosodásnak tett nagy szolgálataikat emlegetik, mi dicsekedés nélkül elmondhatjuk, hogy századokig védjük e polgárosodást a

átjárást, az analogikus áthallást a reprezentált történelmi időszak tragikus eseményei és a megírás idejének aktuális nemzeti sors-helyzete (s a befogadás mindenkori sorshelyzete) között. A szöveg allegorizáló műveleteinek hatékonyságát tovább segíti, hogy a teremtetett és a megcélzott korszakok egy szembetűnő közös vonással bírnak. Bibó István a magyar történelem két – jellegében hasonló – paradigmatisz töréspontjaként jelöli meg az 1541-hez és az 1848–49-hez köthető eseményeket: 1541 „a magyar politikai és társadalmi fejlődés megzavarodásának időpontja”, míg „a közösségi alkat megromlásának tünetei éppen a XIX. század közepén sűrűsödnek”.²¹⁷

A nagypolitikai események középpontba állítása, a nemzeti sorskérdések ilyen éles felvetése azonban nem szabad, hogy arányeltolódáshoz vezessen a szöveg interpretációjában. Óvatosságra int például, hogy a regény történetének jelentős része vagy a Deák testvérek világában, vagy a Barnabás–Elemér szereplői viszonyrendszerben játszódik, tehát olyan színtereken, melyek referencialitását nem lehet visszakeresni. A *Zord idő* több elemzője mégis hajlamos volt redundáns elemnek tekinteni a „kitalált” alakok körül bonyolódó történetst, ²¹⁸ sőt még a „fiktív szál” kompozicionális szerepét felismerő és méltató interpretációk esetében is gyakoriak az olyan észrevételek, melyek megkérdőjelezik az ott lejátszódó események jelentőségét. ²¹⁹ A kritikusokat

keleti barbarizmus ellen s elvéreztünk bele, ha mások dicsőségöket ragyogtatják, mi önértetünkre hivatkozhatunk, hogy máris mennyi akadályt győztünk le s mind fennebb lobogtatjuk a nemzeti műveltség zászlóját.” GYULAI, *A nemzeti nyelv* [1882] 1914. 205.

²¹⁷ BIBÓ, 1986. 572, 581.

²¹⁸ Vö. MAKKA, 1935. 57.

²¹⁹ Loósz István például a Barnabás–Elemér szálát tekinti a regény legfőbb cselekményelemének, világosan látja az Elemér–Dora kapcsolat nemzeti tragédiára vonatkoztathatóságát is, tanulmánya elején mégis „különös érdeklődést nemigen keltő meseként” jellemzi azokat. LOÓSZ, 1904. 45–46. Hasonlóan Sötér Istvánhoz, aki bár precízen jelöli ki a „fiktív” és a „történeti” szál összefonódásának poétikai funkcióját („A cselekmény az ő [Barnabás–Elemér] párhuzamos útjuk köré rendeződik: a szerkezet ily egyszerű és szilárd biztosítékának köszönhető, hogy az államvezetés világa a *Zord idő*-ben szervezettebben illeszkedik a regény egészébe, mint akár a *rajongók*-ban is”), mégis megjegyzi, hogy „a *Zord idő* legjobb lapjai nem azok, melyekben az írói képzelet autonóm módon érvényesül.” SÖTÉR, 1987. 544, 535–536.

leginkább zavarba ejtő elem kétségkívül az a disszonáns hatás, amely a nemzeti tragédiához köthető pátosznak, valamint Deákék naiv együgyűségének, vagy Barnabás rémromantikus jellemének szoros egymásbajátzásából adódik. Első látásra mind a hiteles múltreprezentáció kívánalmaival, mind pedig az allegorikus üzenet célbajuttatásának lehetőségfeltételeivel nehezen egyeztethek össze a történetszál jellegadó tendenciái – de csak első látásra. Valójában a fiktív, soha nem létezett figurákat mozgató történet nélkül sem a 16. századi történelmi világ valóságillúziója, sem a szövegbe kódolt allegorikus jelentések nem jöhettek volna létre.

Nem is lehet ez másképp, akár a történelmi regény jellegadó világkonstruáló tényezői, akár a szövegnek tulajdonított allegorikus struktúra perspektívájából közelítünk a kérdéshez.

Az epikai imagináció közegében, ilyen vagy olyan módon, minden egyes eljárásnak részt kell vennie a teremtett múlt saját-szerűségének a felállításában: a konstruált világ különböző aspektusai nem bonthatók szét az előtér–háttér, a valós–kitalált oppozíciójára.²²⁰ A történet eseményalakulásának, szereplői viszonyrendszerének „két szintje” a *Zord időben* sem mint kitalált vagy valós különülnek el: egymást áthatva, kiegészítve hívják életre a 16. század történelmi időszakát. A múlt olyan képe teremődik így meg, melyet kizárólag fikcionális műveletek hozhatnak létre: a korabeli életvilág tágasságának imitálásához elengedhetetlenül szükség van kitalált történetekre, figurákra, helyzetekre, ezek lelkesítik át ugyanis a történelem lapjairól ismert szereplőket, s teszik életszerűvé a történelmi szituációkat. Nehezen hihető például, hogy létezett a 16. század közepi Erdélyben a Deák testvérekhez hasonlatosan naiv, együgyű nemesember, nélkülük viszont nem lett volna életszerűen szituálható sem Werbőczy személyisége, sem a török hódítás traumája.

²²⁰ A történelmi regény 19. századi elgondolásában is evidenciának számított ez a gondolat: „Neki tehát e’ czélra, ha nem is határtalan, de felette tág szabadsággal lehet historiai elemekkel vegyíteni történeteit; de az egészen, egy harmoniás poetai színnek kell előmleni, ’s nem szabad érzenünk, hol szűnik a’ való ’s kezdődik a’ költés: különben a’ költői csalatás meg van zavarva.” TOLDY, 1837. 372.

A szöveg allegorikus struktúráját is a „fiktív” és a „valós” elemek szimbiózisa élteti. Joel Fineman az alakzat két jellegzetes változatát különbözteti meg. „Az allegóriák egy része vertikálisan szerveződik, inkább a struktúrára, mint az időbeli kiterjedésre épül, mint mondjuk a Fortuna kerekének illusztrációja. [...] Az allegóriák másik csoportja viszont eredendően horizontális, figuratív struktúrájuk csak esetleges, és az időben kibontakozó kalandok hálózataához van célzatosan hozzáillesztve. Végül, természetesen, vannak allegóriák, melyekben a két lehetőség arányos részesedésben egyesül, mint például a *Canterbury mesék*ben, ahol mindegyik figuratív mese elősegíti az utazás történetének, mint egésznek a kibontakozását.”²²¹ Az allegória első típusát Fineman a metafora, míg a másodikat a metonímia szerveződéséhez hasonlítja, a *Zord időre* viszont a harmadik változat, a kettő egyesülése jellemző. Egyfelől allegorikus jelentésképzetek rendelődnek hozzá a történet egészének metonimikus, időbeli kibontakozásához: a kitüntetett jelentőségű kezdőképtől (a várromok leírásától) indulva a záró fejezetig (a harmadik kötet epilógus jellegű X. fejezetéig). Másfelől a metaforikus szerkezetre emlékeztető szintetizettség is megfigyelhető a „fiktív” és a „valós” cselekményszál viszonylatában: ami a személyes léttörténések szintjén zajlik (Deákék mikrovilágában, Elemér és Dora, illetve Elemér és Barnabás kapcsolatában), az rávetítődik a nemzet sorsalakulására, értelmezi, jelentéssel látja el a tragédiába, káoszba torkolló történelmi eseményeket.

A két szál tehát együttesen hozza létre az imaginárius történelmi világot, illetve a szöveghez hozzárendelhető allegorikus jelentés(ek)e)t, ám *mimetikus és allegorikus funkciójuk több tekintetben eltérő*. Ez (és csakis ez) indokolja, hogy szoros egymásraépülésük ellenére külön fejezetben tárgyalom a továbbiakban őket.

²²¹ FINEMAN, 1981. 31.

1.1. A „fiktív” szál mimetikus és allegorikus funkciója

a, a mese, a vígjáték és a tragédia műfaji konvencióinak transzformálása

A Deák testvérek, Dorka, Dora, Barnabás és Elemér körül bonyolódó cselekményt feltűnő *konvenciózusság* és *stilizáltság* jellemzi. Jól bejáratott sémáikról és példázatos-parabolisztikus karakterükről ismert műfajok: a mese, a dráma (vígjáték, melodráma, tragédia) konvencióit ismerhetjük fel élettörténetük elbeszélésében.

A regény nyitánya a *mese* és a *vígjáték* sablonjait egyaránt megidézi. A rend-elvű (Deákék naiv patriarchalizmusa) és a káosz-elvű (Dorka minden szilveszterkor újra beavatódik a létezés rettenetébe) világ útjára indítja a másik képviselőjét, akiknek a jelleme megfeleltethető a jó és rossz, a hős és antihős mesei attribútumainak.²²² A mese stilizáltságára és kozmikus távlataira Elemér útraindításának történetmondói közlésegyisége is felhívja a figyelmet, hiszen a jelenet jól felismerhetően a mesei szimbolika nyelvén beszélődik el.²²³ A „próbatétel” elé állított hősök útját követi nyomon a cselekmény, egészen a végkifejletig, melyben kettejük sorsa a mese várhatóságával ellentétes módon zárul. A próbatételek kiállása helyett lényegében egymást pusztítja el a két „mesehős”: így kaotikus erők szabadulnak el a történet végén, ellentétben a mesével, ahol a romboló, ártó tendenciák végül a kozmikus világegyész harmóniájában oldódnak fel. A mesei kon-

²²² Vö. SZEGEDY-MASZÁK, 1989. 262, 264.

²²³ „A vén asszony ősz fürteit főkötlővel sem takarta. Pongyola öltözéke, a virasztás által még inkább elhalványult vonalai, a sovány, összeesett test, a vékony kék ajak, a sietség és szorongás által majdnem észelősségig bizar mozdulatok, a reszkető kéz és áll, a csereszínű hólyagos szemek szögleteiből az arczedők közé szivárgó nedv, mely tán a részvét könnyecskéje volt, de a hűves reggeli lég miatt is támadhatott: mindez együtt oly hatást tön Elemérre, mintha a keresztuton boszorkány lépett volna elébe, hogy áldásával átkot vagy átkával áldást kössön a hosszú, a kétes kimenetelű vándorlathoz, melyet a végzet akaratánál fogva most meg kell kezdenie.” (1/79) Hivatkozással szolgáló kiadás: KEMÉNY Zsigmond, *Zord idő*, Pest, Pfeifer, 1862, I–III.

venciók deformációja már-már abszurd hatást kelt abban a sajátos módban, ahogyan – kerek egészé téve a történetet – Barnabás és Elemér visszatér elküldőjéhez: Elemér lemeszárlásakor veszti életét Dorka, míg Barnabás levágott fejének látványától hal meg Deák Dániel.

Ugyanígy *deformált vígjátéki keretbe* is beilleszthető a történet-sor. Deákék viselkedése, szokásrendje, beszédmódja a jellem- és helyzetkomikum kiapadhatatlan forrásául szolgál a regény egészében.²²⁴ Barnabás és Elemér titkos felfegyverzése és útrairndítása a vígjátéki bonyodalom alapját teremti meg, és az elhallgatásokból, félreértésekből előálló komikus szituációk sorát generálja a későbbiekben. Az események vígjátéki szála – hosszasan előkészítés után – a Deák testvérek és Dorka párbeszédét, kölcsönös vallo-mását megelevenítő jelenetben éri el a „tetőpontját”, melyben a szélsőségig fokozott helyzetkomikum humoros hatásával éles, már-már abszurdig vitt kontrasztot képez Dorka elbeszélte élet-történetének – rémromantikus elemekkel átszőtt – tragédiája. A feszítő kettősség egyben megelőlegezi a történet-szál negatív végkifejletét, amely itt is a műfaji várhatósággal teljes ellentétben következik be. Barnabás és Elemér megtalálása, hazahozatala a hírnök információi nyomán könnyen véghezvihetőnek tűnik, ám a bonyodalom békés megoldása, az egymás elleni vétkek helyre-hozatala elmarad, és az események a tragédiázárlatra jellemző „katasztrófába” torkollanak. A műfaji konvenciók gyökeres transz-formációja, a várhatóságba bennefoglalt lehetőségek durva lerom-bolása összességében disszonáns, elidegenítő hatást kelt, és az abszurd léthelyzet érzékeltetéséhez járul hozzá a személyes és a nemzeti-közösségi sorsalakulások szintjén egyaránt.

A *melodramatikus* hangoltságú szerelmi kapcsolat távlatában sem más a helyzet. Dora és Elemér beteljesületlen szerelmének történetét a könyvbe rejtett szerelmi virágzálognak vagy a vers-ben és dalban megüzent szerelmi vallomásnak a kliséi övezik a cselekmény egészében. A kapcsolat konvencionális, stilizált be-

²²⁴ Tipikusan vígjátéki jelenet például, amikor Deák István és Dániel egymással versengve vizionálják Elemér feltételezett hősi halálának lehetséges mód-zaatát, a szerelmes Dora és a lelkiismeret-furdalástól gyötört Dorka előtt. (I/170–73)

állítását mi sem hangsúlyozza jobban, minthogy a rémlátomások retorikáját beszélő Dorka szólamában is felbukkannak a szentimentális szerelemkép közhelyei, amikor Dora boldogtalanságáról elmélkedik, némi lelkiismeret-furdalástól gyötörve.²²⁵ A beteljesületlen szerelem elégikus-szomorú melankóliája helyett azonban itt is a viszony brutális szétszakadásának kaotikus élménye lesz meghatározó a zárlatban.

b, a műfajötvőzés funkciója a szöveg világteremtő és jelentésképző műveleteiben

Ideje összegezni, hogy a regény egészét tekintve mi a funkciója a fő cselekményszálnak, hogyan és milyen módon járul hozzá a nemzeti sorstragédia megelevenítéséhez, illetve a szöveg allegorikus jelentéseinek a megképzéséhez.

Egyfelől a precízen megszerkesztett, jól felismerhető konvenciókból álló történetyszál *egységessé, lezárttá teszi a regény kompozícióját*. „A história egy soha be nem végzett egész – írja a történelmi regény poétikáját boncolgató Kemény az *Élet és irodalomban* –, mely a múltból a jelenen át a jövőndőbe szövi magát, s még nagy korszakai sem oly kikerekítettek, mint a teoretikus elmék képzelik, a regénynek ellenben művészileg befejezettnek kell lenni, kiformált mesével, megoldott eszmékkel, célhoz vitt tényekkel, lepergett szenvedélyekkel és a katasztrófában elmondott költői igazságtétellel.”²²⁶ A szerteágazó történelem és a bevégeztséget igénylő regény kívánalmainak az összeegyeztetését a konvencionális műfaji sablonok biztosítják a *Zord időben*. A valahonnan valahová eljutás, a lezárttság s lekerekítettség érzetét keltvén a *konstruált világ koherenciáját, valóságosságát* is megteremtik: a „fiktív” eseménysor a hétköznapi mikroszférájának az aspektusait tárja fel, lelki történések és emberi életutak alakulását követi nyomon, s ezáltal életet lehel a történelem lapjairól

²²⁵ „Meg vagyok győződve, hogy Dora éjei álmatlanok, s hogy szédült szerelmének emlékei az átvirasztott órákat a gyötrelmek vad tombolásaival töltik be.” (III/136)

²²⁶ KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 1971. 163.

ismert történeti személyiségek alakjába, közvetlen tapasztalattá változtatja a visszahozhatatlannak tűnő múlt világát.

Másfelől a megidézett műfajok hagyományosan példázatos narratív struktúrája, a jellemek szerepköröknek való megfeleltethetősége, a cselekmény konvenciózussága *allegorikus jelentéstöbbletek keresésére csábít*, sőt szinte kényszerít: a szereplői sorsalakulások konzekvenciái analogikusan átfordíthatók a nemzeti sorstragédia értelmezésébe. Deákék minden megnyilatkozásából a kedélyesség és az otthonosságtudat árad, ezért világuk megsemmisülésében nemcsak a patriarchális eszmények szétesésével, hanem egy harmonikusnak tűnő világ hirtelen felbomlásával is szembesülünk. Barta János az idillre hirtelen lecsapó káoszról beszél velük kapcsolatban,²²⁷ és véleményével még annak tudatában is egyet lehet érteni, hogy hangsúlyozottan ironikus távlatban jelenik meg alakjuk. Szemléletük legfőbb eligazodási pontjai (a hazafias öntudat, a társadalmi és vallási törvények mindenhatósága stb.) már a kezdetektől működésképtelennek mutatkoznak, beszédüket pedig vagy az üres frazeológia, vagy pedig a nosztalgia, a letűnt múlt utáni vágyakozás retorikája hatja át.²²⁸

A Dora–Elemér szerelem kliséinek a transzformációjához is allegorikus jelentéstöbblet társul. Dora és Elemér alkatának közös vonása a vitalitás és a harmonikus létmegélés, amely egyszerre támaszkodik a fiatalság korlátlan természeti erejére, illetve a társadalmi, etikai, vallásos normákhoz igazodás korlátozó magatartására. Dora szépségén és morális beállítódásán átütő testi, erotikus késztetési (I/46), valamint Elemér lényének – szereplői és elbeszélői távlatból egyaránt hangsúlyozott – vitális meghatározottsága (I/96–100; 102) az élet lehetőségekkel teli oldalát jelenítik meg a történet kezdetén. Nem is a szerelem beteljesületlensége okozza valójában a tragikus hatást, inkább az élet elevenységének, az emberi vágyak kiteljesedésének brutális megszakadása.²²⁹ Az

²²⁷ BARTA, 1985. 25.

²²⁸ „– Siralmas időket élünk! sohajta Pista bácsi. – Elfajult a magyar! sopánkodék Dani bácsi.” (I/22)

²²⁹ Feltűnően éles a kontraszt például Dora két emblemátikus arca között: a kezdetben erotikus és vitális vonásokkal jellemzett nőalak (I/46, 75) az epilógusban szoborszerű, érzéketlen figuraként tér vissza. (III/295).

események a váratlanság erejével hatnak, bár a szöveg metaforikus előrejelzései elvileg felkészítik az olvasót a tragikus történetekre: az elbeszélői közlések (például a Dorka idézett monológjába beleszótt narrátori megnyilatkozás a mulandóságról²³⁰), a szereplői megérzések már a kezdetektől ellensúlyozzák a harmónia idilljét.

c, az Elemér–Barnabás viszony allegorizálható tendenciái

A regény két kitüntetett szereplője kétségkívül Elemér és Barnabás: „vándorlatuk” szervezi egységbe a több szálon futó cselekményt, és az ő nézőpontjukból látjuk a történelmi események néhány fordulatát. Alakjuk jellegadó vonásai markáns mesei archetípusokat idéznek meg, de allegorikus jelentéstöbblet keresésére sarkallnak a szerepkörük egysíkúságát árnyaló, illetve kettejük oppozícióját relativizáló tendenciák is. Feltűnő például, milyen szélsőséges jellemtulajdonságokat szintetizál mindkét főhős, anélkül hogy ez akár szerepkörük érvényességét, akár lélektani beállításuk hitelét sértené. Elemér alakjában a dalnok-vitéz („kalandor”) szerep, a keleti neveltetéséből fakadó egzotikus-vitális vonások integrálódnak egy felvállaltan etikus személyiségbe, s talán ez a kettősség az oka, hogy a morális rend oltalmazójának tettei nem minden esetben árulkodnak szilárd jellemről.²³¹ Barnabás alakjának két szélsőséges pólusát a ridegen rationális világszemlélet, valamint a misztikus-démonikus létérzé-

²³⁰ „Dorka restelte a hajnal kora jöttét is. Miért nem hosszú az éjszaka, ha álma sines! Miért nem feledi magát a földön addig, míg elménk a kedvelt arczoktól elszokik, míg a sötétségben oly rég kerestük és nem szoríthatjuk meg kezét annak, kit szeretnénk, hogy midőn végre fölvirrad, már nem is tudjuk: hányan voltunk s hány nincs többé közöttünk.” (I/64) Hasonló elbeszélői reflexió kíséri nem sokkal később az Elemér távoztán borongó Dora hangulatának leírását is: „Halottainkal is így vagyunk. Tudjuk, mily kétségtelenül megszűntek élni. Láttuk a koporsó bezárását, hallottuk a temetési éneket, ismerjük a friss hantot, mely alatt nyugszanak, s mégis a gyászmenetből visszatérve, a mély fájdalom feledékenységével nyitunk a szobába, hol annyszor találkoztunk velők, s megdöbbenünk, hogy miért nincsenek most ott, miért nem ülnek a karszékekben, nem nyújtanak kezét nekünk, nem mosolyganak felénk.” (I/85)

²³¹ Vö. SZEGEDY-MASZÁK, 1989. 287–88.

kelés jelöli ki. Barnabás a pozitívista létbölcselet és antropológia szótárát beszéli, a létfenntartás ösztönére, valamint az érzékiség állatias elvére hivatkozik,²³² amikor világlátásának alapelveit demonstrálja, vagy emberi kapcsolatait (Dorkához fűződő viszonyát, Dora iránti vonzódását) jellemzi. Ugyanakkor babonás, mágikus nyelvhasználatában,²³³ ismétlődő látomásaiban (I/187, 191) az emberi ráció és tapasztalat behatárolta világon túlmutató tendenciák nyilatkoznak meg – akár a metafizikai szféra megnyilatkozásaként, akár tudattalanjának kivételéseként értelmezzük Barnabás vízióit.

Egzsztenciális és ontológiai kérdéseket exponáló viszonyuk legfőbb tétje, hogy Elemér, az etika, a rend, az emberi boldogság-képzetek képviselője – kinyilvánított szándékának megfelelően²³⁴ – képes-e visszavezetni az emberi civilizáció normái közé a szemmel láthatólag ezen normák hatókörén kívül szocializálódott társát. Barnabás szélsőséges jellemének egyik alapvonása ugyanis éppen kultúra- és civilizációellenességében nevezhető meg. Freud szerint az ember részben a (külső) természet fenyegető tendenciái ellenében, részben saját természeti meghatározottsága – ösztönkésztetései, hatalmi és erotikus vágyai – kordában tartása végett teremtette meg a kultúra és a társadalom intézményét, a morális normákat, a civilizáció legkülönbözőbb határkijelölő aspektusait.²³⁵ Barnabás látványosan negligálja az emberi civi-

²³² „Dorka szeretete végtére is ostobaság; mert nem alapul semmi lényen, nem mozgatják semmi látható rugók.” (I/133) „Az ember egymást falva hízik, s alkalmasint csak az nem keres mentől táplálóból eledelt, a kinek gyomra elromlott és nem bír könnyen emészteni.” (II/103)

²³³ „Kürtőiden éjente kísértetek járjanak be, s háborítsák a földesúr és a nagyaszony álmát; a fekete kandur szőre szikrázzék s félelmében kapjon nehézyavalyát a fölébredt csecsemő; a bagoly röpüljön az ablakrostélyra s huhogjon oly rémségesen, hogy esztét veszítse a serdülő leány, ki éppen akkor szerelemről és boldogságról álmodott.” (I/131)

²³⁴ „Elemér most érzi először, hogy sokkal kevésbé hőbortos, mint megromlott emberrel van dolga. [...] Erős határozatává lőn nem tágitni Barnabás mellől, s ha szellemével, erélyével, szívességgével, kegyvadászatával, önlealázásával sem adhat e vad jellemnek becületes irányt, inkább kész leend a legszélsőbb végletekre is.” (I/153)

²³⁵ Vö. FREUD, 1982. 354.

záció szinte valamennyi alapnormáját,²³⁶ eleinte csak beszéd-aktusokban, de renegáttá válása után konkrét és brutális cselekedetekben (lányrablás, gyilkosságok stb.) is.

Barnabás normaszegő magatartásában azonban nem feltétlenül egy izolált személyiség devianciáját kell látnunk: a tetteiben megtestesülő káosz-elvet tulajdonképpen az emberi kultúra „termelte ki magából”, így az nem más, mint a konkrét történelmi-társadalmi szituáció – erősen deformált – állapotának a terméke. A Barnabás családjának tragikus pusztulását elbeszélő történet az adott történelmi helyzet (és a mindenkori létezés²³⁷) olyan aspektusait tárja fel, melyben teljesen felfüggesztődnek az etikai-civilizációs normák, illetve a vágykésztetések szabad kiélésének eszközévé és legitimálójává fokozódnak le. A családi kötelek semmibevétele, az állati kegyetlenséget felülmúló gyilkosság, a kannibalizmusra kényszerítés stb. mind-mind az alapvető normák – időleges – áthágása révén történhetett csak meg. A tetteket az országgyűlés Barnabás apjának hazaárulóvá minősítésével legitimálja: a társadalmi, etikai törvények képviselői – talán önkéntelen védekező mechanizmusból is – a racionalitás és otthonosság közegébe vezetik vissza a normasértő cselekedeteket. Az eseménysor jól példázza, hogy a mindenkori civilizáció tudattalanja emberi sorsok elnyelésével, a racionális eligazodási pontok bármikori kiiktatásával fenyeget, mely mögött a hatalom akarása, ösztönkésztetések féktelen kiélésének vágya munkálkodik. Ez a fenyegető tendencia testesül meg Barnabásban, aki a társadalmi-civilizatorikus állapotok megbillenésében szocializálódott: démonikussága legalább annyira motivált tehát lélektanilag, mint amennyire jelképes funkciót tölt be, a mese példázatos jellegének az analógiájára.

Elemér ott hibázik igazán, amikor pusztán etikus példaadásával és a civilizációs normák utólagos rögzítésével kezelhetőeknek

²³⁶ Elemér egyik idézett monológjában jegyzi meg róla: „Mily fékezhetlen, mily korlátlan Barnabás szenvedélye. A tengernek vannak határai; de az ő szívének sötét hullámain nem köti határokhoz sem az értelem, sem az önbecsülés, sem a törvény, sem az erkölcs!” (III/53)

²³⁷ A szöveg allegorikus struktúrája szempontjából fontos, hogy Dorka elbeszélésének a retorikai fordulatai tudatosan bizonytalanítják el a történelem idejét: „Régcs regéi időről mesélek, nagyuraim!” (III/158)

véli a Barnabásban megnyilatkozó tendenciákat. Nem ismeri fel, vagy nem tudja uralni a jelenség archaikus-démonikus gyökereit, ezért ő maga is társa hatása alá kerül. A törvények áthághatóságát demonstráló diák retorikája a bűvkörébe vonja Elemért, aki az egyik delejezett pillanatában maga villantja fel Barnabás előtt az „emelkedés” lehetséges útját (s egyben a diákban kitörésre váró pszichés energiák egy lehetséges irányát), amit Barnabás később renegátként meg is valósít: „A csodálatos, a szertelen vonzereje hatni kezdett az ő fiatal képzelődésére, s e varázs érdekét, részvétet gerjesztett benne a szerencsétlen Barnabás diák iránt. [...] – Ha én boszút akarnék állani a nagyokon, igyekezném nagygyá lenni – szólt a pillanat hevében.” (I/191)

A Barnabás–Elemér kapcsolat egzisztenciális-ontológiai aspektusa a másokban való önmegismerés lehetőségében, vagy – keresztény retorikával élve – a másik általi „megváltás” esélyében is megragadható: immár a jellemformálódás kölcsönösségére, és sorsalakulásuk tragikus távlataira helyezve a hangsúlyt. Viszonyuk tétjének felismerése,²³⁸ valamint az együttlét játékszabályainak az elfogadása (amely Barnabás hol vészjóslóan, hol könyörgő modalitásban elhangzó mondataiban szólal meg²³⁹) sokáig a siker reményével kecsegtet, hiszen a diákban egyfajta jellemfejlődés indul el, és Elemér – akár felszínesnek is nevezhető – ön- és világértése szintén reflektálttá válik. Az események mégis a tragédiákat megidéző műfaji képlet alapján játszódniuk le, és a szereplők brutális megsemmisülésével végződnek: mindez nemcsak a másik általi megváltás teljes kudarcát jelzi, de kétségessé teszi a tragikumhoz – legalábbis a Kemény-korabeli irodalmi köztudatban – hozzárendelt kiengesztelő hatást is.²⁴⁰ A két sze-

²³⁸ „Ezért vagyok hozzád kötve ígéretemnél fogva, mely oldhatlanul érvényes mindaddig, míg nincs okom hinni, hogy a boszuló árnyak csakugyan nem a hő képzelődésből felemelkedett párák, de valóban léteznek, s kísértő ujjakkal a végzet útjára mutatnak, melyen nekem járni kell magam és mások romlására.” (III/52), vö. III/62.

²³⁹ „Emelkedjünk együtt, Elemér úrfi! Ne taszítson el engem magától!” (I/199)

²⁴⁰ Nem véletlenül tartja túlzásnak a regényt recenziáló Salamon a rettenetes események halmozását, hiszen a kiengesztelő aspektust, a költői igazságszolgáltatást érzi fenyegetettnak. „De a művészi hatás rovására történik némely iszonyt gerjesztő jelenetnek, úgyszólván, színpadra hozása. Hamzsabóg vé-

repló köré fonódó tragédia drámai szituációja (Dora iránti vonzódás, véletlen találkozás, kölcsönös függés, a viszonyukban mindvégig benne rejlő lefojtott konfliktus) és a negatív végkifejlethez vezető eseménysor precízen kidolgozott a történetegységben. A *szereplői vétségek*, tévedések, valamint a mások cselekedeteiből kibontakozó *viszonyok kényszerűsége* együttesen vezet a visszafordíthatatlan végkifejlethez: a tragikus hatás szempontjából ideális köztes térben – vétség és szükségszerűség határmezsgyéjén – motiválódnak és haladnak a zárlat felé az események.

Bár mindkét hős felelőssé tehető az események negatív alakulásában (Elemér következetlen az etikai normák érvényesítésében, és Werbőczy levelének eltépésékor klasszikus értelemben a *hamartia* útjára lép; Barnabás zavart pszichés alkatából, tetteinek kiszámíthatatlanságából szintén „vétségek” sora következik, igaz, esetében a hiba, a tévedés vagy a bűn kategóriái csak fenntartással kezelhetők), ám összességében mégiscsak egyfajta tehetetlenségi erő vezet a visszafordíthatatlan szituációhoz. Kétséges motiváltságú útraküldésük Deákék és Dorka részéről, „véletlen” találkozásuk, Elemér Deákékhoz fűződő valódi kapcsolatának kényszerű elhallgatása, a török érdekek Elemér megölésében (a bosszút forraló Barnabás hezitálására, lelkiismeret-furdalására utal a halott fejével folytatott dialógus) mind-mind lényeges elemként járul hozzá a tragikus végkifejlet létrejöttéhez. A két főhős – rituális elemeket is magában rejtő – brutális kivégzése, kiegészülve Dorka, majd Deákék halálával, szinte a természet erejével söpri el a hőseket az élet színpadáról. Az események tragikus alakulásában egyszerre nyilvánkozik meg az emberi létező esendősége, a mulandóság egyetemes létélménye, valamint a pusztulás emberi akarat és szenvedély előidézte brutalitása, környörtelensége.

A Barnabás–Elemér kapcsolat összességében a káosz eluralkodásának az élményét sugallja. Történetük konzekvenciái – a jelölők allegorikus mozgásának, a szöveg allegorikus szintezett-gégének következtében – rávetítődnek a nemzet sorsalakulására:

rengző föllépte, levágott fejének bemutatása, s némely más ily jelenet [...] nem teszi azon erkölcsi és szellemi hatást, mely a művészet feladata.” SALAMON, *Zord idő* [1862] 1907b. 488.

egyrésről az emberi civilizáció önpusztító tendenciáinak összefüggésrendszerébe, másrésről pedig a mulandóság természeti erejének ontológiai-egzisztenciális keretébe helyezve a nemzeti-közösségi sors értelmezését.

1.2. A „történelmi” szál mimetikus és allegorikus funkciója

a, a „nagypolitika” világának megkonstruálása

Mennyiben és hogyan járul hozzá a reprezentáció és az allegorizáció műveleteihez a történelmi eseménysort „cselekményesítő” történet-szál? Mivel a regény gerincét adó történetegység – nagyvonalakban – ismert a befogadók előtt, ezért a szövegrész felépítése, elbeszéltsége sajátos jelleget ölt, amely a fragmentalitásban, a narrátori diskurzusok és a nézőpontok gyakori váltogatásában, valamint az ismert történelmi személyiségek egyedi jelentésképző funkciójában ragadható meg.

A „nagypolitika” szintjén zajló események felépítését *mozaikos szerveződés* jellemzi. Buda elestének több fontos részlete nem kerül bele a regénycselekménybe, annak ellenére, hogy akár kalandos-fordulatos történetegységként, akár allegorikus értelemmel bíró jelentő egységként felhasználhatók lehettek volna. Nem látjuk például az ostrom eseményeit, a várátadás – Izabella kezdeményezte – szervezkedéséről csak következményeiből szerzünk tudomást, nem követjük a török táborba a magyar küldöttséget, sőt a török oldal valódi nézőponthoz sem jut: nem nyílik perspektíva életvilágukba, vagy meghatározó figuráik gondolataiba, ami egy szövegek dialogikusságára épülő regény esetében beszédes hiány.²⁴¹

Jellemző az *elbeszélő retorikájának, nyelvhasználatának gyakori váltakozása*: a heterodiegetikus narrátorhoz – szituációtól

²⁴¹ Teljesen ellentétes tendenciák válnak meghatározókká Jókai, illetve a századvég és századelő történelmi regényeiben, ahol a török világ részleteiben életre kelve, ám gyakorta csak kuriózumként jelenik meg. Vö. MÁRTON, 1998. 154.

függően – más és más megszólalásmód, elbeszélői alapállás kötődik a regény egészében. Az udvarmesternő, János diák vagy a borbély viselkedéséhez fűzött ironikus, humoros hangnemű kommentárok, Barnabás és Elemér kalandjainak leírása, a vendéglő felépülésének és névadásának anekdotája váltakoznak a már említett melodramatikus beállítású jelenetekkel, a személyes és a nemzeti sorsalakulások elbeszélésének tragikus hangoltságával, vagy éppen a foglyok lemészárlásának groteszkké növesztett brutalitástörténetével. A narrátor beszéde több alkalommal közelít a történetírói diskurzus retorikájához, argumentációs bázisához, elsősorban a politikusi jellemrajz műfaját imitáló elbeszélői egységekben (pl. a második kötet tizedik fejezetében), és hasonló hatást eredményez a történeti források intertextuális jellegű bevonása is. Egész mondatok kerülnek át Szalay László Werbőczy-jellemrajzából, de Verancsics korabeli feljegyzéseitől, leveleitől kezdve Horváth Mihály történeti munkáig, források, tudományos citátumok sokasága épül be a történetmondásba, szorosan követve nemcsak az eseményleírás logikáját, de a beszédmód jellemzőit is.²⁴² Kemény eljárása nem feltétlenül „tudós magatartásról”, vagy a nyelvi megformálásban megmutatkozó invencióhiányról árulkodik, ahogy azt Nagy Miklós sejteni véli.²⁴³ A jelenség inkább a két diskurzus határainak termékeny átléptethetőségét, a hatásfunkciók kölcsönös integrálásának lehetőségét igazolja, de jó példát szolgáltat arra az eljárás módra is, ahogyan a történelmi regény poétikai műveletei sajátta teszik, újraírják a múltat közvetítő szövegeket, azért, hogy a valamikori valóság eleven képét tárják elénk.

*b, a „nagy történelmi személyek” felléptetésének
műfaji-poétikai konzekvenciái*

Ez a transzformáló eljárás a történelmi emlékezetben megőrzött, ismert személyiségek megmunkálásában érhető leginkább tetten. A letűnt korok kiváló és/vagy közismertté vált személyiségeinek egyedítő vonásai a legkülönbébb feljegyzések, levelek, naplók,

²⁴² Vö. LOÓSZ, 1904. 47–56.

²⁴³ Vö. NAGY, 1987. 291.

memoárok, illetve e forrásokból merítő tudományos írások heterogén szöveg univerzumában öröklődnek át az utókorra. Ám az így megrajzolt portrét gyakorta feszítő kettősség jellemzi: egy- szerre meggyőző, konszenzusos és kötelező érvényű, illetve, éppen ellenkezőleg, megbízhatatlan, hiányos és ellentmondásos.

A kortárs történelmiregény-poétikák többsége ezért – a Walter Scott-i hagyományra hivatkozva – kerülendőnek tartja a közismert történelmi személyek szerepeltetését, mondván, a történelmi hűség kötelmei és a fokozott olvasói előismeret gátat szab az alkotói fantázia szárnyalásának. Komoly gondot okozhat a valóság-illúzió felkeltésében, ha az író eltér a történelmi figurához a köztudatban hozzárendelt emblematiszuszimbolikus markerektől.²⁴⁴ Márpedig ilyen megoldásra a „művészi igazság”, a kompozíció strukturális kíváncsalmi stb. érdekében gyakorta rákényszerülnek az alkotók. „A história jellemei többnyire nem elég motiváltak” – vallja Kemény, hiszen a történelem szereplői inkább csak tetteikben, emblematiszuszimbolikus viszonylataikban ismertek,²⁴⁵ ezért a nemzeti-történelmi nagyelbeszélésben rájuk kirótt különböző szerepekkel azonosítjuk őket. Ellenben a teremtett világban életre kelve beszélniük, érezniük, a mindennapiság közegében cselekedniük kell, ráadásul a szöveg jelentésképző műveleteiben különböző funkcióhoz jutnak. Mindezen kíváncsalmak a forrásokból halványan kirajzolódó figura újratemtésére kényszerítik az írókat, amiben értelemszerűen ott rejlik a fantázia túlcsapásának, ismert jegyek megsértésének a lehetősége.²⁴⁶

²⁴⁴ „De különösen vigyázni kell a költőnek arra, hogy minél távolabb tartsa magát nemzeti történelmének nagy cseményci- és hőscitől, különben a legnagyobb vigyázat mellett is okvetlen frivolnak fog felünni közönsége előtt, mely mindenről könnyebben mond le, mint a nemzeti kegyelet érzelmeiről.” GYULAI, *A király* | 1863 | 1908a. 552.

²⁴⁵ Vagy még azokban sem: „a történelmi egyénekéről gyakran téves s általában megbízhatatlan az utókor ítélete”. SZASZ, 1875. 238.

²⁴⁶ „Feledésbe mentek a jellemek, s a pusztá tények maradtak fönn. [...] Fogalmunk van rólok, mint országlárokról vagy hadvezérekről, s uralkodó erényeiket és bűneiket feljegyezve találjuk; de ha magunk elibe tűzzük individualizálni őket, az vagy nem sikerül, vagy be kell vallanunk, hogy az alakítás kedvéért a történész adatait a költő képzelmeivel vegyítettük, s bár lélektanilag hű, azonban tényleg hamisított képet adánk.” KEMÉNY, *Eszméh Szalaynak* | 1853 | 1971. 277–78.

A történelmi szubjektumok beállításának, megformálásának lehetséges módjai gyakorta váltak élénk polémia tárgyává a 19. századi magyar kritikai gondolkodásban. Jó példa erre Gyulai Pál Bajza József munkáiról írott recenziója, melyben Gyulai vehemensen támadja a történelmi személyek szerepeltetéséről – *A román-költésről* c. tanulmányban – kifejtett tézist. Bajza (egyébként Lessing *Hamburgi dramaturgiája* által ihletett²⁴⁷) állítása szerint „a történelmi személyeket nem szükség egyéniségek szerint fogni fel és vinni át a költészetbe”, ellenben Gyulai határozott véleménye az, hogy a Bajza sugallta eljárás a történelmi regény létalapját semmisíti meg. „Igaz: lehet írni jó regényt, festeni magokban jó jellemeket, ha mindjárt éles ellentétben is vannak a történelmi események- és személyekkel. Hanem akkor mi szükség történelmi neveket használni s általában megkülönböztetni a történelmi s nem történelmi regényt?”²⁴⁸

Elméleti munkájában Kemény Zsigmond nem ragaszkodik a teljes megfeleléshez (a problémát éppen ennek lehetetlensége okozza), de a szereplő jellegadó tulajdonságai szerinte sem léphetik át a feltételezett befogadói előismeret felrajzolta határokat. A konszenzus és a művészi igények együttes figyelembevételével kell az alakokat kidolgozni,²⁴⁹ olyan általános emberi tulajdonságokkal ruházva fel őket, melyek egyaránt összeegyeztethetők a megcélzott

²⁴⁷ Vö. LESSING, [1767–68] 1982. 389, 395.

²⁴⁸ GYULAI, *Bajza* [1852] 1961. 26. Gyulai természetesen hangsúlyozza, hogy „[a] valódi költői szabadság sérthetlen, sőt e szigoron is tághatni. [...] szóval módosíthatjuk a történetet, de meg nem változtathatjuk, s a külsőségek fölötti szabadság nem ad jogot a bensőit, a szellemit bántani. A történelmi személyek jelleme legszentebbike a tulajdonnak, az eseményekben rejlő eszme közkincs; amazt megpróbálni, ezt a jelen szenvedélyeinek eszközüvé aljasítani, vagy könnyelműen elpazarolni bűn” GYULAI, *Bajza* [1852] 1961. 27.

²⁴⁹ A szereplők közismert vonásait, jellemzőit (például családi viszonyait) szerinte sem szabad megváltoztatni. Igaz, elméletéhez maga Kemény sem ragaszkodik rigorózan. Bár azokat a változtatásokat, melyeket Goethe Egmont családi viszonyaiban véghezvitt, csak a drámai stilizáció kötelmei miatt tekinthet elfogadhatónak (vö. KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 1971. 168), *A rajongókban* ő is nagyon hasonló módon és hasonló indokból jár el, amikor a jelentésképző műveletek hatékonysága érdekében lényegesen megváltoztatja Pécsi Simon családi viszonyait (első feleségétől hat gyermeke született, második felesége még él a történet idején, a lánya neve Margit). Vö. LOÓSZ 1910. 258.

befogadói jelen szubjektumfelfogásával, világnézeti evidenciáival, valamint a szereplőkről a köztudatban élő képpel.²⁵⁰

A *Zord idő* kivételével Kemény csak mellékalakokként szerepelteti a közismert történelmi figurákat regényeiben, itt azonban változik a helyzet: a történelmi „nagy emberek” nemcsak főszereplővé lépnek elő, hanem a szöveg reprezentációs és allegorizációs műveleteibe is mélyen beágyazódnak. Igaz, a források közvetítette személyiségvonások és a művészi imagináció oszcillációjában konstruált figurák (Izabella, Werbőczy, Martinuzzi, Frangepán) a szöveg eltérő regisztereiben fejtik ki hatásukat: Izabella Frangepánnal, Werbőczy pedig Martinuzzival összefonódva kap jelentős poétikai funkciót.

c, Frangepán és Izabella

Az Izabella–Frangepán páros vizsgálatát érdemes Frangepán jellemével kezdeni. Megítélése sokáig egybehangzó volt a recepcióban: rezonóri szerepet tulajdonítottak neki, az író történetfilozófiai, történészi nézeteinek tolmácsolóját látták benne, és/vagy anakronisztikusnak tartották a két tanácsülésen elhangzó beszédét, melyekben a felvázolt politikai összefüggések (az ország három részre szakadásának elkerülhetetlenségéről [II/44, 55–56], valamint a szétdaraboltság fenntartásának történeti szükségességéről [II/224–27]) összeegyeztethetetlenek bármely – a reprezentált történelmi korszak adottságaival identikus – beszélő lehetséges tapasztalatával. Sőtér István és Nagy Miklós inkább a „szerzői” értékrend képviselőjét látja Frangepánban, míg Salamon Ferenc, valamint Szegedy-Maszák Mihály az esztétikai és reprezentációs egyensúly megbontásaként, tehát poétikai következetlenségként értékelik szerepeltetését. Ítéletük azonban több szempontból is kérdésessé tehető.

Minden esztétikai múltkonstrukció a megírás jelenének távlatából jön létre és alapvetően saját jelenének olvasóközönségét célozza meg: a múlt és a jelen egymásra vetülő idősíkjait ráadásul

²⁵⁰ Vö. KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 1971. 166; KEMÉNY, *Eszmék Szalaynak* [1853] 1971. 277–278; SZÁSZ, 1875. 231, 232.

a mindenkori történeti olvasás is megsokszorozza (az 1920-as évektől akár a Trianon-élmény allegorizációjaként is olvashatjuk a *Zord időt*). Közel sem homogén időtérben játszódna tehát a reprezentált múlt eseményei, még ha ez nem is jelenti azt (legalábbis Kemény regényei esetében), hogy a megidézett korszak világszemléletével, gondolkodásmódjával, vagy akár eseményrendjével ellentétes tendenciák szövegszerű formát öltenének. A narrátor egyfajta mediátori, közvetítő szerepet tölt be az elbeszélésben, ezért pozíciója nem is annyira a megírás jelenéhez kötődik, inkább távlatot, rálátást biztosít a konstruált világ máságára, de egyben érzékelteti a megidézett múlt jövőperspektíváit, az időközben lepergett történések dimenzióit is. A legkülönbözőbb szituáltságú olvasó ezáltal nemcsak a teremtett történeti világ sajátosságaihoz pillanthat be, hanem egyben aktivizálhatja történeti ismereteit, és a saját jelenéhez tapadó képzeteket is. (Köztük gyakorta olyanokat, amelyek a regény születése utáni időszakhoz kötődnek.)

A nagypolitikai, történelmi összefüggések felrajzolásában, illetve a mindenkori jelen és a teremtett múlt távlatának közelítésében kap szerepet Frangepán, aki így közel kerül a narrátor metapozíciójához. Egyetértek tehát Hites Sándorral, aki a korábban idézett irodalomtörténészekről merőben eltérően értelmezte Frangepán alakját és anakronisztikus megnyilatkozásait:

Frangepán beszédhelyzete az elő- és az utóidejűség paradox viszonyával jellemezhető, hiszen a tettek későbbi jelentőségének előzetes (profetikus) belátásával rendelkezik, vagyis a történelmet a többi szereplőtől gyökeresen eltérő szögből látja. Előrejelzéseit mintegy az elkövetkező évszázadok európai történelmének ismeretében fogalmazza meg. Frangepán szavai akár a történész szempontjából is értékelhetők, mégpedig arra nézve, hogy miként beszélhető el a török hódoltság időszaka. Jósatai olyan argumentumok, amelyekben az ágensok (egyidejű) és a történészek (utóidejű) meggyőzésére irányuló beszédaktusok egyaránt érvényesülnek. Az olvasó történeti ismeretei alapján felmérheti, hogy azok a lehetőségek, melyektől Frangepán feltételes módon óvja a királynőt (például a „titkos szövetekezések” elkerülése, a porta gyanújának felkeltése, a Ferdinánddal való

háborúság), éppúgy bekövetkeznek majd, mint azok az események, amelyekről állító módon nyilatkozik.²⁶¹

Frangepán gondolatai inkább közelítenek a történelmi események utólagosságában felállított értelmezéshez, mint mondjuk egy 1541-ben születő állásponthoz, azonban nem lépik át azt a homályos határvonalat, amely elválasztja a még lehetséges és indokolt, illetve a már esztétikai aggályokat keltő, a befogadást ellehetetlenítő anakronizmust.²⁶² A szöveg olvasója úgy szembesülhet egy neki célzott utólagos értelmezéssel, hogy közben nem zökken ki az események történelmi miliójából. Frangepán esetében a korhoz kötöttség illúzióját több poétikai-tematikai eljárás is erősíti. A két tanácsülés drámai jelenetezése, a beszéd motivációjában bennefoglalt – szituációhoz és így korhoz kötött – szerelmi elfogultság Izabella irányában lehetővé teszi, hogy a valóban anakronisztikus jellegű beszéd zavartalanul simuljon bele a történészekbe.

Frangepánnal szemben, aki szinte csak politikai nézeteit fejti ki a regényben, Izabella személyisége jóval rétegzettebben mutatkozik meg. Bár a két figura funkciója több tekintetben analóg, Izabellában a történelmi szubjektum szituálásának és allegorizálásának összetettebb viszonylatai tárulkoznak fel.

A történelem lapjairól előzetesen (többé-kevésbé) ismert királynő cselekvő, eleven személyiséggé formáltan mozog az imaginárius történelmi világ színterein. Igaz, Izabella alakjának „átlelkesítését”, életszerű beállítását nagyban megkönnyítette, hogy viszonylag kevés konkrét – széles körben ismert – személyiségjegyet kötődik hozzá, s elsősorban a kiélezett történelmi helyzetben (magyar trónutódlás, majd a nemzetegység fenntartása) betöltött uralkodói

²⁶¹ HITES, 2004a. 51–52.

²⁶² A szükség és az elkerülendő anakronizmusról részletesen értekezik a történelmi regény kérdéseiről elmélkedő Kemény Zsigmond. Szerinte az anakronizmust a „művészet törvényei feltétlenül nem tilalmazzák, de feltétlenül megsemmisítik. Ha az anakronizmus olynemű eszmékre vonatkozik, melyek egy higgadt kedélyű és tiszta felfogású embernek, bizonyos történelmi antecedenciák nélkül is eszébe juthattak volna, akkor, ha a regény érdekesége igényli, nem szükség az írónak az ily anakronizmustól visszatartózkodni. [...] Ellenben van az eszméknek oly anakronizmusa, melynek használata tilos.” KEMÉNY, *Élet* [1852–1853] 1971. 169–170.

szerepéhez fűződhetnek előzetes elvárások. Emblematikus karakteréből általános női attribútumok felvételével lesz cselekvő, eleven személyiség. Izabella az eszményi nőiség ikonikus megtestesítője a regényben: elragadó szépsége, erős és mély anyai ösztönei, a női intuíció magasfokú képessége, a heroikus lemondásba burkolt szerelmi vonzódása Frangepánhoz egyben királynői méltóságát s a történelmi szerephez kötődő nagyságot is kifejezik.

Izabella megnyilatkozásai – Frangepánhoz hasonlóan – mediátori funkciót töltenek be. Feltűnő, hogy nyilvános eszmevuttatásai jelentős része később beteljesülő jóslatot, megérzést (becsület elvesztése, kereszt levétele, Martinuzzi halála stb.) hordoz, így az alakjában „megképződő szubjektum maga is olyan temporális kiterjedést vesz fel, amely nyelvének korszakjelző mozzanatai alapján jócskán túlmutat a regényben tárgyazott történelmi időkeretek horizontján”.²⁶³ A múlt és a jelen(ek) közti távolság áthidalását felvállaló elbeszélői szólamhoz kerül közel Izabella, méghozzá úgy, hogy történeti szituáltsága sem sérül, hiszen a jóslatok női intuíciójának, tehát személyes tulajdonságainak is betudhatók. Így a nemzeti sorstragédia elbeszéléséhez méltó eposzi-mitikus narratív sémák, előrejelzések rendszere kikerül a narrátor közvetlen kompetenciájából, és az egyik kitüntetett szereplő hatáskörébe kerül: leggyakrabban Izabella szavai hozzák mozgásba az olvasók történeti emlékezetét.²⁶⁴ Mindez a történeti szubjektum egyik lehetséges szerepeltetésének funkcionális paradoxonára világít rá: a történeti személyiségek gyakorta inkább allegorikus célzattal, a korhoz kötöttség relatív negligálásával kapcsolódnak be aktívan a szöveg jelentésképző műveleteibe.

²⁶³ TÖRÖK, 2001. 253.

²⁶⁴ Izabella jósolja meg a történet elején Buda török kézre kerülését („Egyébiránt nem fogok Budáról távozni, de jóslom nektek, hogy a töröknek lesztek szolgálai, és mostantól egy hétre már kevés fog közöttetek találatni, ki ne vesztette volna el önbecsülését.” II/20. vö. II/16), majd a végén Martinuzzi halálát és Erdély megváltozott jövőbeni státusát. („Látom a felékesített diadalkapukat, melyeken utunk Kolozsvárra visszavezet. A Szent Mihály-templom kapuja előtt áll a püspök teljes ornatusban, hogy a királyi székhez vezessen; de e tisztas főpapot nem hívják Martinuzzinak. Martinuzzi megholt, s jóslom neked, erőszakos halállal.” III/309)

d, Martinuzzi és Werbőczy

Ez a poétikai eljárás kevésbé érvényesül a Werbőczy–Martinuzzi kettős beállításában, hiszen mindketten a megidézett történeti szituációba ágyazottan jelennek meg: „Tönkre jutott államférfiak” – jellemzi őket némileg didaxisba hajlóan, egy példázatba illesztve az elbeszélő – „kik ellen saját politikájuk iránya lép fel, s kik épen a győzelemben találják bukásukat.” (II/189) Elmélkedéseik, tetteik, a helyzetre adott magyarázataik a személyes tévedések egész tárházát viszik színre, melyek végül az ország három részre szakadásához és a nemzeti függetlenség teljes felszámolásához vezetnek. Sorsukban tehát a bűn és bűnhődés logikája alapján lejátszódó személyes és nemzeti tragédia beszélődik el.

Martinuzziról szinte csak politikai portrét kapunk: rövid narrátori jellemrajza, idézett monológjai, párbeszédés megnyilatkozásai pusztán politikafilozófiájának elméletét és gyakorlatát tárják elénk, ezért alakja elsősorban a történeti összefüggések felrajzolása és értelmezése szempontjából jelentős. A szakirodalom nem tehet mást, minthogy rögzíti a szöveg által sugallt politikusi portrét és Martinuzzi – az egész nemzet vesztét okozó – tévedéseinek tényét, melyre narrátori kommentárok²⁵⁵ és szereplői önreflexiók egész sora hívja fel az olvasó figyelmét. Barta János a „hűtlen hűség” tragédiájának nevezi Martinuzzi sorsképletét, amely jelzi, hogy a nemzet egységének megteremtése érdekében alkalmazott machiavelliánus eszközei (tettetés, diplomáciai fondorlat) mögött egyaránt ott áll a jellem szívóssága és a köpönyegforgatás elvtelensége, a nemzet felemelésének küldetéstudata és a nemzetsorsrontó politika hibás gyakorlata.

Werbőczy esetében a szűklátókörűség, a valós politikai helyzet felismerésének hiánya az, ami leginkább helyet kap a nemzet sorsáért felelős emberek tragikus tévedéseinek a lajstromán. Itt sem marad el a történetíró imitáló elbeszélő didaktikus ítélete: „mint az ország leghatásosabb szónoka és izgatója az elbizottság maszlagával tartotta jól a nemzetet, még pedig oly korszakban,

²⁵⁵ „Az álnok, a tettetés, a ravaszság, a jól játszott ingadozás bizonyos pontig csak annyi értékkel bírtak az ő politikájában, mint e vétkekkel szemben tett erények.” (II/192–93)

midőn ezt nyomorúságának érzetére és bűnbánó magábaszállásra kellett volna bírnia.” (II/195) Mindenképpen hangsúlyozni kell azonban, hogy az elbeszélői szólam különböző szerepekre, hangokra, beállítódásokra szóródik szét a regényben, s ítéletei ennek megfelelően nem kizárólagos érvényűek. Werbőczy alakja és az események formálódása csak egy bizonyos nyelvi diskurzus keretében – méghozzá a történettudományos érdeklődés és evidenciarendszer kontextusában – ítéelhető meg ilyen egyértelmű magabiztossággal. Werbőczy sorsalakulásának több tanulsága azonban ékes bizonyítéka annak, hogy a történelmi trauma nem magyarázható kizárólag az emberi hibák, tehetetlenség tényezőivel.

Szembeütnő például, hogy a nemzeti sorstragédia bűn-bűnhődés képletben láttatott folyamatrajza közel sem ad teljes magyarázatot az események negatív alakulására. A bekövetkező tragikus fordulat logikus okozati láncolata mögött az egyéni akaraton messze túlmutató jelenségek húzódnak meg, melyeket a szöveg – sok egyéb mellett – a török hódítás irracionális aspektusainak elbeszélésével érzékeltet. Poétikai-funkcionális szempontból ezért egyáltalán nem esetleges fogás, hogy a török világba alig nyerünk betekintést, egyes kiemelkedő figurái alig szólalnak meg (kivétel Zulkifár, akinek beszéde egyszerre reprezentálja a kulturális másságot és illeszkedik be a zsánerfigurák képviselte humoros vonulatba, míg a mellékszereplőként előlépő budai basa renegát). Nem „antropomorfizálódik” a török világ, így a befogadásban jobban átélhetővé válik a nemzeti identitás minden meghatározó elemét elnyeléssel fenyegető kulturális-vallási idegenségnek, hatalmi akarásnak a réme, amelyet a török hódoltság megtestesít, főleg a magyarság szakrális középpontjának, Budának az elfoglalása után. A káosz elszabadulása ellen pedig nincs ellenszer: Martinuzzi és Werbőczy politikai gyakorlata kétségtelenül elhibázott, ám a regény történései azt sugallják, hogy nem létezik igazán üdvös stratégia, koncepció, az egyén nem tudja befolyásolni a történelem menetét. A török birodalom végzettszerű terjeszkedése történetfilozófiai összefüggésrendszerbe ágyazódik a *Zord időben*: az események alakulása mögött ugyanolyan joggal feltételezhetjük a sorsszerűséget és/vagy a gondviselő Isten munkálkodó kezeit, mint az emberi mulasztások, tévedések következmé-

nyeit. Zrínyi Miklós eposzában, a *Szigeti veszedelemben* az Isten megérdemelt büntetésként küldi a magyarságra a törököt: Kemény regényében jóval bonyolultabb utalásrendszer sejteti a dolgok mögött meghúzódó metafizikai tényezők relevanciáját.

A bűn-bűnhődés logikai sémáját megkérdőjelező történetfilozófiai kontextus bevonását tovább motiválják a Werbőczy jelleméből és a körülötte lejátszódó eseményekből levonható konzekvenciák. A kancellár valamennyi megnyilatkozását – főként a tanácsülésen mondott beszédeit – koherens retorikai felépítettség, szervezettség jellemzi, ráadásul (hogy mindez ne kerülje el az olvasó figyelmét) Werbőczy retorikai iskolát tart fenn Budán, s kifejezetten büszke beszédeinek rétori teljesítményére. A retorika az én megalapozhatóságának, a világ magabiztos értelmezhetőségének a záloga Werbőczy felfogásában: e naiv hit szertefoszlása közvetett magyarázatul szolgál a kancellár jellemalakulására és a nemzeti sorstragédia bekövetkezésére.

Ha a retorika 19. században egyre elterjedtebbé váló – pusztai iskolai követelménnyé merevedő²⁵⁶ – pejoratív felfogásából indulunk ki, akkor a kancellár beszédeinek mesterkelt felépítettsége elsősorban szűklátókörűségét hivatott példázni. A precízen megszerkesztett, ám a szituáció tétjéhez felemelkedni képtelen, követendő cselekvési minták felvázolására alkalmatlan megszólalásai nyelvi ékítményekkel kérkedő, üres beszédekké degradálódnak, melyek sziklaszilárd logikai argumentációját az események csúnyán felülírják. A nyelvi-retorikai sémák érvényvesztése ebből a távlatból Werbőczy tragikus felelősségét nyomatékosítja. (Deákék világához is leginkább a nyelvi kiüresedés folyamata kapcsolja Werbőczyt: megerősítést nyer, hogy ami Deákék világában üres frázisnak tűnt, annak referenciális vonatkoztatási pontjait tekintve sincsenek biztos alapjai.)

A retorika évszázados hagyománya azonban egy másik megközelítést is lehetővé tesz. A retorika a nyelv teremtményének és kultúraalkotó képességének reprezentánsa, ezért az etikai normák, az identitást szavatoló rendképzetek – különböző történeti

²⁵⁶ Illetve lassan onnan is eltűnő: vö. TOLDY, [1864–1865] 1987. 16.

korszakokon átívelő – letéteményeseként is leírható.²⁵⁷ Éppen ezért Werbőczy precízen felépített beszédeinek érvényvesztésével a bennük rögzített eligazodási pontok: a keresztény világnézeti alapok, az emberi létezés, kultúra logikai rendje egyaránt megdőlni látszanak. Ahogyan semmivé foszlik Werbőczy retorikája, ugyanúgy bizonytalanodnak el és mozdulnak az uralhatatlan káosz felé a biztosnak hitt rendképzetek: a nyelv uralhatóságába vetett hit összeomlása az idegen kultúra kaotikus hatásának riasztó élményét erősíti fel.

e, Turgovics szólama és a regény zárlata

Ebben az összefüggésrendben kap kulcsszerepet Turgovics alakja, mivel az ő nyelvi fordulataiban rögzül leginkább a dolgok uralhatatlanságának nyomasztó létélménye. Turgovics Werbőczyre emlékeztető jellemvonásai (becsületes, de megalkuvásra hajlamos jellem; derülátó optimizmusa vagy tétovázása a sorsdöntő szituációkban) lényegileg átalakulnak az események sodrában, ahogy Szegedy-Maszáék Mihály fogalmaz, a városbíró „hitevesztett, komor életfelfogású töprengővé minősül át”.²⁵⁸ A foglyok legyilkolásának, a véres-vonagló testek látványának hatása, valamint a törökök Budára való bevezetése nemcsak identitásától, személyiségétől fosztja meg Turgovicsot, hanem a létezés abszurddá váló kereteibe, rettenetébe is beavatja. A retorika (az igazság, a logika, a törvényszerűség stb.) sablonjaiba kapaszkodó Werbőczyvel ellentétben Turgovics beszédmódja és világfelfogása gyökeres

²⁵⁷ „A retorika hatalmaz fel arra, hogy a történeti és földrajzi Nyugatot méltán nevezhetjük magasan civilizálnak: a retorika volt az az egyetlen gyakorlat, melyen keresztül társadalmunk a nyelvet, a nyelv hatalmát felfedezte, [...]. [A] rangsor, amit a retorika állított fel, a változó és egymást követő történelmi közösségek valóban egyetlen vonása, mintha létezne – [...] – a forma ideológiája; mintha mindenféle társadalom számára létezne egy bizonyos *taxonomikus önazonosság*, társadalomlogika, amelynek nevében úgy határozható meg egy másik történelem, egy másik társadalom, hogy nem kell lebontani mindazt, amit másik szinteken felismertünk”. BARTHES, 1997a. 73–74. [kiemelés az eredetiben]

²⁵⁸ SZEGEDY-MASZÁK, 1989. 284.

változáson megy keresztül: két abszurd-szürreális metaforájával kísérletet tesz a kaotikus létállapot nyelvi elbeszélésére. Morbid képzetekkel átítatott példázatos megnyilatkozásai (előbb Budát holttetemként, majd a benne élőket üvegburába zárt madárként allegorizálja²⁵⁹) a metafizikai kontúrajait vesztett létezés abszurd látomását, az identitásvesztés sokkoló élményét kelti életre.

A nyelvbe rejtett evidenciák érvényvesztése, a dolgok elbeszélhetőségének a felfüggesztődése nem kizárólag Werbőczy retorikájának széthullásában, vagy Turgovics abszurdba hajló beszédében jelentkezik a szövegben: ezt sejteti a regényzárlat egyik kiemelt fontosságú párbeszéde is. Az epilógusban Izabella és Dora ugyanazzal az enigmatikus mondattal zárja élettörténete rövid felvázolását: „Egyébiránt nincs élő lény, ki e titko(ma)t elbeszélhetné.” (III/304) Ha komolyan vesszük a két főszereplő kijelentését, az szinte az egész regény visszavonását jelenti, hiszen Dora élettörténete a Deákék világával, az Elemér–Barnabás cselekményszállal, míg Izabelláé az elbeszélt nemzeti tragédia történetével fonódik egybe. Reprezentáció és allegorizáció látványos megtagadásának lehetünk tehát tanúi Izabella és Dora párbeszédében, de ezt a benyomást erősítik a történetírás relativisztikusságával kapcsolatban korábban elejtett szereplői megjegyzések is.²⁶⁰

²⁵⁹ „Az utcán lézengők – mint bogarak, ha a falrepedésből a szobába találtak kimászni, és neszt hallanak – élénken siettek rejtekeikbe vissza, hogy észre se vétessenek. [...] Mi egy holt tetemben élünk. A rothadás táplál minket egy darabig, de annak is végtére kiszáradnak nedvadó részei, s egész éléstárunk száraz porrá omlik össze, melyet csak a bibliai kigyó ehett meg.” (II/210)

„Most nekem mindig eszembe jut ez a varázslat, s úgy képezem, hogy mi Budavárban ily palaczkba fojtott madarak vagyunk, kik máris nehezen tudunk lélekzteni, s néhány hét alatt aligha ki nem fogunk minden levegőből.” (III/193)

²⁶⁰ A történelem mint tanítómester ciceroi toposza Werbőczy egyik beszédében válik tartalmatlan klisévé. „Azonban az első perc behatása után kérdezem magamtól, kérdezem a hideg megfontolástól, mely a politika egyedüli irányadója, s kérdezem a történettől, mely az élet mestere, hogy hát tulajdonkép van-e abban valami félelmes és gyanút gerjesztő, ha a védelmező védettjét személyesen akarja ismerni?” (II/51) „Podmaniczky közel állott Martinuzzi karszékéhez. [...] – Szent igaz! – szólt Markoshoz fordulva. Az élet kineveti a logikát, és a történetírók vastag könyvei a következtetések adataitól puffadoznak.” (II/54) vö. II/163.

A hangsúlyos jelenségek a szöveg egész eddigi értelmezését elbizonytalanító kérdéseket vetnek fel: feltételezhetünk-e bármilyen azonosságot az önmagában hozzáférhetetlen múlt és az annak közvetítésére vállalkozó reprezentáció között? Létrehozható-e, uralható-e bármilyen, a reprezentáció igényétől részben elváló allegorikus jelentés? Reprezentáció és allegorizáció eddig harmonikusnak tűnő viszonyába belép a dolgok értelmezhetőségét elbizonytalanító jelenség, melyet az *irónia* alakzatával fogok azonosítani a továbbiakban, a szöveg eddig még nem érintett aspektusait vizsgálva.

2. Az irónia változatai a *Zord idők*ben

2.1. Az allegorikus struktúrát elbizonytalanító tendenciák

A regény címében megjelenő kifejezés több alkalommal is visszatér a textusban. A szereplők nagy része – a frazeológia megszokott, köznyelvi használatával összhangban – többes számban, „zord idők”-ről („zivataros”, „villongós” vagy „viszontagságos idők”-ről) beszél, amikor személyes léthelyzetének vagy a történelmi válságszituációnak a megnevezésére törekszik. A cím paratextuális funkciójába kerülő egyes számú alakváltozat jelentése így többértelművé válik: a „zord idő” jelöltje szétíródik az időben, bármely korszakra és állapotra érthető lesz, a negatív létállapot egyetemesebb dimenzióit nyitva fel. Hasonló tendenciát mutatnak a szöveg nyitósorai.

A regény kezdete konkrét tér-idő szituációba helyezi az olvasóját: 1541 májusában, Doboka vármegyében indul a történet, ugyanakkor a világot megnyitó elbeszélői diskurzus egyszerre több idősíkot vetít rá a konkrét történelmi szituációra. Az elbeszélő tudatosan megsokszorozza a narrátori hanghoz tartozó látószöget

(többes szám első személyű igealak a nyitányban, a vándor alakjának temporális elbizonytalanítása stb.²⁶¹), ezért a várakhoz forduló tekintetet a küldönc távlatával,²⁶² a történeti világon kívül álló elbeszélő perspektívájával, vagy a mindenkori befogadó nézőpontjával is azonosíthatjuk. A kezdősorok hangsúlyozzák a Frangepán és Izabella vonatkozásában már érintett tendenciát: az események ugyan a konstruált múlt közegében játszódnak, ám a történetek imaginárius terébe más idősíkok is értelemszerűen belépnek.

De nemcsak a távlat, hanem a nyitó leírásban szemlélet elé hozott tárgyak is a tér-idő ontológiai rétegzettségére irányítják a figyelmet. A kezdősorokban megjelenő várak, várromok a történelmi idő előrehaladását reprezentálják, a letűnt múlt nyomait hordozzák magukon, mint a történelmi emlékezet néma fenntartói. („Ama bérczkönyökön félig romban, félig kiépítve áll a hires kastély, melynek szöglettermében a kunokon nyert győzelem után szent László megpihent. Ha a vándor a reggeli harangszóra botjához nyult s a völgybe leszállott, már szemébe tűnik kormos falával, csonka tornyával a másik vár, melyet a tatárjáráskor gyújtottak meg.” I/5) Az egyik várrom maradványainak leírásában azonban a történelmi idő linearitását felülíró kozmikus-teremtészeti idő logikája érvényesül, a mulandóság és az újjászületés körforgásszerű képzetét nyomatékosítva, a létezés állandó attribútumául kijelölve: „Azóta századok folytak le. Sok keresztelés, sok temetés történt, a bölcse ringott, a kriptá ajtaja kinyílt, a koporsók száma emelte a család becsét, a viritó arák sora a családfa ágait, a harcziás férfiak kardja a család-levéltár donatióit, megjobbítva néha magát az ősi czimert is. De mind e változások érintetlenül hagyák a vár alakját. Falán rajta van a füst, padló-

²⁶¹ „Dobokamegye hegyesebb vidékein még találunk 1541-ben néhány várra. [...] Ha a vándor a reggeli harangszóra botjához nyult s a völgybe leszállott, már szemébe tűnik kormos falával, csonka tornyával a másik vár, melyet a tatárjáráskor gyújtottak meg. [...] *Haladjunk tovább és gyorsan, gondolja a vándor, a lég már hives, a hold világít, haladjunk!*...” (I/5, 7; kiemelés tőlem)

²⁶² „Homályosan említettük, hogy a reggeli harangozástól késő éjig, hány nevezetes vár előtt haladna el egy ügyes gyalogló, s nem lehetetlen, hogy azt meg is tévő valaki, és most a várnagytól kísérve a rectorium ajtója előtt áll.” (I/17)

zatán a vér, tört ormu tornyán a szakálás moh. Csak emlékül maradt fön.” (I/5–6.)

A ciklikusság elve részben a regény időszerkezetére és kompozíciójára is rányomja a bélyegét: a regénykezdet feltűnően feszült, izgatott modalitású narrációja mintha még kívül lenne a történet (és talán az elbeszélés) konkretizált idején. A nyitómondat precízen rögzített tér-idő koordinátái ellenére valójában csak Deákék kivilágított kastélyának látványával lépünk be a teremtett világ valódi tér- és időbeli összefüggésrendszerébe. A kezdőképek időlenített szférájában a pusztulás nyomai uralkodnak, olyan, mintha a regényzárlat utáni időkben járnánk és pillantanánk a várrakkal tarkított tájra: a nyitósorok így egyszerre szolgálnak az idő múlásának és a történelem esendőségének parabolájaként,²⁶³ illetve a történelmi regény összetett időszerkezetének modelljeként.²⁶⁴

²⁶³ Ezt a benyomást leginkább az a hangulatszimbolikus leírás kelti, amely lezárja a feszült modalitású, és különböző tér-idő koordinátákat egymásba játszó bevezető sorokat: „*Haladjunk tovább és gyorsan, gondolja a vándor, a lég már hűves, a hold világít, haladjunk!... A fák kísérteti árnyakat vetnek, a távol közelinek látszik, a közel a beleszótt homály által meg van toldva, a szem mértéke csal, a sápadt holdfény nagyítja a meredeket, s a vak sötétség befedi az ormos fagyókeret és éles követ. Az egen fellegek úsznak, elfátyolozva a holdat, megezüstöztetve általa, szétfosztva a szelektől, s megint összezsúfolva. Mindig zavarosabb a láthatár. Már a késő éjt sejtetik a csillag-képletek s a kimerült, elfáradt vándor lassú lépései. Szerencséjére egy kanyarulatnál egész ablaksorból önzlik a gyertyavilág élébe.*” (I/7; kiemelés tőlem)

²⁶⁴ Ez utóbbi meglátást a regény hatástörténete is igazolni látszik. A könny-mutatványosok legendájának nyitánya strukturális és motivikus szempontból, illetve az elbeszélői pozíció és modalitás tekintetében finoman „rájátszik” a Zord idő regénykezdetére. „*De tovább, járjuk a vidéket tovább*” – hangzik el a Darvasi-regény elején, s ez az intertextuális nyom további analógiákra világít rá. A narrátor megidézte fiktív vándor („*Vegyük észbe hát az éhínségeket, melyek minden hazatérő vándornál otthonosabban járják a vidéket*”) „ugyanazt” a szimbolikus figurát testesíti meg, mint Keménynél: a múlt világába és a létezés kozmikus rendjébe, az idő előrehaladásába és örök körforgásába egyszerre betekintő „időutazót” (olvasót, regényíró), aki idősíkok, események, létkérdések rétegzettségében, egymást áthatásában találja magát az (írás), olvasás folyamatában. A *Könnymutatványosok* elején egymásra toltató képek (kifosztott, felperzselt falu; sohanemvolt tájak; vízhullák tömege stb.) – bár nem alapoznak meg olyan allegorikus struktúrát, mint a *Zord idő* várromai –, kicsinyítő tükröként azonban előretalnak a későbbi történetekre.

A regénykezdet tehát kétségkívül allegorikus olvasásra csábít, s ez több teoretikus megállapítással is alátámasztható.

A *Canterbury meséket* interpretáló Joel Fineman hangsúlyozza, hogy az allegorikus szövegek kezdő képei nagyban meghatározzák a kompozíció szerveződését, valamint az olvasás allegorizációját: a szöveg a nyitó kép „metaforikus ekvivalenciájának metonimikus egymásutániságba történő kivetítése alapján szerveződik.”²⁶⁵ A régi és az új vár kontrasztja, a lepusztult életterek nyomasztó hatása rávetül a nemzeti sorstragédiát elbeszélő történet egészére, s ezáltal az allegorikus struktúra kulcsfontosságú kezdő eleme lesz.

Walter Benjamin munkájának, *A német szomorújáték eredetének* egyik sokat citált fejezetében a *rom*, a *történelem* és az *allegória* képzeihez kapcsolt jelentések sajátos összefüggésbe kerülnek egymással. Benjaminnál az irodalmi toposzként megjelenő rom egyaránt megkérdőjelezni látszik a történelem kontinuitásába, illetve az allegória jelentésteremtő erejébe vetett hitet. A múlt jelírásával a természet arcára vésett történelemnek nevezi a rom jelenségét Benjamin, aki szerint a történelem, „ilyen formába öntve, nem egy örök élet processzusa, hanem inkább a fel nem tartóztatható hanyatlás folyamataként jelenik meg.”²⁶⁶ Rom és történelem allegorikus összekapcsolása tehát egy negatív történelmi víziót sejtet, de a rom képzele magára az allegorikus struktúrára is rávetül: „Az allegóriák azt a szerepet töltik be a gondolatok birodalmában, amit a tárgyak birodalmában a romok”²⁶⁷ – írja Benjamin, azt sugallva, hogy az allegória képtelen bármiféle stabil jelentés megfogalmazására és közvetítésére.²⁶⁸ A benjamini teoretikus elgondolás alapján a *Zord idő* kezdő és záró képei mind a történelem negatív vízióját, mind az allegória csődjét jelképezik egyszerre: a káosz tapasztalatát állandósítják, melynek az allegorikus üzenete sem lehet áttetsző, egyértelmű.

²⁶⁵ FINEMAN, 1981. 39.

²⁶⁶ BENJAMIN, 1980. 380.

²⁶⁷ *Uo.*

²⁶⁸ Vö. MILLER, 1981. 365.

2.2. Nemzeti sorskérdések – „íroniában elbeszélve”

Mint láthattuk, a kezdő jelenetsor történései egy jól körülhatárolt történeti világba léptetik be az olvasót, és lényegében allegorikus olvasást intencionálnak, ugyanakkor, ezzel egyidejűleg – az idősíkok oszcillációja, valamint a rom képzetének többértelműsége révén – el is bizonytalanítják a reprezentációra és az allegorizációra irányuló műveleteket. A szöveg befogadója ezért állandóan az ottlét és kívülállás, az azonosulás és távolságtartás állapotában érezheti magát az olvasás különböző fázisaiban. Mindez az allegóriára emlékeztető, de lényegi vonásaitól alapvetően különböző strukturáló elv jelenlétére hívja fel a figyelmet, amely megbontja reprezentáció és allegorizáció egymást látszólag lefedő kölcsönviszonyát. Az irónia jelenségéről van szó, amely szinte valamennyi változatában áthatja a Kemény-féle történelmi regény szerveződését, jelentésképző mechanizmusait, valamint befogadását. Fontos hangsúlyozni azonban, hogy az irónia a *Zord idő* esetében nem a múltreprezentáció hitelességének megkérdőjelezésére, vagy a lehetséges allegorikus jelentések felfüggesztésére irányul: inkább a reprezentáció keretfeltételeit teremti meg, és egyben lehetővé teszi az allegorikus jelentésképződés időbeli kiterjesztését.

a, a retorikai értelemben vett irónia nyomai a szövegben

A *Zord idő* több olyan poétikai művelete is igazolni látszik az eddig elmondottakat, amely ilyen vagy olyan értelemben az irónia bevett fogalmainak hatáskörébe utalható. Bár látszólag ellentétes a történelmi és az egyéni válságszituációk modellálásának elsődleges szándékával, vagy éppen a narrátor gyakori szentenciázó, bölcselkedő megszólalásaival, a Kemény-regények olvasásakor mégis gyakorta tapasztalhatjuk az elbeszélői megnyilatkozások – *retorikai értelemben vett – ironikus jellegét*.

Deákék feltűnően ironikus beállítása nemcsak együgyű magatartásuk, időből kiesettségük jellemzésére szolgál, hanem a

múlt világával szemben eleve távolságtartó pozícióba helyezi a befogadót. Hasonló szerephez jut a második könyv nyitó fejezete: a halottak ezreitől övezett, az ostrom alól éppen felszabadult budai várba az udvari személyzet (udvarmesternő, udvarhölgyek, szakács) kicsinyes gondjain keresztül nyerünk betekintést: a hétköznapiság és a súlyos történeti szituáció ironikus kontrasztjában látjuk először a „nagypolitika” eseményeit. Az irónia természetesen nem veszi vissza a Budán játszódó történetek, az egész ország sorsát befolyásoló tragikus események komolyságát: lényegében a jelölők ironikus mozgása teremti meg annak a lehetőségét, hogy az olvasó belehelyezkedjen a teremtett világba, ám kellő távolságot is tartson tőle, s nyomon kövesse a szöveg intencióit.

b, romantikus és tragikus irónia

Az ismeretelméleti és ontológiai aspektusokat is felvonultató *romantikus irónia* jellemzőire bukkanunk a szöveg kompozicionális szerveződésében, jelentésképző mechanizmusában és létértelmező érdekelttségében. A romantikus irónia elméleti alapjait és a 19. századi magyar irodalmi applikációját behatóan elemző Z. Kovács Zoltán a Schlegel-féle iróniafogalom kettős arculatára figyelmeztet monográfiájában: „a schlegeli irónia egyszerre rendelkezik egy humoros és egy önfelszámoló, a reflexiót folyton újratermelő karakterrel. A *humoros*, a progressziót dialektikus, célhoz vezető folyamatként kezelő oldala mint eszközt mutatja meg az iróniát, míg az önreflexió hatványozásának veszélyeivel fenyegető, [...] az irónia iróniájához vezető oldal – Schlegel terminológiájához hű maradva – a *groteszk* és *arabeszk* fogalmaival írható le.”²⁶⁹ A *Zord idő* történéseinek nagy része a káoszt mindig újratermelő történelmet viszi színre, az emberi létezés abszurd vízióját kelti életre – a romantikus irónia groteszk látásmódjának szellemében. Ugyanakkor az emberi (és közösségi) végességtudat felmutatásában e végességben rejlő végtelen igazolásának a szán-

²⁶⁹ Z. KOVÁCS, 2002. 47–48. [kiemelés az eredetiben]

déka, tehát a romantikus irónia „humoros” oldala²⁷⁰ is érvényre jut. Másképpen fogalmazva: a *Zord időben* – akárcsak Kemény valamennyi regényében – egyaránt bennerejlik a rendaffirmáció igénye és bármiféle rendképzet rögzíthetetlenségének posztulálása. A Kemény-szöveg tehát a romantikus irónia azon válfajával mutat leginkább rokonságot, amely az egymást kizáró jelenségek összeegyeztetésére törekszik.²⁷¹

A felsorolt jellegzetességek a *tragikus irónia* kontextusát is bevonják az értelmezésbe.²⁷² Az alakzat elméleti alapjai német gyökerekre vezethetők vissza (Adam Müller vetette fel először – 1804-ben – a dráma, a tragikum és az irónia szoros egymásrautaltságának a kérdését, a teória részletesebb kibontása Solger nevéhez fűződik), igazi ismertségre viszont angol nyelvterületen tett szert Connop Thirlwall Szophoklész-tanulmánya (1830) jóvoltából. Az irodalmi szövegek tragikus iróniáját az összeegyeztethetetlen, ám elválaszthatatlanul összefonódó princípiumok (jó-rossz; isteni-démoni; élet-mulandóság) együttléte eredményezi – vallja Thirlwall.²⁷³ Az egymást átható szélsőségek gyökere magának az emberi létnek és a történelemnek az alapmeghatá-

²⁷⁰ A magyar irodalomban leginkább Kölcseynél megfigyelhető jelenségről van szó: „A *Vanitatum vanitas* szélsőséges tagadását annyiban tarthatjuk humorosnak, amennyiben a véges, múlandó világ minden összetevőjének – [...] – semmissé tétele, ha negatív módon is, de az örök, végtelen idealitás szféráját közvetíti.” Z. KOVÁCS, 2002. 34.

²⁷¹ „A romantikus irónia arra szolgáló jelenség, melynek segítségével a véges szubjektum saját korlátozottságából kovácsolhat erényt” (Z. KOVÁCS, 2002. 176.). A „romantikus irónia affmálja az értékeket, miközben egy időben kétséges is teszi azokat.” (SZEGEDY-MASZÁK 1988, 222.)

²⁷² Olyannyira, hogy a tragikus irónia kategóriájával a Kemény-recepcióban is találkozhatunk. Beöthy Zsolt a Kemény-regények tragikus jelenségeit lényegében a Solger-féle tragikus irónia alapján értelmezi. („Kemény Zsigmond tragikái meséi is mind több-kevésbé az ironikus fölfogás kifejezései.” BEÖTHY, 1885. 519.) A *Zord idő* Turgovicsának sorsalakulását tárgyaló Sötér írásában is említésre kerül a tragikus irónia fogalma. Sötér egyrészt a bűnbűnhődés aránytalanságában, másrészt pedig a hétköznapi hős – a vártnál erőteljesebb hatást előidéző – tragikus bukásával azonosítja a jelenséget. SÖTÉR, 1987. 538–540.

²⁷³ Tanulmányában Thirlwall az irónia négy változatát különbözteti meg: a tragikus irónián (*tragic irony*) kívül az irónia szóbeli (*verbal irony*), dialektikus (*dialectic irony*) és gyakorlati (*practical irony*) verzióit definiálja. Vö. THIRLWALL, [1830] 1880. 1–8.

rozottságából eredeztethető: „[K]özelebb kerülünk fő témánkhoz [a tragikus ironia meghatározásához], [...] ha figyelembe vesszük, hogy akárcsak minden, ember által létrehozott dolog alá van vetve a pusztulásnak, úgy, hasonló okból, a pusztulás pillanata egyben kezdete is egy magasabbrendű állapotnak.”²⁷⁴ Thirlwall szerint a tragédiák drámai szituációja, s egyszersmind a tragikum alapkaraktere is ironikus jellegű:

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 [olvasói] érdeklődés, amikor elkerülhetetlen körülmények között kerülnek jellemeik, motivációik 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.²⁷⁵

Tragikum és ironia esztétikai minőségei tehát csak látszólag állnak egymástól távol, s a Thirlwall által felvillantott ironikus tendencia – az összeegyeztethetetlen elemek együttléte – a tragikus struktúra más pontjain is tetten érhető. „Az ironia működése nyilvánvalóvá válik a tragédiában” – írja az ironia történeti változatait ismertető Ernst Behler –, „amikor a főhős, elvétele a realitás igényeit, öntudatlan vétséget rejtő elbizakodottságában magabiztos nyilatkozatot tesz, amely az éber közönség számára ironikusan hat”.²⁷⁶ Szintén ironikus jellegű kontraszt jelentkezik

²⁷⁴ THIRLWALL, [1830] 1880. 7.

²⁷⁵ THIRLWALL, [1830] 1880. 8. Például az *Oidipusz királyban* „a költő ironiájának a fő témája a jó (az isteni) megnyilatkozása és a gonosz realitása közötti ellentét bemutatása”. THIRLWALL, [1830] 1880. 19.

²⁷⁶ BEHLER, 1988. 46; vö. FRYE, 1998. 40–41. Hasonló érveket hoz a (Solger felfogásából kiinduló) Beöthy Zsolt is a tragikus ironia jellemzésekor. „Mint az ironia általában, ez is látszatnak és valónak bizonyos ellentétén alapul;

a tragikus hős bukásában, halálában megnyilatkozó rettenet, illetve a katarzis kiengesztelő, rendaffirmáló hatáselemei között is: a létezés irracionalitása és otthonosságtudata egyszerre mutatkozhat meg a tragikum élményében.

A *Zord idő* műltreprezentációjában kiemelkedő szerepet kap a történelem abszurd logikája, a mulandóság általános természeti meghatározottsága, valamint a nemzeti közösség alapjait megrengető káosz képzete – anélkül, hogy a teljes nihil állapotát posztulálná a regény, és ne vetné fel a nemzeti teleológia létjogosultságát, illetve a személyes sorsalakulás értelmességébe vetett hit lehetőségét.

c, világtörténeli irónia: a regény történetfilozófiai aspektusai

Ez az állítás egy olyan szerző koncepciójának megidézésével támasztható alá, aki alapvetően idegenkedett az irónia korábban tárgyalt változataitól, főképp a Schlegel-féle iróniafelfogást bírálva élesen. Hegel jó néhány alkalommal tesz kísérletet arra, hogy az irónia fogalmát filozófiai-esztétikai rendszerének kontextusában meghatározza. A szakirodalom *világtörténeli iróniaként* (isteni iróniaként) tartja számon a nevéhez köthető markáns értelmezést,²⁷⁷ amely tulajdonképpen történetfilozófiai koncepciójának egyik alappilléreként szolgál az *Előadások a világtörténeli filozófiájáról* c. munkájában. Hegel szerint a világot irányító és a történelmet alakító abszolút szellem az „ész cselét” alkalmazza: kihasználja és a maga javára fordítja a történelmet formáló nagy alakok szenvedélyeit, egyéni törekvéseit. Ezért a változás és fejlődés, a történelem végső alakulása és értelme független az egyén akarától,²⁷⁸ már csak azért is, mert minden – a történelmi létezés egy bizonyos szakaszában élő – ember csak egy töredékét tekintheti át a folyamatoknak, a történelem egészére, a benne munkálkodó erők lényegére nincs rálátása.

[...] Azonban a tragikai iróniának leghathatósabb képét azokban a hősökben találjuk, kik, ellenkezőleg Goethe Mefisztójával, jót akarnak és rosszat művelnek. [...] A tragikai irónia nyilatkozik a katasztrófa hirtelenségében is.”
BEŐTHY, 1885. 517, 519, 522.

²⁷⁷ Vö. BEHLER, 1988. 47, 76–77.

²⁷⁸ Vö. HEGEL, 1979. 24–25, 77.

Történelmi regény és történetfilozófia viszonyának kérdése gyakorta felvetődik a műfaj poétikáját értelmező elméleti munkákban: arról ugyan megoszlanak a vélemények, hogy milyen mértékben és relevanciával képes a regény a történetfilozófiából ismert problémák exponálására, az azonban vitathatatlan, hogy a történettudományos munkákhoz hasonlóan, minden történeti tárgyú szépirodalmi szöveg, akarva-akaratlan, felvet történetfilozófiai kérdéseket, vagy megszólítható a történetfilozófia perspektívájából.²⁷⁹ Bizonyos szövegek inkább, míg más írások kevésbé igénylik az ilyen típusú megközelítést: az *Özveggy és leánya* és *A rajongók* véleményem szerint az utóbbi, míg a nemzeti sorskérdéseket felvető *Zord idő* az előbbi kategóriába sorolható. A nemzeti lét tragikumának olyasfajta elbeszélése, amely nemcsak a konkrét történeti eseménynek állít emléket, hanem allegorikus értelemben több történeti korszak közösségi-nemzeti állapotára rávetül, óhatatlanul a történelem értelmének, egyéni és nemzeti sors összefüggésének problémáival, a nemzeti teleológia kérdésével szembesíti olvasóját.

A hegeli koncepció bevonása több szempontból is indokolt. Egyfelől, mint koherens és jól áttekinthető szisztéma megfelelő viszonyítási alapot kínál a *Zord idő* történetfilozófiai aspektusainak a kibontásához, másfelől pedig néhány szembetűnő szövegközi párhuzam – leginkább Izabella egyik helyzetértékelő mondata²⁸⁰ – motiválja a Hegel-kontextus megnyitását.

²⁷⁹ A történelmi regény elméletét tárgyaló írások közül elsősorban Borbély István és Pomogáts Béla munkája hangsúlyozza a műfajhoz sorolható művek kitüntetett történetfilozófiai aspektusait. BORBÉLY, 1924. 20; POMOGÁTS, 1967. 500. A posztmodern történelmi regényről értekező Bényei Tamás is hangsúlyozza, hogy „minden történelmi regény burkolt módon nemcsak regényelméletet, hanem történelemfilozófiát, történelemszemléletet is hordoz magában.” BÉNYEI, 2005. 40.

²⁸⁰ „Mindnyájan hibáztunk, s hogy kinek volt a tévedése veszélyesebb, azt csak az eredmények kifejlődése után fogja a részlehatatlan történetírás eldönteni. Egyébiránt úgy hiszem, hogy olykor a dolgok erősebbek, mint az egyének, s ennél fogva feloldozzák a vád alól azt, ki bűnösnek, s megfosztják a babértól azt, ki dicsőnek képzelte magát.” (II/214; kiemelés tőlem.) Izabella mondatai azért is fontosak, mert a történettudományos beszéd módot imitáló elbeszélő ítéletét írja felül, aki kizárólag a személyes politikai tévedések kontextusában igyekszik értelmezni a történéseket.

Kemény viszonyulása a német bölcseleti történetfilozófiai elgondolásaihoz – elméleti megjegyzései alapján – nagyvonalakban körvonalazható. Macaulay-esszéjében határozottan bírálja a filozófiai téziseken alapuló történetírást, mely „valamelyik filozófiai rendszer bálványzója”: „*Modern szempontokból ítéltetett meg a múlt; a tények közé önkényes kapcsok illesztettek; az események összefüggése csinálttá lőn, a világszellem, mint egy nagy vonógőzöny, teménytelen sok oly terűt cepelt maga után, melyet nem a gondviselés, hanem csak a literátor horgolt hozzá.*”²⁸¹ Bár Kemény e citátumban a felvilágosodás filozofikus világtörténeteivel polemizál, a „világszellem” többszöri említése a hegeli felfogással szembeni rejtett vitára is utal. Később azonban – az általa preferált egyénítő, narratív történetírói modellt bírálva – már éppen az egyén szerepének túlhangsúlyozását nehezményezi, és ezt az „intéző világszellem megrablásának” tekinti.²⁸²

Hasonló kettősséget sugallnak a *Zord idő* történetfilozófiai aspektusai.²⁸³ A hegeli koncepció ironikus része, az „ész cselé”-nek mechanizmusa, tehát az egyéni akaratok és cselekedetek hatókörének viszonylagossága jól kirajzolódik az események alakulásában. Martinuzzi átfogó politikafileozófiája és fő célkitűzése („Szent István koronáját egy fő alatt egyesíteni”) két véglet – török vagy Habsburg-barátság – között ingadozik, anélkül hogy ő maga valójában uralni tudná az események menetét: a történetek mindenkori utólagosságában konstruálja éppen aktuális realpolitikáját. Amorális magatartása nemcsak machiavellianus, de hegeli alapokon is értelmezhető: a dolgokat irányító felsőbb

²⁸¹ KEMÉNY, *Anglia* [1853] 1971. 313, 314. [kiemelés az eredetiben]

²⁸² „Igaz, miként a jellemeket rajzoló, az egyénítő történész két nagy hibát követhet el. Egyiket, hogy igen sokat rakhat az egyénire, és igen keveset tulajdoníthat az egyetemének, s ez a valódi história meghamisítása s az intéző világszellem megrablása [...]” KEMÉNY, *Anglia* [1853] 1971. 315.

²⁸³ Akárcsak Kemény publicisztikai írásai, melyek történetfilozófiai tanulságait Gyapay László összegzi: a gondviselés fogalmának „használatával Kemény elismeri a világ teleologikus jellegét, bár ennek megnyilvánulása számára ellentmondásokkal terhelt és kiismerhetetlen. [...] [A] gondviselésbe vetett hitből származik Kemény azon nézete, hogy történelmi távlatból szemlélve az eseményeket, a dolgok rendjéből az ember és az emberi viszonyok tökéletessége következik még akkor is, ha az események láncolatában az egyén boldogsága sokszor megsemmisül.” GYAPAY, 1990. 226.

akarat számára mindegy, etikai, vallásos kritériumokkal összeegyeztethető-e vagy sem a cselekvés jellege. A „talpig becsületes, s a rajongás határáig vallásos érzésű” Werbőczy például következetesen az etikai és vallásos elvek alapján tevékenykedik, de az „isteni ironia” éppen a normákhoz történő ragaszkodásával ró ki rá negatív szerepet a nemzeti sorstragédia alakulásában: egészen haláláig azt hiszi, hogy a törvénykönyve alapján rögzített társadalmi, etikai rend és annak világnézeti alapjai örökéletűek és megváltozhatatlanok.

Az eseményalakulás történetfilozófiai konzekvenciái azt is világossá teszik, hogy mennyire más szinten helyezkedik el Martinuzzi és Werbőczy, valamint Izabella és Frangepán szövege. Míg az első kettő tevékeny „eszköze” az isteni ironiának, addig a két utóbbi szereplő inkább rögzíti, értelmezi annak a működését. Frangepán a konkrét történeti szituációt a saját jelenén túlmutató „felsőbb nézőpont” távlatából vázolja fel, akárcsak Izabella: Martinuzzi halálának a jóslata, valamint a jövőbeni Magyarország víziója nemcsak az események utólagosságának magabiztos pozíciójáról, hanem a történelmet irányító felsőbb akarat nézőpontjáról is árulkodnak.

No de körvonalazható-e valójában az értelemadó elv működése, jelenléte az események alakulásában? Az értekező prózai diskurzus logikai argumentációját nélkülöző szövegről lévén szó, nehezen adható egyértelmű válasz, hiszen az erősen függ a szubjektív olvasói döntéstől. Az azonban bizonyos, hogy a Kemény-szöveg konstruálta világ transzcendens tételezettségének ezen a ponton el kell szakadnia a hegeli koncepciótól. A hegeli abszolút ész csele, a némileg profanizált keresztény gondviselő istenség ironiája ugyanúgy nincs tekintettel az egyes nemzetek, „népszellem” létre, mint a történeti cselekvők egyéni szándékaira, szenvedélyeire. Egy nép sorsa pusztán eszköz, és nem végső cél az abszolút szellem kezében, míg a történelem értelmének keresése Kemény szövegében egy nemzet létének keretein belül vetődik fel. Így kétszeresen is nehéz áthidalnia a szöveg történetfilozófiai gondolatiságának azt a hatalmas űrt, hasadást, ami a történelemnek – Hegel által is lépten-nyomon hangsúlyozott – káosz, szenvedés, gonosz uralta képe, s mindezt valamifajta értelemmel,

végző céllal ellátó elv között nyílik. A *Zord idő* cselekménymenétét a rettenet uralja, a történelem mint vágóhíd hegeli metaforája²⁸⁴ pedig érzékletes képet kap a foglyok brutális legyilkolásának jelenetében, vagy Elemér és Barnabás családjának kiirtásában. A regény egészében a káosz kilátástalanságának élménye a meghatározó, s ha feltételezzük is a szöveg intenciói alapján valamifajta metafizikai elv befolyását az egyes emberi, illetve a közösségi-nemzeti sors alakulására, akkor az a regény történéseiben javarészt csak a romboló arcát mutatja. A kérdést különösen kiélezi a *Zord idő* zárófejezete.

A tíz évvel a történet ideje után játszódó epilógus gerincét Izabella és Dora párbeszéde alkotja: a két nő sors tükrében öszszegződnek a két meghatározó történetszál konzekvenciái. A királynő emblematikus-szimbolikus funkciója ebben a rövid részben mutatkozik meg igazán: mondatai egyszerre értelmezik személyes múltját, illetve a nemzet sorsalakulását. Izabella valamifajta felsőbb erő jelenlétét feltételezi a történelem menetében, az emberi létezés alakításában, ám munkálkodásának megtapasztalhatósága, lényegének leírása már jóval nehezebbnek mutatkozik számára. Eppen ezért talán kevésbé meglepő, hogy mennyire felcserélhetők a felsőbb hatalom konkrét megnevezései Izabella beszédében. Hol a determináció képzetét sugalló *végzetről*, hol a *gondviselő istenképzeletéről*, hol pedig a *szerencse* – mindkét transzcendens létező abszolút érvényét relativizáló – *forogandóságáról* beszél, elbizonytalanítva a felsőbb hatalom kontúrjait, így létének feltétlen bizonyosságát is.²⁸⁵ A látszólagos következetlen-

²⁸⁴ „De ha a történelmet annak a vágóhídnak tekintjük is, amelyen feláldozták a népek boldogságát, az államok bölcsességét és az egyének erényét, a gondolatban felvetődik a kérdés: kinek, mely célnak hozták e roppant nagy áldozatot.” HEGEL, 1979. 57.

²⁸⁵ „Áhítatosságát befejezve, kivonta tokjából törét, s a hársba, mely húves árnyával körülfogá, beveste nevét, e szavakkal együtt: sic fata volunt. (Igy akarja a *végzet*.)” (III/291.) „Ki merné állítani, hogy a trónok nincsenek a *gondviselés* különös oltalma alatt, s hogy azon lépcső, melyről a bitórlók lelökik a törvényes uralkodót, oda többé vissza nem vezethet?” (III/292.) „A *szerencse kereke* forog, s vigyázzanak, nehogy küllői közé bukva, ők töressenek össze.” (III/298.) „Mindenesetre – szólt – csodálatos játékot üzött velem a *sors*.” (III/298.) „Dora, csodálatosak az *isteni gondviselés* titkai.” (III/309.) [kiemelések tőlem]

ség több interpretációs séma segítségével oldható fel: utalhat egyfelől a felsőbb hatalom akaratának emberi kifürkészhetetlenségére, Isten világot emanáló akaratának, történelmet átszövő „narratívájának” lineáris-kauzális logikai rendet nélkülöző voltára, másfelől pedig azt sejteti, hogy az emberi perspektívából így tárulkozik fel a világ, amelyben a véletlen profanitásának elismerése ugyanolyan adekvát értelmezés lehet,²⁸⁶ mint a tevékeny gondviselő kéz feltételezése az események alakulása mögött.

Ugyanakkor – s itt a jelentős eltérés Hegel rendszerétől – a felsőbb értelemadó elv kontúrталanságában a történelem, az emberi létezés teljes értelmetlenségének és célnélküliségének lehetőségé is bennefoglaltatik: a történelem ironikussága kiírja Hegel ironikus istenét is a dolgok mögötteséből. Ez utóbbi értelmezés létjogosultságát erősíti fel Hillis Miller allegóriaértelmezésének egyik – éppen Hegel felfogásával polemizáló és Benjamin korábban idézett interpretációját alkalmazó – passzusa. Hegel „teóriájában a természet, a történelem és a műalkotás az örök élet folyamatának megtestesülései. Dialektikusan és harmonikusan kiegészítve egymást mozognak egyre jobban és jobban a cél felé, ahol teljesen szellemivé válnak, megszűnnek és megdicsőülnek a végső értelem beteljesedésében.” Benjamin „elméletében a természetnek, a történelemnek és a műalkotásnak nincs ilyesféle teleologikus, szellemi mozgása. Sokkal inkább a feltarthatatlan pusztulás felé haladnak. A természet, a történelem és a műalkotás pusztán lélek nélküli test, holttest, úgymond, ahogy egy lerombolt épület pusztá kőrakássá válik, minden utalás nélkül a valamikori formára, egységre, és mintha a leromboltságban az mutatkozna meg, ami titkosan végig benne rejtett.”²⁸⁷ Az allegória tehát nem egy-

Elgondolkodtató, hogy korábban Barnabás egyik elbeszélt monológjában keverednek hasonló módon a metafizikai jelölők: „Bizonyos nagy összecsküvést vélt maga ellen forraltatni, melyben részes – ismerősein és a hazán kívül – a véletlen, a vakcsét, a szerencse, a gondviselés, s minden erő és hatás, mely a szabad akaratot korlátolja, s kívül fekszik magán az egyénen.” (1/108; kiemelés tőlem)

²⁸⁶ „A véletlen, az önkényes, a szeszélyből eredett, mint a rendszerhez nem tartozó anyag, száműzték. Pedig akárhogy okoskodjanak a bölcsék, a történelemben szerepe van mindezeknek.” KEMÉNY, *Anglia* [1853] 1971. 314.

²⁸⁷ MILLER, 1981. 363.

fajta végső értelem, rend posztulálójává, hanem a káosz, a nihil jelölőjévé is válhat.

*d, a nemzeti sors és identitás kérdései:
káosz és/vagy teleológia?*

A két végletes konzekvencia – az értelmes célokat feltételező, illetve az örökös pusztulás nyomát magán hordó történelem és nemzeti sors képzete – azonban nem zárja ki feltétlenül egymást. „Összehangolásukat” éppen a romantikus irónia létértelmezésbeli logikája teremti meg:²⁸⁸ a végletek közötti feszültség teszi átélhetővé a történelem könyörtelenségének és a – hitélményben megtapasztalható – létértelmelem érvényre jutásának tragikus pátosztát. A zárófejezet néhány retorikai megoldása kifejezetten hangsúlyozza a hit-elv relevanciáját: a személyes és közösségi sorscsapások elviselésének és túlélésének a reménye, a létbekapaszkodás gesztusa mutatkozik meg az utolsó fejezet többször ismételt versrészletében (Elemér dalában: „*Bútol az örömhez kis híd vezet át: // Elhagyva van aki elhagyja magát*”), illetve a zárómondatok sztoikus morált sugalló szentenciájában, Izabella szavaiban: „*Sorsunknak engedelmesskedni vagyunk teremtve. Kövesse ki-ki vezércsillagát*”.

Hasonló következtetésre jutunk a fenséges schilleri kategóriájának értelmező bevonásával. Schiller *A fenségesről* című értekezésében az ember kettős antropológiai meghatározottságából: végtelen szabadságából és – a természetnek kiszolgáltatott – véges létéből indul ki. Az élet látszólagos harmóniáját állandóan megbontják a különböző természeti csapások, fenyegető elemek, melyet nem lehet az értelem elrendező hatalmával uralni: ugyanakkor az általuk felszabaduló (és a művészet által rögzíthető) fenséges egyszerre ébreszti rá az embert kettős meghatározottságára, de az emberi létezés ebben rejlő nagyságára is. A fenséges működésének demonstrálására Schiller a történelmet hozza fel

²⁸⁸ „Az irónia Schlegelnél, ahogy látuk, nem a végtelen önazonos megjelenése a végesben, ahogy az a szimbólumban fennáll, hanem a végtelenre való egyfajta utalás, az eldönthetetlenség tudatosítása, »megjelenítése« révén.” Z. KOVÁCS, 2002. 56.

példaként, melyben természeti és emberi erők küzdelmének, szabadság és végesség, értelem és értelmetlenség, káosz és rend, végzet és szabad akarat feszültségének modellszerű terepét látja, s „a mindent leromboló és újra megteremtő és újra leromboló változás rettentően nagyszerű színjátékának”²⁸⁹ tekinti. A démonikus, a fenyegető, az irracionális mögött azonban ott rejtőzik valami magasabb értelem, a káosz-élmény végsőkéig fokozásával a lét rejtett titkai tárulkozhatnak fel. Hasonló jelenség figyelhető meg a *Zord idő*ben: a borzalmak halmozása révén érvényre jutó tragikus pátoszban végső soron – a fenséges dehumanizáló tendenciáit ellensúlyozó – kiengesztelés reménye is felsejlik.

Az elmondottak alapján reprezentációnak, allegorizációnak és ironiának a *Zord idő*ben megvalósuló szimbiózisa burkoltan a nemzeti teleológia, pozitív nemzeti jövőkép kimondásának a lehetőségét is magában foglalja. A szöveg olvasója már a nemzeti történelem jóval későbbi állapotában veszi kézbe a regényt, tehát tisztában van azzal, hogy az események nem vezettek a magyar nép megsemmisüléséhez, identitásának felszámolódásához: a két történeti korszak között eltelt időből, az ott lezajlott események tanulságaira alapozhatja saját jövőjébe vetett bizalmát. Hasonló olvasói tapasztalat lehetősége minden történeti olvasó számára adva van, mindössze kiegészül azzal a tudattal, hogy a magyarság nemcsak az ország három részre szakadását, a keleti kultúra fenyegetését élte túl, hanem ’48–49 Kemény-korabeli traumáját, Trianon sokkját és a kommunista diktatúrát is.

* * *

Wordsworth egyik verséhez (*Előszó*) fűzött kommentárjában Paul de Man a mulandóság elfogadására és felülírására tett kísérletként értelmezi az allegóriát:

A természeti folyamatok [Wordsworth] számára azt példázzák, amit Goethe *Dauer im Wechsel*-nek nevez, a változásban megmutatkozó

²⁸⁹ SCHILLER, [1793] 1960b. 102.

maradandóságot, vagyis egy olyan metatemporális, mozdulatlan állapotról tanúskodnak, melynek lényegét a természet bizonyos külső formáit bomlasztó, nyilvánvaló változások érintetlenül hagyják. [...] A mozgásban megmutatkozó állandóság ilyesféle paradox kijelentései alkalmazhatók a természetre, a folyamatos változásoknak kitett éltre azonban nem. Ez pedig kísértést jelent az én számára, hogy mintegy a természettől vegye kölcsön ezt az időbeli állandóságot, amely hiányzik önmagából, s olyan stratégiákat dolgozzon ki, melyek által a természetet úgy tudná az emberi szintre leszállítani, hogy továbbra se hagyjon rajta nyomot „az idő megfoghatatlan érintése”. [...] *Az allegória dominanciája mindig összefügg egy temporális meghatározottságú sors telepleződésével. Ez a telepleződés egy olyan szubjektumban megy végbe, mely az idő hatalma elől a természeti világ időtlenségében keres menedéket.*²⁹⁰

Ha Kemény szövegére vetítjük az angol romantikus lírikus verséből levont de Man-i konzekvenciákat, láthatjuk, hogy az egyéni lét mulandósága és a természet állandó újjászületése közé a történelem idősíkjára íródik be, a szöveg allegorikus szinteztettségének köszönhetően pedig az egyéni lét mulandóságáról inkább a nemzeti-közösségi lét végső kérdéseire helyeződik át a hangsúly. Vajon a történelem esendőségével szembesülő, folyamatos változásnak kitett közösségi-nemzeti alkat fenntartható-e a természet megújuló rendjének analógiájára? Az allegória műveletei révén átfordítható-e a kaotikus és tragikus történelmi sorshelyzet reprezentációja egy pozitív nemzeti teleológia képzetébe?

A válasz, mint láthattuk, közel sem egyértelmű. A regény egy lehetséges tanulsága talán mégis az, hogy Kemény – az abszurd létvízió kiemelésével, az örök bomlás nyomatékos reprezentálásával együtt – bízott abban, hogy a természeti megújulás analógiájára a nemzeti megújulás lehetősége mindenkor adott marad. A történelem változékonyságában, ismétlődő rettenetében a közösségi lét fenntarthatóságának a hitét sugallja a *Zord idő*.

²⁹⁰ DE MAN, 1996. 17, 18, 30. [kiemelés tőlem]

IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

ADAMIK Tamás

1997 Utószó.

In *Apokalipszisek*. Budapest, 181–194.

ADLER, Alfred

1994 *Emberismeret*. Ford. Kulcsár István. Budapest.

ALISON, Archibald

1845 The Historical Romance.

Blackwood's Edinburgh Magazine 1845. September
341–356.

ALMÁSI Miklós

1969 *A drámafejlődés útjai (Egy műfaj története Goethétől
O'Neillig)*. Budapest.

ANDEREGG, Johannes

1998 Fikcionalitás és esztétikum. Ford. V. Horváth Károly

In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és
fikció*. Budapest, 43–60.

ANGYAL Dávid

1883 [d.] Zord idő. *Értesítő*, 36. k.

ANKERSMIT, Frank

1983 *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*. The Hague, London, Boston.

ARANY János

- 1975 Levele Szilágyi Istvánnak 1845. dec. 4.
In uő: *Összes Művei XV.* Budapest.
1998 *Tanulmányok és kritikák.* S. Varga Pál (szerk.) Deb-
recen.
Naiv eposzunk [1860] 75–82.
Zrínyi és Tasso [1859–1879] 112–193.
Dózsa Dániel: Zandirhám 371–376.

ARISZTOTELÉSZ

- 1992 *Poétika.* Ford. Sarkady János. Budapest.

ASBÓTH János

- 1871 A német szinköltészet története. 1848-tól 1866-ig.
Figyelő, 21. sz. 242–245.

ASSMANN, Jan

- 1999 *A kulturális emlékezet.* Ford. Hidas Zoltán. Buda-
pest.

BAHTYIN, Mihail

- 1988 A beszéd műfajai. Ford. Könczöl Csaba
In Kanyó Zoltán (szerk.): *Tanulmányok az irodalom-
tudomány köréből.* Budapest, 246–281.
1997 Az eposz és a regény. Ford. Hetesi István
In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III.*
Pécs, 27–68.
2001 *Dosztojevszkij poétikájának problémái.* Ford. Könczöl
Csaba. Budapest.

BAJZA József

- 1981 Szózat a Pesti Magyar Színház ügyében. [1839]
In Szalai Anna (szerk.): *Tollharcok.* Budapest,
401–442.

BARTA János

- 1981a Kemény Zsigmond írói világa.
In uő: *Évfordulók.* Budapest, 235–262.

- 1981b Kemény társadalomképének néhány problémája.
In uő: *Évfordulók*. Budapest, 262–267.
- 1985 Jegyzetek a Zord időhöz.
In uő: *A pálya ívei*. Budapest, 5–40.
- 1987a Sorsok és válságok. Kemény Zsigmond tragikus emberalakjai.
In uő: *A pálya végén*. Budapest, 186–217.
- 1987b Kemény Zsigmond mint esztétikai probléma.
In uő: *A pálya végén*. Budapest, 218–277.

BARTHES, Roland

- 1971 A napihír struktúrája. Ford. Miklós Pál
In Hankiss Elemér: (szerk.) *Strukturalizmus I*. Budapest, 173–184.
- 1997a A régi retorika. Ford. Szigeti Csaba
In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III*. Pécs, 69–169.
- 1997b *S/Z* Ford. Mahler Zoltán. Budapest.
- 2003 A történelem diskurzusa. Ford. Szabó Piroška
In Kisantal Tamás (szerk.): *Tudomány és művészet között*.
A modern történelemelmélet problémái. Budapest, 87–98.

BEHLER, Ernst

- 1988 The Theory of Irony in German Romanticism.
In Fredrick Garber (szerk.): *Romantic Irony*. Budapest, 43–81.

BENJAMIN, Walter

- 1980 A német szomorújáték eredete. Ford. Rajnai László
In uő: *Angelus Novus*. Budapest, 191–450.

BEÖTHY Zsolt

- 1885 *A tragikum*. Budapest.
- 1928 Kemény, a regényíró. [1914]
In uő: *Irodalmi tanulmányok*. Budapest, 164–176.

BERGER, Peter

- 1992 A becsület fogalmának korszerűtlenségéről. Ford. Kovács Gábor
Világosság, 8. sz. 653–659.

BERGYAJEV, Nyikolaj

- 1993 *Dosztojevszkij világszemlélete*. Ford. Baán István. Budapest.
1997 *Az ember rabságáról és szabadságáról*. Ford. Patkós Éva. Budapest.

BÉCSY Tamás

- 1990 Dráma- és színházelmélet 1849 után.
In Kerényi Ferenc (szerk.): *Magyar színháztörténet 1790–1873*. Budapest, 422–439.
2001 *A drámamodellek és a mai dráma*. Pécs.

BÉNYEI Péter

- 2002 Kísérlet a nemzeti teleológia érvényességének fenn-
tartására.
(Jókai Mór: *A kőszívű ember fiai*) *Alföld*, 3. sz. 68–
90.
2003 Reprezentáció és allegorizáció. [Kemény Zsigmond:
Zord idő] *Alföld*, 1. sz. 60–78.

BÉNYEI Tamás,

- 2005 Történelem és emlékezet a kortárs történelmi re-
gényben. *Alföld*, 3. sz. 37–47.

BH = Budapesti Hírlap

BIBÓ István

- 1986 Eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történe-
lem.
In uő: *Válogatott tanulmányok II*. Budapest, 559–
619.

BOJTÁR Endre

1986 „Az ember feljő”. Budapest.

BOLONYAI Gábor

1994 Jegyzetek.

In Szophoklész: *Antigoné, Oedipus király*. Budapest.

BORBÉLY István

1924 A történeti regényről. *Erdélyi Irodalmi Szemle*, 14–22.

BORBÉLY Szilárd

2006 Horvát István és Vörösmarty Mihály: történeti és irodalmi fikció találkozása

In uő: *Árkádiában*. Debrecen, 141–155.

BpSz = Budapesti Szemle

BREMER, J. M.

1969 *Hamartia*. Amsterdam.

BROWN, David

1979 *Walter Scott and the Historical Imagination*. London, Boston and Henley.

CARIGNAN, Michael I.

2000 Fiction as History or History as Fiction?

George Elliot, Hayden White, and Nineteenth-Century Historicism.

CLIO, 4. sz. 395–415.

CARLYLE, Thomas

1830 Thoughts on History. *Fraser's Magazine*. Vol. II. November

COHEN, Ralph

- 1986 History and Genre. *New Literary History*, 2. sz. 203–218.
2003 Introduction. *New Literary History* Theorizing Genres I. 2. sz. v–xv.

COHN, Dorrit

- 1990 Signpost of Fictionality: A Narratological Perspective. *Poetics Today*, 4. sz. 775–804.
1999 *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London.

COLLINGWOOD, Robin G.

- 1987 *A történelem eszméje*. Ford. Orthmayr Imre. Budapest.

COOPER, Thomas

- 2002 Shifts in style and perspective in Zsigmond Kemény's *The fanatics*. *Hungarian Studies*, 2. sz. 277–284.

CROCE, Benedetto

- 1987 Esztétika dióhéjban. Ford. Csala Károly
In uő: *A szellem filozófiája. Válogatott írások*. Budapest, 245–287.

CZUCZOR Gergely

- 1837 A' tudományos közlekedésről. *Athenaeum*, 15. sz. 113–115.

CSENGERY Antal

- 1853 Nemzeti Színház. Tájékoztató. *Szépirodalmi Lapok*, 1. sz. 5–9.
1874 *Történetírók és a történetírás*. Budapest.

CSETRI Lajos

- 1967 Regény és történelem. *Tiszatáj*, 2. sz. 155–161.

DANIELIK János

- 1857 *A regény, tekintettel b. Kemény Zsigmond „Özvegy és Leánya”-ra.*
PN 1857. Jul 3., 4., 11., 14., 16.

DÁVIDHÁZI Péter

- 1992 *Hunyt mesterünk. Arany János kritikus öröksége.*
Budapest.
1998 A nemzeti nagyelbeszélés újjászületése.
A narratív identitás műfajvándorlása irodalomtól
tudományig. *Alföld*, 2. sz. 61–77.
2004 *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet.* Budapest.

DEPPMAN, Jed

- 1996 *History with Style: the Impassible Writing of Flaubert.* *Style*, 1. sz. 28–49.

DOBOS István

- 1995 *Alaktan és értelmezéstörténet.* Debrecen.

DONATO, Eugenio

- 1993 *Flaubert and the Question of History: The Orient.*
In uó: *The Script of Decadence*, Oxford.

DROYSEN, Johann Gustav

- 1994 *Historika. A historika alapvonala.* [1858] Ford. Csejtei Dezső
In Csejtei Dezső (szerk.): *Ész – Élet – Egyszisztencia*
4. *Történetfilozófia* 1. Szeged, 49–151.

DUX Adolf

- 1869 A színészet mint közügy, különös tekintettel a népszínműre. *KisTÉvl.*, 327–350.

EAGLETON, Terry

- 2002 *Sweet Violence: The Idea of the Tragic.* Oxford

EICHENBAUM, Borisz

- 1974 A tragédia és a tragikum. Ford. Könczöl Csaba
In uő: *Az irodalmi elemzés*. Budapest.

EISEMANN György

- 1998 *Mikszáth Kálmán*. Budapest.

ELH = English Literary History

EÖTVÖS József

- 1972 *Magyarország 1514-ben*. Budapest.

EphK = Egyetemes Philologiai Közlöny

ERDÉLYI János

- 1890a A színi hatás ellen. [1840]
In uő: *Tanulmányok*. Budapest, 451–466.
1890b Irodalmi levelek. [1852]
In uő: *Tanulmányok*. Budapest, 467–496.
1986a Egy századnegyed a magyar szépirodalomból.
[1855]
In uő: *Válogatott művei*. Budapest, 376–480.
1986b Egyetemes irodalomtörténet. [1867]
In uő: *Válogatott művei*. Budapest, 659–670.

EURIPIDÉSZ

- 1984 Médeia. ford. Kerényi Grácia.
In uő: *Összes drámái*. Budapest.

EWANS, Michael

- 1996 Patterns of Tragedy in Sophokles and Shakespeare.
In M. S. Silk (edited by): *Tragedy and the Tragic*.
Oxford, 438–457.

FINEMAN, Joel

- 1981 The Structure of Allegorical Desire.
In Stephen J. Greenblatt (edited by): *Allegory and Representation*. London, 26–60.

FISCHER-LICHTE, Erika

- 2001 *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella. Pécs.

FLEISHMAN, Avrom

- 1971 *The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore and London.

FREUD, Sigmund

- 1982 Rossz közérzet a kultúrában. Ford. Linczényi Adorján
In uő: *Esszék*. Budapest, 327–406.
1986 *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Ford. Varga Éva. Budapest.

FRYE, Northrop

- 1998 *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Budapest.

GADAMER, Hans-Georg

- 1984 *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlat*a. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest.

GENETTE, Gérard

- 1988 Műfaj, „típus”, mód.
In Kanyó Zoltán (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*.
Budapest, 209–245.
1993 Fictional Narrative, Factual Narrative.
In uő: *Fiction and Diction*. transl. Catherine Porter.
Ithaca and London, 54–84.

GLADFELDER, Hal

- 1993 Seeing Black: Alessandro Manzoni between Fiction and History. *MLN*, 1. sz. 59–86

GOETHE, Wolfgang – SCHILLER, Friedrich

- 1963 *Goethe és Schiller levelezése*. Ford. Berczik Árpád és Raáb György. Budapest.

GOLDMANN, Lucien

- 1977 *A rejtőzködő isten*. Ford. Pödör László. Budapest.

GOSSMANN, Lionel

- 1986 History as Decipherment: Romantic Historiography and the Discovery of the Order.
New Literary History, 1. sz. 23–57.
- 2003 Történetírás és irodalom. Reprodukció vagy jelentéstulajdonítás. Ford. Szeberényi Gábor
In Kisantal Tamás (szerk.): *Tudomány és művészet között*.
A modern történelemelmélet problémái. Budapest. 133–168.

GÖNCZY Monika

- 2000 *Az Özvegy és leánya szövegvilágai*.
Studia Litteraria, Tomus XXXVIII. Debrecen, 84–113.

GREGUSS Ágost

- 1857 *Kemény legujabb regénye. Özvegy és leánya*. PN 1857. Ápr 12.
- 1872a Tanulmányai I. Pest
A materialismus = A materialismus hatásairól [1859] 3–42.
Észrevételek = Észrevételek a komikumról. [1853] 237–258.
A színészetről. [1865] 311–319.
- 1872b Szinibírálatok.
In uő: *Tanulmányai II*. Pest.

- 1888 A tragikum.
In uő: *Rendszeres széptan*. Budapest, 183–196.

GREEN, Ann

- 1982 *Flaubert and the Historical Novel. Salammbô reassessed*. Cambridge.

GYÁNI Gábor

- 2000a Fin de siècle-történetírás.
In uő: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*.
Budapest, 31–47.
- 2000b Történelem: tény vagy fikció?
In uő: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*.
Budapest, 48–70.
- 2000c Történetírás: a nemzeti emlékezet tudománya?
In uő: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*.
Budapest, 95–127.
- 2003 *Posztmodern kánon*. Budapest.
- 2004 Történelem és regény: a történelmi regény. *Tiszatáj*,
4. sz. 78–92.

GYAPAY László

- 1990 *Kemény Zsigmond társadalomszemlélete*. ItK, 2. sz.
223–231.

GYÖRGY Aladár

- 1874 Csengery Antal összegyűjtött munkái. Harmadik
Kötet. Történetírók és a történetírás.
Figyelő, 21. sz. 245–246.

GYULAI Pál

- 1902 Emlékbeszédek I. Budapest.
Báró Eötvös József = *Emlékbeszéd B. Eötvös József*
fölött. [1872] 49–84.
Emlékbeszéd = *Emlékbeszéd B. Kemény Zsigmond*
fölött. [1879] 159–189.

- 1908a Dramaturgiai dolgozatok I. Budapest.
Diocletian = *Diocletian*. Eredeti dráma öt szakaszban, írta Szigligeti Ede. [1855] 90–106.
Divathölgyek = *Divathölgyek*. Vigjáték 5 felvonásban. Írta ifj. Dumas Sándor [1855] 107–136.
Signora Ristori. [1855] 137–164.
Nemzeti Színház = *A Nemzeti Színház és drámairodalmunk*. [1857] 236–272.
Dózsa = *Dózsa György*. Történeti színmű 4 felvonásban. Írta Jókai Mór. [1857] 273–309.
Richelieu = *Richelieu*. Dráma 5 felvonásban. Írta Bulwer [1863] 430–434.
A király = *A király háza* *sodik*. Vigjáték 4 felvonásban. Írta Tóth Kálmán. [1863] 548–568.
A lelenc = *A lelencz*. Eredeti népszínmű 4 felvonásban. Írta Szigligeti Ede [1863] 569–584.
- 1908b Dramaturgiai dolgozatok II. Budapest.
A gályarab. [1864] 65–70.
A Budai = *A Budai Népszínházról*. [1864] 117–125.
Egyik sír = *Egyik sír, másik nevet*. Színmű 4 felvonásban.
 Írták Dumanoir és Keraniou [1864] 128–135.
Montjoye = *Montjoye*. Dráma öt felvonásban. Írta Feuillet [1864] 178–187.
A fény árnyai. Szomorújáték 5 felvonásban. Írta Szigligeti Ede [1865] 237–259.
A francia = *A francia klasszikai drámáról*. [1867] 291–339.
- 1908c Kritikai dolgozatok 1854–1861. Budapest.
Polemikus = *Polemikus levelek*. [1857] 241–271.
- 1911 Bírálóatok 1861–1903. Budapest.
Thaly = *Thaly Kálmán Bottyán Jánosról*. [1867] 59–72.
Jókai = *Jókai legújabb művei*. [1869] 73–99.
Újabb magyar regények. [1873] 100–131.
- 1914 Emlékbeszédok II. Budapest.
A nemzeti nyelv = *A nemzeti nyelv és Müller Miksa*. [1882] 193–205.

- A költészet = A költészet lényegéről.* [1885] 217–229.
Művészet = Művészet és erkölcs. [1887] 242–254.
A magyar színészetéről. [1889] 266–284.
A történelmi elemről = A történelmi elemről a költészetben. [1894] 308–323.
- 1927 Kritikai dolgozatainak újabb gyűjteménye 1850–1904. Budapest.
Kemény Zsigmond = Kemény Zsigmond regényei és beszélei. [1854] 30–37.
Zilahy = Zilahy Károly munkái. [1866] 201–251.
Báró Kemény Zsigmond emlékezete. [1896] 357–365.
- 1961 Bírálatok, cikkek, tanulmányok. Budapest.
Bajza = Bajza összegyűjtött munkái. [1852] 19–30.
A nagyszebeni = [Jósika Miklós:] A nagyszebeni királybíró.
Regény az „Eszther” szerzőjétől. [1853] 40–41.

HALLIWELL, Stephen

- 2002a Cselekmény és jellem. Ford. Hajdu Péter. *Helikon*, 1–2. sz. 56–82.
- 2002b Esendőség és balsors: a tragikum szekularizációja. Ford. Bárány István
Helikon, 1–2. sz. 83–114.

HAMVAS Béla

- 1994 Regényelméleti fragmentum.
 In uő: *Arkhai*. Budapest, 265–342.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

- 1956 *Eszttikai előadások III.* Ford. Szemere Samu. Budapest.
- 1979 *Előadások a világtörténet filozófiájáról.* Ford. Szemere Samu. Budapest.

HEGYI Gyula

- 1862 Honosítsuk meg a tudományt irodalmunkban! *Kritikai Lapok*, 1. sz. 3–6.

HENSZLMANN Imre

- 1842a Színművek. 1. Kegyencz, szomorújáték öt felvonásban, írta gróf Teleki László.
RPDI I. k. 5. sz. 37–39.; 6. sz. 44–47.
- 1842b Miért tetszik a francia dráma? *RPDI* I. k. 31. sz. 242–243.
- 1842c Az újabb francia színiköltészet és annak káros befolyása a mienkre.
RPDI I. k. 35. sz. 274–276.; 36. sz. 282–285.; 37. sz. 291–293.; 38. sz. 278–280. [!]
- 1843 A dráma alapelvei. *RPDI* I. k. 75–82.; 110–16.; 148–144. [!]; 172–180.
- 1843/44 A hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára.
KisTÉv, 125–428.
- 1847a Mit tartunk az iránykölteszetről. *MSzSz*, 1847. I. k. 4. sz. 49–53.
- 1847b A történeti regény. *MSzSz* II. k. 16. sz. 241–245.; 17. sz. 264–269.

HERMANN, Ulrich

- 1998 A megjobbíthatatlan tökéletesítése? A 18. századi antropológia egy paradoxonáról. Ford. Balogh István.
In Dietmar Kamper-Christoph Wulf (szerk.): *Antropológia az ember halála után*. Budapest, 28–51.

HERNADI, Paul

- 1976 Clio's Cousins: Historiography as Translation, Fiction and Criticism.
New Literary History, 2. sz. 247–257.

HITES Sándor

- 2004a Prognózis és anakronizmus: a *Zord idő* mint politikai példázat.
In uő: *A múltnak kútja*. Budapest, 25–102.
- 2004b Műfaj, örökség, revízió.
In uő: *A múltnak kútja*. Budapest, 103–142.

- 2004c Hozzáértés, köztudalom, dilettantizmus: történetírás a 19. században.
In uő: *A múltnak kútja*. Budapest, 187–208.

HORVÁTH Mihály

- 1867 Beszéde a történelmi társulat első közgyűlésén 1867-ki május 15-kén.
Századok, 1. sz. 3–11.
- 1868/1869 Miért meddő korunkban a művészet?
S a történetírás miért termékenyebb remek művekben? *KisTÉvl.*

HUMBOLDT, Wilhelm von

- 1985 A történetíró feladatáról. Ford. Rajnai László.
In uő: *Válogatott írásai*. Budapest, 117–150.

HUTCHENS, Eleanor N.

- 1960 The Identification of Irony. *ELH*, 4. sz. 352–363.

HUTCHEON, Linda

- 1988 *A Poetics of Postmodernism*. London.

IGGERS, Georg G.

- 1988 *A német historizmus*. Ford. Telegdy Bernát. Budapest.

ILLÉS Endre

- 1933 A történelmi regény konjunktúrája. *Nyugat*, I. k. 364–371.

IMRE László

- 1996 *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*. Debrecen.

IMRE Mihály

- 1995 „Magyarország panasza”
A Querela Hungariae toposz a XVI–XVII. század irodalmában. Debrecen.

IPOLYI Arnold

- 1885 A történelem és a magyar történeti szellem. *Századok*. VIII. füzet, 1–21.

ISER, Wolfgang

- 1976 Fiction – The Filter of History: Study of Sir Walter Scott's *Waverley*.
In uő: *The Implied Reader*. Baltimore and London, 81–100.
- 1997 A fikcionálás aktusai. Ford. Katona Gergely
In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV*. Pécs, 51–84.
- 2001 *A fiktív és az imaginárius*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Budapest.

JAUSS, Hans-Robert

- 1982a History of Art and Pragmatic History. transl. Timothy Bahti
In uő: *Toward an Aesthetic of Reception*. Brighton, 46–75.
- 1982b Theory of Genres and Medieval Literature. transl. Timothy Bahti
In uő: *Toward an Aesthetic of Reception*. Brighton, 76–109.
- 1997 A költői szöveg az olvasás horizontváltásában. Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán
In uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest, 320–372.

It = Irodalomtörténet

JÁSZBERÉNYI József

- 2001 A nyelv, a valóság és a tények átértékelései. *Korall*, 5–6. sz. 163–193.

JÓSIKA Miklós

- 1859 *Regény és regényítészet.* Pest.
1861 *A magyarok őstörténelme. Előszó.* Pest, 1–11.
1993 Abafi.
In *Régi magyar regények.* Kerényi Ferenc (szerk.)
Budapest.

JUNG, Carl Gustav

- 1993 *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába.* Ford. Nagy Péter. Budapest.

KAMPER, Dietmar–WULF, Cristoph

- 1998 A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság közötti feszültség. Ford. Balogh István
In Dietmar Kamper–Christoph Wulf (szerk.): *Antropológia az ember halála után.* Budapest, 7–14.

KANYÓ Zoltán

- 1967 Az úgynevezett történelmi regényről és az irodalomtörténeti kategóriákról.
Tiszatáj, 7. sz. 658–660.

KATONA József

- 2001 Mi az oka, hogy Magyarországban a' Játékszíni Költő-mesterség lábra nem tud kapni? [1821]
In uő: *Versek, tanulmányok, egyéb írások.* Budapest, 66–78.

KECSKEMÉTHY Aurél

- 1863 A jelenkori német színműirodalom. *BpSz*, 1863. 19. k. 244–266.

KEMÉNY Zsigmond

- 1970 Sorsok és vonzások. Budapest.
Szász = Idősb Szász Károly. [1859] 311–339.
Vörösmarty = Vörösmarty emlékezete. [1864] 341–380.

- 1971 *Élet és irodalom*. Budapest.
Élet = *Élet és irodalom*. [1852–1853] 123–189.
Eszmék = *Eszmék a regény és dráma körül*. [1853] 191–212.
Szellemi = *Szellemi tér*. [1853] 225–261.
Eszmék Szalaynak = *Eszmék Szalaynak „Magyarország története” című munkája fölött*. [1853] 263–282.
Színművészetünk = *Színművészetünk ügyében*. [1853] 283–306.
Anglia = *Anglia története II. Jakab trónralépte után*. [1853] 307–334.
Toldi = *Arany Toldi-ja*. [1854] 345–382.
Klasszicizmus = *Klasszicizmus és romanticizmus*. [1864] 399–417.
- 1996 *Ködképek a kedély láthatárán*. Budapest, (szerk.) Fenyő István

KÉKESI KUN Árpád

- 1998 *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája a századvégen*. Budapest.

KERR, James

- 1989 *Fiction against history. Scott as storyteller*. Cambridge

KIERKEGAARD, Søren

- 1993 *A halálos betegség*. [1848] Ford. Rácz Péter. Budapest.
- 2001a Az antik tragikum visszfénye a modern tragikum-ban.
 In uő: *Vagy-vagy*. [1843] Ford. Dani Tivadar. Budapest, 133–160.
- 2001b A házasság esztétikai érvényessége.
 In uő: *Vagy-vagy*. [1843] Ford. Dani Tivadar. Budapest, 427–572.

- 2001c Az esztétikai és az etikai közötti egyensúly a személyiség kimunkálásában.
In uő: *Vagy-vagy*. [1843] Ford. Dani Tivadar. Budapest, 573–741

KING, Jeanette

- 1978 *Tragedy in the Victorian Novel*. London.

KISANTAL Tamás

- 2003 Történettudomány és történetírás.
In uő (szerk.): *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. Budapest, 7–36.

KISANTAL Tamás – SZEBERÉNYI Gábor

- 2001 Hayden White hasznáról és káráról. Narratológiai kihívás a történetírásban.
Aetas, 1. sz. 116–133.

KisfTÉvl = Kisfaludy Társaság Évlapjai

KONDOR Tamás

- 1999 *A fiatal Lukács György és Péterfy Jenő tragikumelmélete*. It 2. sz. 217–234.
2000 Katarziszelméletek a XIX. századi magyar tragikumelméletekben.
Studia Litteraria, Tomus XXXVIII. Debrecen, 40–64.
2002 Gyulai Pál tragikumfelfogása és a tragikum vita. *It*, 4. sz. 561–586.

KOROMPAY H. János

- 1998 *A „jellemzetes” irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*. Budapest.

KOSELLECK, Reinhart

- 2003 Elmúlt jövő: a történeti idők szemantikája. Ford.
Hidas Zoltán, Szabó Márton. Budapest.

Z. KOVÁCS Zoltán

- 2002 „»Vanitatum Vanitas« maga is a humor”.
Az ironia (korlátozásának) változatai a magyar ro-
mantika irodalmában. Budapest.

KÖLCSEY Ferenc

- 1886a Magyar játékszín. [1827]
In uő: *Minden Munkái II.* Budapest, 155–169.
1886b Történetnyomozás. [1826]
In uő: *Minden Munkái V.* Budapest, 206–218.
1988a Nemzeti hagyományok. [1826]
In uő: *Nemzet és sokaság.*
Kölcsey Ferenc válogatott tanulmányai. Budapest,
35–65.
1988b Körner Zrínyijéről. [1826]
In uő: *Nemzet és sokaság.*
Kölcsey Ferenc válogatott tanulmányai. Budapest,
66–118.

KUNKLI Enikő

- 2005 *A közösségi narratívák és az egyéni önnarratívák ösz-*
szehangolásának esélyei
Kemény Férj és nő című regényében
Studia Litteraria, Tomus XLIII. Debrecen. 115–
143.

LaCAPRA, Dominick

- 1985a Rhetoric and History.
In uő: *History & Criticism.* Ithaca and London, 15–
44.
1985b History and novel
In uő: *History & Criticism.* Ithaca and London,
115–134.

LACZKÓ Géza

1937 A történelmi regény. *Nyugat*, 1937. II. k. 239–257.

LÁNG Lajos

1872 Buckle és Lecky.

Figyelő, 27. sz. 313–315.; 28. sz. 325–327.; 29. sz. 337–340. ; 30. sz. 349–350.

LEJEUNE, Philippe

2003 Az önéletírói paktum

In uő: *Önéletírás, élettörténet, napló*. Ford. Varga Róbert. Budapest, 17–46.

LESSING, Gotthold Ephraim

1982 Hamburgi dramaturgia [1767–68] Ford. Tímár Ilo-
na

In uő: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest. 375–
537.

LOÓSZ István

1904 Adatok Kemény Zsigmond »Zord idő« című regényé-
nek forrásaihoz.

Itk, 45–60.; 164–176.; 286–298.

1910 Adatok Kemény Zsigmond A rajongók című regé-
nyének forrásaihoz

EphK, 161–170.; 253–262.

LORENZ, Chris

1994 Historical Knowledge and Historical Reality: A Plea
for „Internal Realism”.

History and Theory, 3. sz. 297–327.

2000 Lehetnek-e igazi történetek? Narrativizmus, poziti-
vizmus és a „metaforikus fordulat”.

Ford. Kiss Gábor Zoltán

In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 4. A történelem
poétikája*. Budapest, 121–146.

LUKÁCS György

- 1969 Balzac és Stendhal vitája.
In uő: *Világirodalom I.* Budapest, 259–276.
- 1975 *A regény elmélete.* [1906] Budapest.
- 1977a *A történelmi regény.* [1947] Budapest.
- 1977b A tragédia metafizikája. [1911]
In uő: *Ifjúkori művek (1902–1918).* Budapest, 492–518.
- 1978 *A modern dráma fejlődésének története.* [1911] Budapest.

MACAULAY, Thomas Babbington

- 1889 History (The Romance of History. England. By Henry Neele).
In uő: *The Miscellaneous Writings and Speeches of Lord Macaulay.* [1828]
London, 133–159.
- 1907 Hallam (The Constitutional History of England, from the Accession of Henry VII to the Death of George II.) by Henry Hallam. In 2. Vols. 1827.). [1828]
In uő: *Critical and Historical Essays I.* London, 10–120.

MADSEN, Deborah L.

- 1994a Recent Trends in Genre Theory.
In uő: *Rereading allegory. A Narrative Approach to Genre.* New York, 7–28.
- 1994b Allegory After the „Romantic Revolution”
In uő: *Rereading allegory. A Narrative Approach to Genre.* New York, 109–134.

MAGYARICS Tamás

- 1996 Klió és/vagy Kalliopé? A posztmodern amerikai történetírás néhány kérdése.
Aetas, 1. sz. 87–97.

MAITZEN, Rohan

- 1993 „By no means an Improbable Fiction”: *Redgauntlet*’s novel historicism.
Studies in the Novel, 2. sz. 170–183.

MAKKAI Sándor

- 1935 Zord idő.
In uő: *Az élet kérdezett II*. Budapest.
1939 A történeti regény mérlege. *Esztétikai Szemle*, 385–395.

de MAN, Paul

- 1996 A temporalitás retorikája. Ford. Beck András
In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I*.
Pécs, 5–60.
2000 Az ironia fogalma. Ford. Katona Gábor
In uő: *Esztétikai ideológia*. Budapest, 175–203.

MANZONI, Alessandro

- 1984 *On the Historical Novel*, translated by Sandra Bermann. London.

MARTINKÓ András

- 1937 *Báró Kemény Zsigmond pályafordulata*. Pécs
1977 Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról.
In uő: *Teremtő idők*. Budapest, 328–386.

MÁRTON László

- 1998 A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben. *Jelenkor*, 2. sz. 146–168.

MAYER, Robert

- 1999 The Illogical Status of Novelistic Discourse:
Scott’s Footnotes for *The Waverley Novels*. *ELH* 4.
sz. 911–938.

MEAD, George H.

- 1973 *Apszichikum, az én és a társadalom szociálbehaviorista szempontból.* Ford. Félix Pál. Budapest.

MESTERHÁZY Balázs

- 1998 Reprezentáció, identitás, temporalitás. *Literatúra*, 4. sz. 347–380.

MIKÓ Imre

- 1867 Elnöki beszéde a Történelmi Társulat 1867. július 2-diki választmányi ülésén. *Századok*, 1. sz. 12–16.

MILLER, Hillis J.

- 1981 The Two Allegories.
In Morton W. Bloomfield (edited by): *Allegory, myth, symbol.* London, 355–370.

MINK, Louis O.

- 1970 History and Fiction as Modes of Comprehension.
New Literary History, 3. sz. 541–558.
- 2003 Az elbeszélő forma mint kognitív eszköz. Ford. Kisantal Tamás
In Kisantal Tamás (szerk.): *Tudomány és művészet között.*
A modern történelemelmélet problémái. Budapest, 113–132.

MSzSz. = Magyar Szépirodalmi Szemle

NAGY László

- 1968 Gondolatok a történelmi regényről. *Tiszatáj*, 2. sz. 170–175.

NAGY Miklós

- 1987 A „Zord idő”.
In uő: *Virrasztók.* Budapest, 290–314.

- 1990 Kemény Zsigmond és a történelmi regény kortárs nyugati mesterei. *Itk*, 2. sz. 231–237
- 1993 *A Tündérkert és a történelem. Alföld*, 4. sz. 47–57.

NEMOIANU, Virgil

- 1984 *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*. Cambridge, Massachusetts and London.

NENDTVICH Károly

- 1851 Még egyszer: Tudomány és magyar tudós. *Új Magyar Múzeum*, II. k. 37–51.

NÉMETH László

- 1983 Kemény Zsigmond. [1940]
In uő: *Az én katedrám*. Budapest, 611–642.

NÉVY László

- 1871 *A tragédia elmélete*. Pest.
- 1872 A jellem. *Figyelő*, 29. sz. 340–341.; 30. sz. 350–352.; 31. sz. 363–365.
- 1873 A drámai középjakok elmélete. *KisFTÉvl*, 211–301.

NIETZSCHE, Friedrich

- 1986 *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus* [1872]. Ford. Kertész Imre. Budapest.
- 1989 *A történelem hasznáról és káráról* [1874]. Ford. Tatár György. Budapest.

NORA, Pierre

- 1999 Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. Ford. K. Horváth Zsolt
Aetas, 3. sz. 142–157.

NYUSZTAY Iván

- 2002 *Myth, telos, identity: the tragic schema in Greek and Shakespearean drama*. Amsterdam, New York.

- 2005 Tétlenség és önazonosság a görög és a Shakespeare-drámában.
Jelenkor, 6. sz. 601–612.
- OREL, Harold
1995 *The Historical Novel from Scott to Sabatini. Changing Attitudes toward a Literary Genre 1814–1920*. New York.
- PAPP Ferenc
1923 *Báró Kemény Zsigmond II*. Budapest.
- PÉTERFY Jenő
1903 A költői igazságszolgáltatás a tragédiában. [1891]
In uő: *Összegyűjtött munkái*. Harmadik kötet. Budapest, 43–65.
1983a A tragikum. [1885]
In uő: *Válogatott művei* Budapest, 7–33.
1983b A tragédiáról. [1887]
In uő: *Válogatott művei* Budapest, 33–56.
1983c Báró Kemény Zsigmond mint regényíró. [1881]
In uő: *Válogatott művei* Budapest, 550–585.
- PHILLIPS, Mark
1986 Macaulay, Scott and the Literary Challenge to Historiography.
Journal of the History of Ideas, 1. sz. 117–133.
- PN = Pesti Napló
- POMOGÁTS Béla
1967 Történelmi regény és korszerűség. *Tiszatáj*, 5. sz. 499–504.
- PONGRÁCZ Tibor
1999 Hamartia, palinódia, tragédia. *GOND*, 17–18. sz. 179–189.

- P. SZATHMÁRY Károly
1868/1869 A beszély elmélete. *KisfTÉv*, 379–451.
- PULSZKY Ferenc
1847 Az angol költészet.
MSzSz 1847. II. k. 3. sz. 33–38; 4. sz. 59–63; 8. sz. 120–127; 9. sz. 141–144.
- QUILLIGAN, Maureen
1979 *The Language of Allegory*. Ithaca and London.
- RADNÓTI Sándor – SZABÓ Zoltán
1993 Történelmi regény.
In *Világirodalmi Lexikon* 15. kötet Budapest, 703–705.
- RÁKOSI Jenő
1929 *A tragikum*. [1886] Budapest.
- RANKE, Leopold von
1973 On the Character of Historical Science (Manuscript of the 1830s)
In uő: *The Theory and Practice of History*. Indianapolis, 33–46.
- REVICZKY Gyula
1994 *Apai örökség*. Szilágyi Márton (szerk.) Budapest.
- RÉDEY Tivadar
1925 Jókai és a történelem. *Századok*, 1925. 113–125.
1931 Gyulai Pál a művészi történetírásról.
In uő: *Kritikai dolgozatok és vázlatok*. Budapest.
- RICOEUR, Paul
1988 *Time and Narrative III*. transl. Kathleen Blamey and David Pellauer
Chicago and London.

- 1999a A hármas mimézis. Ford. Angyalosi Gergely
In uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*.
Budapest, 255–309.
- 1999b A szöveg és az olvasó világa. Ford. Jeney Éva
In uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*.
Budapest, 310–352.
- 1999c A történelem és a fikció kereszteződése. Ford. Jeney
Éva
In uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*.
Budapest, 353–372.
- 2000 Történelem és retorika. Ford. Asztalos Éva és Som-
lyó Bálint
In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 4. A történelem
poétikája*. Budapest, 11–24.

RÓNAY György

- 1985 *A regény és az élet*. Budapest.

RPDI = Regélő Pesti Divatlap

RÜSEN, Jörn

- 1987 Historical Narration: Foundation, Types, Reason.
History and Theory, 4. sz. 87–97.
- 1990 Rhetoric and aesthetic of history: Leopold von
Ranke.
History and Theory, 2. sz. 190–204.

SALAMON Ferenc

- 1857 Történeti tanulmányok. Csengery Antaltól PN, 1857.
Jan. 9.
- 1864 Shakespeare. *Koszorú*, 17. sz. 385–388; 18. sz.
409–413.
- 1876 Kemény Zsigmondról. *Figyelő*, 4. sz. 40–41.
- 1907a Dramaturgiai dolgozatok I. Budapest.
Gauthier = Gauthier Margit. Dráma öt felvonásban,
írta ifj. Dumas Sándor [1855] 116–125.
Shakespeare színpadunkon. [1855] 126–135.
A dráma 1855-ben. [1855] 149–157.

- Celestina* = *Celestina*. Eredeti dráma négy szakaszban, írta Kövér Lajos [1856] 210–221.
- Brankovics* = *Brankovics György*. Szomorújáték 5 felvonásban.
- Írta: Obernyik Károly [1856] 261–268.
- Rászedtek* = *Rászedtek a komédiások*. Bohózat egy felvonásban.
- Írta Szerdahelyi Kálmán [1856] 314–324.
- A világ ura*. Szomorújáték 5 felvonásban, írta: Szigligeti E. [1856] 349–360.
- Ármány* = *Ármány és szerelem*. [1856] 394–403.
- 1907b Dramaturgiai dolgozatok II. Budapest.
- A drámai motívumokról*. [1857] 71–88.
- A kegyencz*. Gróf Teleki László halála alkalmából. [1861] 162–174.
- Nemzeti Színházunk* = *Nemzeti Színházunk jelentősége*. [1861] 182–191.
- A történeti hűség* = *A történeti hűség és Tóth Kálmán Dobó Katiczája*. [1861] 203–215.
- István* = *István, az első magyar király*. Tragédia öt felvonásban.
- Írta: Dobsa Lajos [1861] 216–227.
- Dobsa ellenbírálata*. [1861] 228–248.
- A Nemzeti Színház megnyitása*. [1862] 267–278.
- A Nemzeti Színháznál* = *A Nemzeti Színháznál eszközlhető reformok*. [1862] 289–314.
- Téli rege* = *Téli rege*. Szinjáték 5 felvonásban [1865] 338–358.
- A fény árnyai*. Eredeti szomorújáték 5 felvonásban.
- Írta: Szigligeti E. [1865] 359–369.
- Zord idő* = *Zord idő*. Történeti regény. Írta: Kemény Zsigmond. [1862] 456–489.

SCHEIN Gábor

- 1999 „S etesd a kertek madarát...” Tragédiák és tragédiaelméletek 1910 körül.
- Világosság*, 12. sz. 51–64.

SCHILLER, Friedrich

- 1960a A színpad mint morális intézmény [1784]. Ford. Székely Andorné
In uő: *Válogatott esztétikai írásai*. Budapest, 43–54.
- 1960b A fenségesről [1793]. Ford. Székely Andorné
In uő: *Válogatott esztétikai írásai*. Budapest, 85–104.
- 1976 Mit jelent az egyetemes történelem és miért tanulmányozzuk azt? [1789]. Ford. Mikó Imre
In uő: *Szolón és Lükurgosz. Történelmi esszék*. Bukarest, 27–54.

SCHLEGEL, August Wilhelm

- 1980 A drámai művészetről és irodalomról [1809–1811]. Ford. Bendl Júlia
In uő: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, 603–633.

SCHOPENHAUER, Arthur

- 2002 *A világ mint akarat és képzet* [1819]. Ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Budapest.

SCHÖPFLIN Aladár

- 1967 Az új magyar irodalom [1912]
In uő: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, 69–99.

SCOTT, Walter

- 1986 *Waverley*. Ford. Bart István. Budapest.
- 1993 *Ivenhoe*. Ford. Bart István. Budapest.

SEGAL, Charles

- 1996 Catharsis, Audience and Closure.
In M. S. Silk (edited by): *Tragedy and the Tragic*. Oxford, 149–181

SENNETT, Richard

1998 *A közéleti ember bukása.* Ford. Boross Anna. Budapest.

SHAW, Harry E.

1983 *The Forms of Historical Fiction. Sir Walter Scott and His Successors.* Ithaca and London

SIMHANDL, Peter

1998 *Színháztörténet.* Ford. Szántó Judit. Budapest.

SIMMEL, Georg

1996 *A kacérság lélektana.* Ford. Berényi Gábor. Budapest.

SIMON Attila

2002 *Az örök feladat. Antik tanulmányok,* Debrecen.

SÓTÉR István

1987 *Világos után.* Budapest.

STEINER, Georg

1971 *A tragédia halála.* Ford. Szilágyi Tibor. Budapest.

2004 „Tragedy”, Reconsidered. *New Literary History*, 1. sz. 1–15.

SZAFFKÓ Péter

1999 *Shakespeare és az angol klasszikus történelmi dráma.* Budapest.

SZANA Tamás

1875 A történelmi regény és Walter Scott.
In uő: *Vázlatok.* Budapest.

SZAJBÉLY Mihály

1997 „Most mód nélkül józan világ van”. Ellenérzések a lírával szemben 1849 után.
In uő: *Álmok álmodói* Budapest, 28–46.

- 2001 „*Idzadnak a' magyar tollak. Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig.* Budapest.
- 2005 *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után.* Budapest.

SZALÁRDI János

- 1980 *Síralmas magyar krónikának kilenc könyvei* [1662] Szakály Ferenc (szerk.), Budapest.

SZÁSZ Károly

- 1866 A francia szinpad 1865-ben. A Rev. d. d. Mondes után. *BpSz*, 5. k. 150–156.
- 1870 *A tragikai felfogásról.* Pest.
- 1875 A történelmi hűségről a költészetben. *BpSz*, 9. k. 225–247.
- 1877 Bárá Kemény Zsigmond emlékezete. *KisfTÉvl*, 206–240.
- 1885 Elnöki Megnyitó Beszéde a Történeti Congressus II. osztályának ülésén. *Századok*, VIII. füzet 108–113.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály

- 1979 Veress Dániel: Szerettem a sötétet és szélzúgást. *Itk*, 2. sz. 206–208.
- 1988 Romantic Irony in Nineteenth-Century Hungarian Literature. In Fredrick Garber (szerk.): *Romantic Irony.* Budapest, 203–224.
- 1989 *Kemény Zsigmond.* Budapest.
- 1996 Az újraolvasás kényszere. *It*, 1–2. sz. 30–49.

SZEGFI Mór

- 1857 Színház. *Szépirodalmi Közlöny*, 313–315.

SZERDAHELYI István

- 1993 Történelmi regény.
In *Világirodalmi Lexikon*. 15. kötet. Budapest,
705–706.

SZÉKELY József

- 1857 Irodalmi szemle. Özvegy és leánya, történelmi regény
három kötetben.
Irta b. Kemény Zsigmond *Hölgyfutár*, 116: 525–26.;
119: 539.

SZIGLIGETI Ede

- 1874 *A dráma és válfajai*. Budapest.

SZILÁGYI MÁRTON

- 2004 Megváltás és katasztrófa (Eötvös József: *Magyar-
ország 1514-ben*) It, 4. sz. 433–453.

SZINNYEI Ferenc

- 1941 *Novella és regényirodalmunk a Bach-korszakban II*.
Budapest.

SZIRÁK PÉTER

- 2003 A kultúrák sokfélesége: a történelem partikularitá-
sa és univerzalizációja.
Jörn Rüsen történelemelmélete
In Kulcsár Szabó Ernő, Szirák Péter (szerk): *Törté-
nelem, kultúra, medialitás*
Budapest, 53–70.
2005 Történelem nem volt, hanem lesz. A kortárs törté-
nelmi regény változatairól.
Alföld, 3. sz. 48–53.

SZONTAGH Gusztáv

- 1837a [Tornay] Románok és novellák. *Figyelmező*, 14. sz.
109–114.

- 1837b [Tornay] Románok és novellák. Jósika Miklós regényei: A Könnyelműek
Figyelmező, 20. sz. 159–164.
- 1851 Tudomány, magyar tudós. *Új Magyar Múzeum*, I. k. 377–389.

TARCZY Lajos

- 1841 A dráma hatása és literatúránk drámaszegénysége.
KisTÉv, 33–82.

TATÁR György

- 1989 Történetírás és történetiség.
In Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*.
Budapest, 7–23.

TAYLOR, Richard

- 1988 Humanizmus és modern identitás
In Krzysztof Michalski (szerk.): *A modern tudomány emberképe*. Budapest, 150–215

THIRLWALL, Connop

- 1880 On the Irony of Sophocles [1830]
In uő: *Essays, Speeches and Sermons*. London.

TODOROV, Tzvetan

- 1988 A műfajok eredete.
In Kanyó Zoltán (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*
Budapest, 283–295.
- 2002 *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford. Gelléri Gábor. Budapest.

TOLDY Ferenc

- 1837 Jósika Miklós regényei. Az utolsó Bátor. Három rész.
Irta Jósika Miklós
Figyelmező, II. k. 22. sz. 337–341.; 23. sz. 351–362.
24. sz. 371–384.

- 1839 Eposi és drámai kor. Drámai literatúránk' jelen állapotjáról. *Figyelmező*, 21. sz.
- 1851a A nemzeti irodalom ismeretének viszonyáról a nemzeti élethez, és buzgó esdeklés a „Nemzeti Könyvtár” ügyében. *Új Magyar Muzeum*, I. k. 329–344.
- 1851b Ismét: Tudomány, magyar tudós. *Új Magyar Muzeum*, I. k. 469–486.
- 1987 *A magyar nemzeti irodalom története*. [1864–1865] Budapest.

TORKOS László

- 1871 A drámai költeményről. *Figyelő*, 4. sz. 37–39.

TÖRÖK Lajos

- 2001 A történelem (félre)olvasása. Jókai Mór: *Erdély aranykora*.
In Szegedy-Maszák Mihály, Hajdu Péter (szerk.): *Romantika: világhép, művészet, irodalom*. Budapest, 242–259.
- 2004 Nemzet és személyiség.
A szubjektum történetisége Eötvös József *Magyarország 1514-ben* című regényben.
In Szűcs Zoltán Gábor, Vaderna Gábor (szerk.): *Nympholeptusok*.
Test, kánon, nyelv és költőiség problémái a 18–19. században. Budapest, 328–336.

TUCK ROZETT, Martha

- 1985 The Comic Structures of Tragic Endings. *Shakespeare Quartely*, 2. sz. 152–164.

TUTSCHEK Anna

- 1885 Nehány szó a „Rajongók”-ról. (B. Kemény Zsigmond regénye). *Figyelő*, 132–156.

S. VARGA Pál

- 1994 *A gondviselэшhittől a vitalizmusig. A magyar líra világhépének alakulása a XIX. század második felében.* Debrecen.
- 1995 „Virgilje lehet legfőlebb, de Homérja soha.” Arany János és a népi tudalom.
It, 1. sz. 102–119.
- 1998 „...az ember véges állat...”
A kultúrantropológia irányváltása a felvilágosodás után – Herder és Kölcsey). Fehérgyarmat.
- 1999 A pásztortűz lángja.
Az eposz és a regény őrségváltásának néhány vonása a magyar irodalomban.
Hitel, 7. sz. 88–101.
- 2005 *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban.* Budapest.

R. VÁRKONYI Ágnes

- 1973 *A pozitivist történetiszemlélet s magyar történetírásban I.*
A pozitivist történetiszemlélet Európában és hazai értékelése. 1830–1945. Budapest.

VÖRÖSMARTY Mihály

- 1839 Hazai Literetura. Drámák. Dienes, vagy a' királyi ebéd. Szomorújáték öt felvonásban. Irta Szigligeti.
Figyelmező, 3. sz. 33–39.
- 1969 Dramaturgiai lapok. Elméleti töredékek.
In uő: *Összes művei 14.* Budapest, 5–59.

WALKER, Stanwood S.

- 2002 A False Start for the Classical-Historical Novel: Lockhart's Valerius and the Limits of Scott's historicism, *Nineteenth-Century Literature*, 2. sz. 179–209.

WÉBER Antal

- 1998 Az irodalom szerepváltása a biedermeier kultúrában.
 It, 1–2. sz. 210–226.

WELLEK, René – WARREN, Austin

- 1972 *Az irodalom elmélete*. Ford. Szili József. Budapest.

WHITE, Hayden

- 1973 *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore and London.
1996 *A történelem terhe*. Ford. Berényi Gábor, Braun Róbert, Heil Tamás, John Éva. Budapest.

ZÁVODSZKY Károly

- 1872 A Magyar Királyi Testőrség története, különös tekintettel irodalmi működésére.
 Irtá: Ballagi Aladár. *Figyelő*, 48. sz. 569–570.

NÉVMUTATÓ

- Adamik Tamás 354, 411
 Adler, Alfred 289, 411
 Alison, Archibald 62, 183, 266, 411
 Almási Miklós 295, 411
 Anderegg, Johannes 38, 411
 Angyal Dávid 159, 411
 Ankersmit, Frank 70, 73, 74, 75, 99, 101–103, 411
 Arany János 39, 114, 128, 151, 271, 412
 Arisztotelész 188, 203, 205, 207, 208, 223, 224, 302, 412
 Asbóth János 185, 412
 Assmann, Jan 127, 412
 Augustinus, Aurelius 323
- Bahtyin, Mihail 22, 23, 115–17, 182, 195, 281, 282, 318, 334, 412
 Bajza József 175, 187, 383, 412
 Balzac, Honoré de 33
 Barta János 9, 128, 129, 136, 163, 164, 170, 182, 183, 200, 201, 203, 210, 219, 225, 237, 292, 302, 303, 327, 332, 358, 362, 363, 374, 388, 412
 Barthes, Roland 77, 107, 121, 122, 123, 232, 233, 336, 337, 391, 413
 Baudlaire, Charles 105
- Behler, Ernst 227, 400, 401, 413
 Benjamin, Walter 86, 164, 186, 263, 396, 406, 413
 Beöthy Zsolt 169, 170, 203, 205, 207, 209, 216, 220, 224, 225, 235, 248, 260, 296, 300, 303, 304, 399, 401, 413
 Berger, Peter 298, 414
 Bergyajev, Nyikolaj 105, 106, 353, 358, 414
 Bethlen Miklós 329
 Bécsy Tamás 275, 284, 414
 Bényei Tamás 131–33, 402, 414
 Bibó István 368, 414
 Boccaccio, Giovanni 63
 Bojtár Endre 45, 415
 Boeckh, August 53
 Bolonyai Gábor 300, 415
 Borbély István 44, 402, 415
 Borbély Szilárd 149, 150, 415
 Bremer, J. M. 302, 415
 Brown, David 32, 35, 45, 415
 Bulwer, Lytton Edward 178
 Byron, George 309
- Carignan, Michael I. 52, 415,
 Carlyle, Thomas 52, 58, 415
 Calderón, de la Barca Pedro 190, 230
 Cohen, Ralph 22, 26, 27, 28, 171, 415

- Cohn, Dorrit 27, 28, 30, 62, 75, 76, 77, 98, 101–103, 107, 123, 333, 334, 416
- Collingwood, Robin G. 48, 70, 416
- Cooper, Thomas 335, 349, 416
- Croce, Benedetto 27, 416
- Czuczor Gergely 140, 416
- Csengery Antal 127, 143–46, 148, 155, 156, 175, 193, 263, 416
- Csetri Lajos 45, 416
- Csehov, Anton Pavlovics 185
- Csokonai Vitéz Mihály 149, 150
- Danielik János 181, 259, 416
- Darvasi László 26, 395
- Dávidházi Péter 39, 40, 113, 114, 138, 175, 218, 417
- Deppman, Jed 66, 67, 417
- Dobos István 175, 417
- Donato, Eugenio 98, 417
- Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 334
- Droysen, Johann Gustav 53, 56, 71, 417
- Dux Adolf 188, 417
- Eagleton, Terry 236, 417
- Eichenbaum, Borisz 228, 418
- Eisemann György 117, 331, 418
- Eötvös József 44, 65, 68, 78, 83, 84, 87, 88, 112, 118, 119, 123, 149, 418
- Erdélyi János 11, 44, 83, 84, 141, 149, 150, 157, 173, 174, 176, 194, 418
- Euripidész 293, 418
- Ewans, Michael 300, 418
- Fineman, Joel 86, 370, 396, 418
- Fischer-Lichte, Erika 185, 190, 192, 279, 419
- Flaubert, Gustave 66, 67, 97, 98, 105, 110
- Fleishman, Avrom 47, 125, 419
- Foucault, Michel 70
- Freud, Sigmund 287, 292, 376, 419
- Freytag, Gustav 275
- Frye, Northrop 32, 46, 128, 361, 362, 400, 419
- Gadamer, Hans-Georg 70, 85, 228, 233, 234, 419
- Genette, Gérard 77, 302, 419
- Gladfelder, Hal 64, 110, 111, 419
- Goethe, Wolfgang 180, 186, 263, 264, 295, 320, 383, 401, 408
- Goldmann, Lucien 189, 339, 419
- Gossmann, Lionel 36, 52, 67, 68, 420
- Gönczy Monika 282, 287, 293, 309, 420
- Greguss Ágost 157, 173, 175, 181, 182, 216, 259, 264, 277, 420
- Green, Ann 20, 59, 420
- Gyáni Gábor 55, 70, 71, 153, 158, 421
- Gyapay László 154, 155, 403, 421
- György Aladár 156, 421
- Gyulai Pál 45, 139, 143–46, 148, 152, 156, 157, 169, 172–78, 184, 185, 187–89, 193–96, 200, 204–08, 213–16, 220–25, 261, 263, 270, 285, 368, 382, 383, 421
- Halliwell, Stephen 205, 208, 223, 300, 302, 423
- Hamvas Béla 125, 423

- Háy János 25
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 67, 112, 113, 114, 189, 223, 224, 227, 231, 235, 245, 246, 254, 401–06, 423
- Hegyi Gyula 140, 423
- Henszlmann Imre 11, 96, 145, 150, 180, 187, 205, 208, 209, 263, 272, 295, 300, 423
- Hermann, Ulrich 324, 424
- Hernadi, Paul 100, 424
- Hites Sándor 25, 26, 51, 58, 123, 134, 153, 385, 386, 424
- Horatius 175
- Horvát István 138
- Horváth Mihály 154, 155, 381, 424
- Humboldt, Wilhelm von 56–58, 59, 67, 71, 98, 104, 107, 145, 425
- Hutchens, Eleanor N. 89, 425
- Hutcheon, Linda 71, 80, 425
- Ibsen, Henrik 185, 294,
- Iggers, Georg G. 48, 53, 55, 425
- Illés Endre 44, 45, 425
- Imre László 94, 112, 172, 173, 269, 277, 425
- Imre Mihály 367, 425
- Ipolyi Arnold 155, 425
- Iser, Wolfgang 37–41, 79, 83, 99, 103, 104, 326, 425
- Jauss, Hans-Robert 23, 24, 26, 115, 116, 317, 426
- Jászberényi József 70, 426
- Jókai Mór 14, 34, 129, 130, 236, 285
- Jósika Miklós 25, 34, 36, 112, 115, 148, 152, 172, 178, 180, 426
- Jung, Carl Gustav 287, 293, 426
- Kamper, Dietmar 321, 426
- Kanyó Zoltán 29, 30, 427
- Katona József 185, 198, 427
- Kecskeméthy Aurél 185, 187, 262, 427
- Kékesi Kun Árpád 274, 428
- Kerr, James 62, 63, 428
- Kierkegaard, Søren 223, 224, 227, 230, 234, 235, 237–39, 242, 244, 245, 304, 306–09, 341, 355–58, 428
- King, Jeanette 171, 192, 196, 302, 311, 428
- Kisantal Tamás 70, 428
- Kondor Tamás 203, 215, 429
- Korompay H. János 179, 187, 429
- Koselleck, Reinhart 49–51, 429
- Z. Kovács Zoltán 398, 399, 407, 429
- Kölcsey Ferenc 149, 174, 175, 203, 208, 261, 270, 429
- Krúdy Gyula 226, 231
- Kunkli Enikő 328, 430
- Kurz, Gerhard 164
- Lacapra, Dominick 28, 70, 71, 73, 430
- Laczkó Géza 29, 30, 44, 45, 430
- Láng Lajos 156, 430
- Láng Zsolt 25
- Lejeune, Philippe 24, 268, 430
- Lessing, Gotthold Ephraim 383, 431
- Lewes, G. H. 20
- Loósz István 159, 160, 337, 368, 381, 383, 431
- Lorenz, Chris 74, 75, 76, 82, 431
- Lukács György 29, 30, 32, 45, 47, 64, 99, 103, 105, 112, 114, 125, 171, 185, 186, 189, 197, 199,

- 200, 205, 225, 227, 238–42, 246,
249–51, 254, 260, 261, 263, 266,
274, 431
Löwith, Karl 323
- Macaulay, Thomas Babbington 52,
53, 58–61, 67, 71, 119, 142, 144,
403, 432
Madsen, Deborah L. 26, 86, 432
Magyarics Tamás 70, 432
Maitzen, Rohan 64, 432
Makkai Sándor 44, 45, 136, 368,
432
de Man, Paul 89, 91, 92, 164, 408,
409, 433
Manzoni, Alessandro 19, 29, 30,
37, 63–64, 110, 111, 433
Martinkó András 91, 136, 162, 172,
182, 183, 197, 201, 202, 311,
338, 358, 433
Márton László 25, 26, 380, 433
Mayer, Robert 36, 41, 42, 81, 433
Mead, George H. 348, 433
Mesterházy Balázs 164, 433
Mikó Imre 153–55, 433
Mikszáth Kálmán 26, 129, 236,
Miller, Hillis J. 86, 396, 406, 434
Mink, Louis O. 37, 40, 49, 70, 72,
73, 434
Molière 279
Móricz Zsigmond 84, 130, 134
Müller, Adam Heinrich 399
- Nagy László 44, 434
Nagy Miklós 44, 160, 381, 384,
434
Nemoianu, Virgil 30, 33, 64, 434
Nendtvich Károly 140, 434
Németh László 20, 363, 435
Névy László 173, 187, 205, 209,
275, 435
Niebuhr, Barthold Georg 47
- Nietzsche, Friedrich 108, 235, 239,
240, 246, 435
Nora, Pierre 126, 127, 131–33,
435
- Nyusztay Iván 230, 231, 232, 236,
435
- Orel, Harold 35, 42, 435
- Pannenberg, Wolfhart
Papp Ferenc 169, 182, 183, 259,
268, 329, 359, 361, 363, 365,
435
Péterfy Jenő 170, 190, 191, 197,
200, 203, 215, 219, 222, 225,
237, 246–50, 254, 260–62, 285,
312, 362, 436
Phillips, Mark 36, 58, 62, 436
Platón 323
Pomogáts Béla 44, 45, 402, 436
Pongrácz Tibor 299, 436
P. Szathmáry Károly 151, 180,
436
Pulszky Ferenc 173, 180, 185,
436
- Quilligan, Maureen 85, 436
- Racine, Jean 280
Radnóti Sándor 31, 437
Rákosi Jenő 200, 203, 246, 248,
249, 437
Ranke, Leopold von 53–55, 59, 67,
104, 107, 142, 437
Reviczky Gyula 218, 437
Rédey Tivadar 139, 158, 159, 437
Riedl Szende 139, 140
Ricoeur, Paul 38, 54, 70–76, 82,
437
Rónay György 162, 202, 438

- Rüsen, Jörn 49, 54, 55, 57, 70, 108, 438
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin 66
- Salamon Ferenc 11, 66, 127, 136–38, 143, 144, 148, 150, 151, 158, 159, 173, 175, 182–84, 187, 190, 193, 196, 209, 214, 215, 217, 261–64, 272, 300, 379, 384, 438
- Schein Gábor 316, 439
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 235
- Schiller, Friedrich 47, 48, 108, 109, 149, 186, 191, 228, 229, 233, 244, 260, 261, 263, 264, 268, 295, 407, 408, 439
- Schlegel, August Wilhelm 175, 245, 254, 260, 440
- Schlegel, Friedrich 89, 398
- Schopenhauer, Arthur 227, 230, 235, 242–46, 249, 440
- Schöpfung Aladár 130, 440
- Scott, Walter 30, 32–36, 41, 47, 58, 61–64, 81, 95, 96, 99, 101, 104, 125, 183, 192, 266, 326, 382, 440
- Segal, Charles 314, 440
- Sennett, Richard 321, 322, 352, 353, 440
- Shakespeare, William 170, 188, 190, 197, 209, 276
- Shaw, Harry E. 33, 42–43, 47, 64, 440
- Shelley, Percy Bysshe 189, 192
- Simhandl, Peter 185, 440
- Simmel, Georg 356, 441
- Simon Attila 228, 231, 300, 317, 441
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 399, 400
- Sótér István 20, 32, 46, 136, 161–63, 170, 202, 217, 219, 285, 327, 361, 363, 365, 368, 384, 399, 441
- Steiner, Georg 185, 186, 188, 189, 192, 198, 226, 229, 238, 441
- Szabó Zoltán 31
- Szaffkó Péter 29, 441
- Szana Tamás 44, 156, 441
- Szajbély Mihály 35, 138, 139, 441
- Szalay László 142, 143
- Szalárdi János 268, 329, 330, 441
- Szász Károly 11, 142, 144, 150–52, 169, 178, 185, 216, 224, 382, 442
- Szegedy-Maszák Mihály 20, 21, 162, 163, 221, 338, 339, 365, 371, 375, 384, 391, 399, 442
- Szegfi Mór 262, 442
- Szerdahelyi István 28, 31, 442
- Székely József 181, 259, 442
- Szigligeti Ede 152, 205, 206, 209, 216, 217, 224, 272, 300, 443
- Szilágyi Márton 68, 78, 79, 124, 443
- Szinnyei Ferenc 169, 443
- Szirák Péter 39, 70, 443
- Szontagh Gusztáv 96, 140, 171, 174, 443
- Szophoklész 228, 231
- Tarczy Lajos 185, 443
- Tatár György 47, 444
- Taylor, Richard 300, 321–24, 444
- Thirlwall, Connop 228, 399, 340, 444
- Todorov, Tzvetan 22, 23, 24, 85, 86, 444
- Toldy Ferenc 83, 113, 115, 140, 141, 152, 154, 155, 174, 180, 196, 369, 390, 444

Tolsztoj, Lev 33, 65, 97, 104
 Torkos László 209, 444
 Török Lajos 87, 150, 387, 445
 Tuck Rozett, Martha 277, 314, 445
 Tutschek Anna 359, 445

 S. Varga Pál 105, 113, 114, 128, 129, 445
 R. Várkonyi Ágnes 153, 446
 Vörösmarty Mihály 173, 175, 205, 209, 224, 260, 261, 263, 446

 Walker, Stanwood S. 96, 97, 101, 446

 Walpole, Horace 326
 Warren, Austin 24, 32, 37, 63, 446
 Wéber Antal 33, 446
 Wellek, René 37, 63, 446
 White, Hayden 42, 54, 70–74, 84, 90, 93, 94, 107, 446
 Wolf, August 53
 Wordsworth, William 408
 Wulf, Cristoph 321

 Závodszky Károly 156, 446
 Zilahy Károly 215
 Zrínyi Miklós 390

A CSOKONAI KÖNYVTÁR-SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT:

1. *Debreczeni Attila:*
CSOKONAI, AZ ÚJRAKEZDÉSEK KÖLTŐJE (1993, 1997, 1998)
(A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben)
2. *S. Varga Pál:*
A GONDVISELÉSIHTTŐL A VITALIZMUSIG (1994)
(A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében)
3. *Tamás Attila:*
ÉRTÉKTEREMTŐK NYOMÁBAN (1994)
(Művek, irányzatok, elméleti kérdések)
4. *Dobos István:*
ALAKTAN ÉS ÉRTELMEZÉSTÖRTÉNET (1995)
(Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában)
5. *Imre Mihály:*
„MAGYARORSZÁG PANASZA” (1995)
(A Querela Hungariae toposz a XVI–XVII. század irodalmában)
6. *Márkus Béla:*
ÁTDOLGOZÁSOK KORA (1996)
(Sarkadi Imre és a sematizmus)
7. *Bitskey István:*
ESZMEK, MŰVEK, HAGYOMÁNYOK (1996)
(Tanulmányok a magyar reneszánsz és barokk irodalomról)
8. *FOLYTONOSSÁG VAGY FORDULAT? (1996)*
(A felvilágosodás kutatásának időszzerű kérdései)
Szerk.: Debreczeni Attila
9. *Imre László:*
MŰFAJOK LÉTFORMÁJA XIX. SZÁZADI EPIKÁNKBAN (1996)
10. *Lőkös István:*
ZRÍNYI EPOSZÁNAK HORVÁT EPIKAI ELŐZMÉNYEI (1997)
11. *Bán Imre:*
KÖLTŐK, ESZMÉK, KORSZAKOK (1997)
12. *Horváth János:*
TANULMÁNYOK I–II. (1997)
13. *Tamás Attila:*
KÖLTŐI VILÁGKÉPEK FEJLŐDÉSE ARANY JÁNOSTÓL JÓZSEF ATTILÁIG (1998)
14. *Derék Pál:*
„LATABAGOMÁR / Ó TALATTA / LATABAGOMÁR ÉS FINFI” (1998)
15. *Mezei Márta:*
A KIADÓ MANDÁTUMA (1998)
16. *Szilágyi Márton:*
KÁRMÁN JÓZSEF ÉS PAJOR GÁSPÁR URÁNIÁJA (1998)
17. *NÉMETHI LÁSZLÓ IRODALOMSZEMLELETE (1999)*
Szerk.: Görömbei András

18. *Gárgó Gábor:*
EÖTVÖS JÓZSEF AZ EMIGRÁCIÓBAN (1999)
19. *Bene Sándor:*
THEATRUM POLITICUM (1999)
(Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban)
20. NEMZETISÉGI MAGYAR IRODALMAK AZ EZREDEGÉN (2000)
Szerk.: *Görömböi András*
21. *Hász-Fehér Katalin:*
ELKÜLÖNÜLŐ ÉS KÖZÖSSÉGI IRODALMI PROGRAMOK
A 19. SZÁZAD ELSŐ FELEBEN (2000)
22. *Oláh Szabolcs:*
HITÉLMÉNY ÉS TANKÖZLÉS (2000)
(Bornemisza Péter gyülekezeti énekhasználat)
23. *Nagy Gábor:*
„...LEGYEK VERSEDBEN ASSZONÁNC” (2001)
(Baka István költészete)
24. *Gábor Csilla:*
KÁLDI GYÖRGY PRÉDIKÁCIÓI (2001)
(Források, teológia, retorika)
25. *Madas Edit:*
KÖZÉPKORI PRÉDIKÁCIÓIRODALMUNK TÖRTÉNETÉBŐL (2002)
(A kezdetektől a XIV. század elejéig)
26. *Köddöböz Gábor:*
HAGYOMÁNY ÉS ÚJÍTÁS KÁNYÁDI SÁNDOR
KÖLTÉSZETÉBEN (2002)
(A poétikai módosulások *Természete a daloktól a „szövegekig”*)
27. *Barta János:*
ARANY JÁNOS ÉS KORTÁRSAI I-II. (2003)
28. *Onder Csaba:*
A KLASSZIKA VIRÁGAI (2003)
29. *Tamás Attila:*
HATÁRIHELYZETBEN (2003)
30. *Vallasek Júlia:*
ELVÁLFOZOTT VILÁG (2004)
31. RELIGIÓ, RETORIKA, NEMZETTUDAT
RÉGI IRODALMUNKBAN (2004)
Szerk.: *Bitskey István–Oláh Szabolcs*
32. *Lőhös István:*
NEMZETTUDAT ÉS REGÉNY (2004)
33. *Taxner-Tóth Ernő:*
(KÖZ)VÉLEMÉNYFORMÁLÁS EÖTVÖS REGÉNYEIBEN (2005)
34. A PRÓZÁÍRÓ NÉMETH LÁSZLÓ (2005)
Szerk.: *Görömböi András*

35. **NEMZET – IDENTITÁS – IRODALOM (2005)**
(A nemzetfogalom változatai és a közösségi identifikáció kérdései a régi és a klasszikus magyar irodalomban)
Szerk.: *Bényei Péter és Gönczy Monika*
36. **„ET IN ARCADIA EGO” (2005)**
(A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése)
Szerk.: *Debreczeni Attila és Gönczy Monika*
37. *Bitskey István:*
MARS ÉS PALLAS KÖZÖTT (2006)
(A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése)
38. *Balogh Piroska:*
ARS SCIENTIAE (2007)
(Schedius Lajos János tudományos pályája)

ELŐKÉSZÜLETBEN:

40. *Tóth Zsombor:*
A KORONATANÚ; BETHLEN MIKLÓS (2007)
(Az „életc leírása magától” és a XVII. századi puritanizmus)
41. *Görömbei András:*
SÜTŐ ANDRÁS (2007)

A kötet a Kemény-recepció által megnyitott értelmezői ösvényeken indul el, olyan kérdésekre keresve a választ, mint például: a jelentésképzés mely sajátos területeit nyitja meg a történelmi regény poétikai alakzata Kemény írásművészetében, vagy hogy milyen alapon beszélhetünk egy regény tragikumáról, s mennyiben segíti a tragikus hatásmechanizmus kibontakozását a múlt esztétikai reprezentációja stb.? A kötet első fele műfajelméleti és kritikatörténeti kérdéseket jár körül: a 19. századi történelmi regény alakzatának leírására tesz kísérletet, majd a dráma és a regény ötvöződésnek mechanizmusát tárgyalja a Kemény-korabeli kritikák és a Kemény-regények tágabb-szűkebb összefüggésrendszerében. Az elméleti fejezeteket Kemény Zsigmond három legismertebb történelmi regényének (*Özveggy és leánya*; *A rajongók*; *Zord idő*) átfogó interpretációja követi.

ISBN 978 963 473 048 4



9 789634 730484

3000,- Ft