

Bényei Péter

**A TÖRTÉNELMI REGÉNY MŰFAJI VÁLTOZATAI ÉS
A TRAGIKUM KÉRDÉSEI KEMÉNY ZSIGMOND
ÍRÁSMŰVÉSZETÉBEN**

Ph.D-disszertáció

Témavezető: Dr. S. Varga Pál
habilitált egyetemi docens

Debreceni Egyetem
Irodalomtudományok Doktori Iskola
Magyar és összehasonlító irodalomtudományi program
Magyar irodalmi alprogram

Debrecen, 2003.

TARTALOMJEGYZÉK

Tartalomjegyzék	II
Előszó	IV
ELSŐ RÉSZ: ELMÉLETI KONTEXTUSOK	1
I. FEJEZET: A TÖRTÉNELMI REGÉNY MŰFAJI KÉRDÉSEI A KEMÉNY-REGÉNYEK ÉRTELMEZŐ HORIZONTJÁBÓL	2
1. A történelmi regény elméletének dilemmái	2
1/1. A műfaji értelmezés anomáliái	3
1/2. Romantikus, realista vagy biedermeier jelenség a 19. századi történelmi regény?	8
1/3. Történelmi regény: fikció és/vagy valóság?	10
1/4. Tipizálás és tanulságai	14
2. Történetírás és történelmi regény	18
2/1. A művészi történetírás nyitotta távlatok: a történetírás és a történelmi regény közös pontjai, poétikai és funkcionális átfedései	20
2/2. A pozitivistista történetírás-modell és a történelmi regény alternatívítása	29
2/3. A tudományos történetírás-modell narrativista kritikája: a történelmi regény narratívájának megkülönböztető jegyei	33
2/4. Történettudomány kontra történelmi regény: a műfaj néhány jellegadó poétikai vonása	48
3. Eposz és történelmi regény	58
3/1. Eposz és történelmi regény: a múlt–jelen viszony megváltozása	62
3/2. Eposz és történelmi regény: a válságszituáció modellálása, displacement	67
4. Ki- és előrettekintés: Kemény elmélete a történelmi regényről	71
I. II. FEJEZET:	
II. DRÁMAISÁG ÉS TRAGIKUM KEMÉNY ZSIGMOND	
III. TÖRTÉNELMI REGÉNYEIBEN	80
1. A regény és a dráma ötvöződése: műfajelméleti kontextus	81
2. A regény és a dráma ötvöződése: műfajtörténeti kontextus	92
3. A tragikum kontextusai	105
MÁSODIK RÉSZ: SZÖVEGELEMZÉSEK	131
III. FEJEZET DRÁMAISÁG ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY KEMÉNY ZSIGMOND: <i>ÖZVEGY ÉS LEÁNYA</i>	132
1. Drámaiság és történelmi regény	132
2. Drámai strukturáló elvek az <i>Özvegy és leányában</i>	138

3. Tarnóczyné, a keresztyén Médeia	145
4. Tragikum az <i>Özvegy és leányában</i>	152

IV. FEJEZET:

„EL VOLT TÉVESZTVE EGÉSZ ÉLETÜNK!”

ESZTÉTIKAI ALAPÚ LÉTÉRTELMEZÉSI KÍSÉRLET A TÖRTÉNELMI REGÉNY MŰFAJI KONVENCIÓI ALAPJÁN

KEMÉNY ZSIGMOND: <i>A RAJONGÓK</i>	164
1. A narratív stratégia kettőssége: az elmúlt korabeli életvilág, mint létmodell	165
2. A rajongás létállapota	172
3. A regény tragikuma	183

V. FEJEZET:

REPREZENTÁCIÓ ÉS ALLEGORIZÁCIÓ

KEMÉNY ZSIGMOND: *ZORD IDŐ* 190

1. A történelmi regény reprezentációs és allegorizációs teljesítményének kérdései a <i>Zord idő</i> recepciójának tükrében	190
2. Reprezentáció – allegorizáció – irónia: szövegelemzés	208

FÜGGELÉK 233

Irodalom és rövidítésjegyzék 234

Publikációs lista 249

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. Ami a Kemény-recepció jelenlegi színvonalát és terjedelmét illeti: a helyzet 1960 óta még súlyosbodott, hiszen – csak a monográfia jellegű pályaképeket figyelembe véve – Sőtér István, Nagy Miklós, Barta János és Szegedy-Maszák Mihály alapvető munkái tovább erősítették a Kemény-szövegek hatástörténetét. Bartához hasonlóan tehát jómagam sem az „abszolút újrakezdés” hiú reményével, leplezett vagy leplezetlen szándékával fordultam Kemény szépirodalmi szövegei felé. Az a két alapvető kérdés, amely már évek óta irányítja a Keménnyel kapcsolatos vizsgálódásaimat, és amely végül a disszertáció koncepciójának két sarkpillérévé nőtte ki magát, közel sem vet fel merőben új szempontokat. A történelmi regény műfaji kérdésének, valamint a tragikum jelenségének vizsgálata azonban – még ha részben kitaposott ösvényeken indulhattam is el – a Kemény-szövegek újraolvasásának, újraértésének adekvát szempontjait kínálta fel.

A kérdéskörök részletekbe menő tárgyalása, az olvasásmódok kontúrjainak precíz felvázolása két elméleti bevezetőt igényelt: az elsőben a történelmi regény műfajának néhány jellegadó eljárását igyekszem felvázolni, míg a másodikban a regény és dráma ötvöződésének 19. századi jelenségével, illetve a Kemény-regények tragikumának átfogó kérdéseivel foglalkozom. Nos, a történelmi regény elméleti kérdéseivel történő foglalatosság nem kimondottan hálás feladat. A műfaji kategória által jelölt szövegkorpusz behatárolhatatlansága, heterogenitása, a történelmiregény-elméletek sokasága (ugyanakkor az összefoglaló munkák csekély száma), illetve a megnyitható kontextusok tágassága – például a történetírás-elméletek könyvtárai szakirodalmi – mindenképpen a kérdésfelvetés precíz kijelölését, a bevont kontextusok lehatárolását, a vizsgált szövegek szűkítését igényli. Ezért a disszertáció elején található bevezető nem olvasható a történelmi regény átfogó elméleteként. Elsősorban a Kemény-művek és néhány 19. századi alapmunka olvasási tapasztalatára hagyatkoztam a műfaj poétikai karakterének és egyéb jellemzőinek felvázolásakor. Ugyanakkor a tanulmány fő gondolati csapásában kénytelen voltam mellőzni a Kemény-korabeli elméleti reflexiók jelentős részét, hiszen azok vagy indokolatlanul megnövelték volna egy-egy rész kérdés kibontását, vagy nehezen lettek volna összeegyeztethetők bizonyos elméleti szövegekkel. (A bevezető végére illesztett kitekintéssel és a szöveginterpretációk felvezetésével igyekeztem e hiányt ellensúlyozni.) A regények tragikumát vizsgáló elméleti fejezet viszont éppen a Kemény-korabeli értésmódok, kérdésfelvetések távlatából indul ki. A Kemény-tragikumértés – erősen berögzült – sémáinak újragondolásában igen termékeny szempontnak bizonyult a korabeli Kemény-kanonizáció egyik alapkategóriája, a „drámai szerkezetű regény” mögött meghúzódó összetett jelenség kibontása, a műfajötvöződés elméleti és történelmi aspektusainak vizsgálata, és logikusan vezetett át két közismert, bár kellőképpen nem kiaknázott kontextus megnyitására. A 19. század első két harmadában uralkodó „moralizáló” tragikumfelfogás, valamint a századelőn kibontakozó tragikumértés alapvető téziseinek és szemléleti hátterének átfogó vizsgálata lehetővé tette a Kemény-tragikum sajátos aspektusainak a megragadását.

Az elméleti bevezetőket követő szövegelemzések három Kemény-regény átfogó interpretációjára vállalkoznak. Itt az elméletben megmunkált szempontokat igyekeztem érvényesíteni, ügyelve arra, hogy ezek a kérdések, szempontok ne nyomják el a regények hangját, összeegyeztethetők legyenek a szövegek intencióival és igényeivel. (Reményeim szerint az elmélet és az elemzés szoros interakcióban jött létre: az elméleti felvetések a Kemény-regények többszöri újraolvasásának tapasztalatára támaszkodtak, míg a szöveginterpretációs stratégiák kibontását és alkalmazását nagyban segítették az elmélet felől érkező nézőpontok, javaslatok.) Példákkal argumentált elmélet és ezen elméleti belátásokat hasznosító szövegelemzés koncepcionális egybeillesztése természetesen jó pár buktatót rejt magában. Leginkább az önisméltés réme fenyegetett, hiszen értelemszerűen mindegyik elemzés foglalkozik a történelmi regény sajátos szövegszervező eljárásaival és valamennyi felveti a tragikum kérdését is. Mivel a szövegelemzéseket önálló módon is olvashatóvá szerettem volna tenni, néhány mondat, gondolat ismétlése megkerülhetetlen volt, igyekeztem azonban minimálisra csökkenteni az ilyen jellegű megnyilatkozások számát. Ezért helyeztem például a drámaiság és a történelmi regény konkrét összefüggéseit tárgyaló részt az Özvegy-elemzés bevezetésébe (nyugodtan helyet kaphatott volna a második elméleti fejezetben is), a történelmi regény és a történetírás viszonyatainak Kemény-korabeli megítéléséről pedig a *Zord idő*-elemzés hosszabb felvezetésében olvashatunk (nem leplezetten az első elméleti bevezető második alfejezetének analógiáit működtetve).

A koncepció egészét érintő lényeges kérdés még, mely mellett nem lehet – és nem illik – szó nélkül elmenni: vajon miért marad ki a Kemény történelmi regény változatainak elemzését ígérő dolgozathoz az *Élet és ábránd* és főleg a *Gyulai Pál* elemzése? Nos, a magam mentségére két érvet tudok felhozni. Egyfelől, a történelmi regény poétikájának működése legalább annyira érdekelt, még ha lehatárolt keretek között is, mint a Kemény-regények megszólaltatásának szándéka: ebben a tekintetben Kemény három közismert regénye bizonyult beszédesnek, itt voltam képes egy-egy olyan modell átfogó leírására, amely a történelmi regény műfajában potenciálisan adott. (Mindez persze nem jelenti azt, hogy a *Gyulai Pál* ne képviselne ilyet.) Másfelől, Kemény utolsó három szépirodalmi írása egy igen jól körvonalazható történeti szituációban, irodalmi kontextusban (az 50-es évek gyökeres világnézeti, társadalmi, szubjektumfelfogásbeli átrendeződésének időszakában, átformalódó irodalmi beszédmódok összefüggéseiben) fogant: innen származtathatók létértelmezésbeli érdekelttségük hasonlóságai és eltérései egyaránt. A *Gyulai Pál*, némileg eltérő közegben született, poétikája, kommunikációja más, noha kétségtelenül mutat olyan jegyeket, melyek a másik három regényben ugyanúgy felfedezhetők. (Bizonyos tekintetben emlékeztet Jókai történelmi regényeire; azok feldolgozását megkerülhetetlennek tartom a szöveg autentikus megszólaltatásához).

Végezetül a köszönetnyilvánítás gesztusa. A disszertáció elkészítéséhez inspirációt nyújtottak – a 19. századi irodalommal foglalkozók félvényenkénti fórumának – a Vetésforgónak az összejövetelei, ahol egy alkalommal disszertációm egyik fejezete is megvitatásra került, s az ott elhangzó javaslatok nagy része beépült a dolgozatba. A kutatás nyugodt feltételeit maradéktalanul biztosította a Debreceni Egyetem Magyar Irodalmi Intézete. Külön köszönettel tartozom az Intézet leköszönt, valamint a helyét elfoglaló igazgatójának, Görömbei Andrásnak és Debreczeni Attilának, a folyamatos szakmai segítségért és az emberi biztatásért, illetve Tamás Attilának, valamint Szirák Péternek, akik publikációs lehetőséget biztosítottak tanulmányaimnak és szerkesztői tanácsok sokaságával láttak el. Nagy segítség volt számomra a tanszéken zajló műhelymunka: a heti rendszerességgel megtartott foglalkozások keretében disszertációm részfejezeteinek részletesebb megvitatására is sor került, s ez alkalmakkal nagy hasznát vettem Gönczy Monika, Gyürky Katalin, Kondor Tamás, Kunkli Enikő és Takács Judit tanácsainak.

Megkülönböztetett köszönettel tartozom két tanáromnak, immáron kollegámnak, akik nélkül sem kutatócsoport, sem disszertáció nem lenne. Témavezetőm, S. Varga Pál, TDK dolgozatom megírásától kezdve, tehát immár hosszú évek óta kíséri gondos figyelemmel munkámat: mindvégig hasznos tanácsok sokaságával látott el, biztatott, dicsért és kritizált, mikor mire volt a leginkább szükség. S végül, de talán elsősorban Imre Lászlónak tartozom hálával, akinek utánozhatatlan eleganciával és tapintattal gyakorolt, állandó emberi és szakmai odafigyelése, támogatása nehezen köszönhető meg néhány formális gesztussal.

Debrecen, 2003. október

ELSŐ RÉSZ

ELMÉLETI KONTEXTUSOK

I. FEJEZET

A TÖRTÉNELMI REGÉNY MŰFAJI KÉRDÉSEI A KEMÉNY-REGÉNYEK ÉRTELMEZŐ HORIZONTJÁBÓL

1. A történelmi regény elméletének dilemmái

Kemény Zsigmond szépirodalmi életművét szembetűnő műfaji homogenitás jellemzi. Az 1851 és 1854 közötti időszakot leszámítva – amikor elsősorban kisregényeket, elbeszéléseket és novellákat publikált – Kemény esztétikai alapú létértelmezésre, átfogó világmagyarázatra kizárólag a történelmi regény műfaji keretein belül tett kísérletet. 1848 előtt írta meg a töredékesen fennmaradt *Élet és ábrándot* és első publikált regényét, a *Gyulai Pált*, pályája záró szakaszában pedig a Kemény-kanonizáció alapjául szolgáló regényeit: az *Özvegy és leányát*, *A rajongókat* és a *Zord időt*. A műfajválasztás motivációjáról részletesen olvashatunk a Kemény-recepció különféle írásaiban: Németh László elsősorban alkotáslélektani aspektusokra hívja fel a figyelmet, mondván „Kemény magában hordta a múltat”, és „lábra kelt históriának látta mindazt, amivel mint ember és magyar érintkezésbe jutott”¹, és aki elemi erővel ismerte fel a múlt tanulmányozásában, esztétikai reprezentációjában a nemzeti önismeret elmélyítésének lehetőségét²; Kemény legutóbbi monográfiusa, Szegedy-Maszák Mihály pedig elsősorban az irodalom közvetett nevelő-identifikáló funkciójának preferálását valamint a regény emancipációját elősegítő döntést feltételez a műfajválasztásban.³ A szakirodalom evidenciaként kezeli tehát a műfaji hovatartozást, ugyanakkor az életmű műfaji szempontú, átfogó leírására, az egyes szövegek szoros műfaji kiindulású elemzésére még nem került sor.

„A történelmi regény kétségkívül nagyon kényes műfajváltozat”⁴, ezért poétikájának, hatásmechanizmusának felvázolására irányuló előzetes vizsgálódást egyszerre motiválja a műfajjal kapcsolatos anomáliák felszínre hozásának és részleges megválaszolásának szándéka, valamint a Kemény-szövegek interpretációját előkészítő, adekvát szempontrendszer körvonalazásának kísérlete. A továbbiakban a műfajhoz sorolható szövegek néhány jellegadó poétikai eljárásának, hatásmechanizmusának és -funkciójának felvázolására töreksem, bár hangsúlyoznom kell, hogy a történelmi regénnyel kapcsolatos kérdések túlnyomórészt a Kemény-regények olvasási tapasztalatából származnak, és az arra adott válaszok a Kemény-regények értelmezéséhez térnek vissza: magyarán, nem áll szándékomban a történelmi regény címszóval behatárolható igen tág szövegtörzs megszólaltatásához általános

¹ NÉMETH 1983. 613.

² NÉMETH 1983. 629. Egészen más szemléleti meghatározottságból kiindulva fogalmaz meg hasonló állítást Sötér István (SÓTÉR 1987. 501–502. Vö. 485., 512.)

³ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 205–206.

⁴ SZEGEDY-MASZÁK 1996. 31.

szempontrendszer nyújtani. A történelmi regény reneszánsza a kortárs magyar irodalomban mindenképpen felhívja a figyelmet a hagyományfolytonosság és a különbözőség párhuzamos jelenségeire: ugyanakkor a múltreprezentáció poétikai eljárásainak eltérő volta, a szövegszerveződést és befogadást egyaránt meghatározó történelmi-világnézeti feltételezettség mássága miatt lehetetlen egyetlen regénypoetikával lefedni a széttartó tendenciákat. Talán megírható lenne a 19. századi történelmi regény egészét figyelembe vevő, átfogó elméleti munka, azonban még ez a kísérlet is olyan kérdések és problémák özönével, széttartó tendenciák sokaságával szembesítené a kutatót (egyes életművek eltérő tendenciái; az irodalmi kánon perifériáján vagy azon kívül elhelyezkedő műveket milyen mértékben kell figyelembe venni stb.), melyek alapos áttekintése, reflektálása nemcsak az erejét emésztene fel, hanem szétvetné a vizsgálódás kereteit is, hiszen a teljes eklekticizmus vagy a normatív rigorózuság szélsőséges pólusai között kellene ingadoznia.

Péterfy Jenő szerint nem a tragikum típusainak „formulázására”, hanem az egyes szerzők tragikumának beható vizsgálatára és leírására kell a kérdéskör értelmezőjének koncentrálnia, hogy átfogó elméleti kép birtokába jusson⁵: analóg belátás a történelmi regény esetében is megfogalmazható. Az egyes életművekre fókuszáló vizsgálódás (amely ugyanakkor szem előtt tartja más szövegtörzset tanulságait is) áthidalhatóvá teszi az elméleti igény és a szoros szövegértelmezés gyakorlata között tátongó űrt. Mindenesetre a továbbiakban olyan elméleti, történelmi kontextusokat igyekszem nyitni, melyek segítségével a műfajjal kapcsolatos kérdések, problémák jól artikulálhatók és egyben lehetővé teszik néhány jellegadó műfajkonstituáló eljárás rögzítését, valamint a Kemény-regényekre alkalmazható szöveginterpretációs szempontrendszer körvonalazását.

1/1. A műfaji értelmezés anomáliái

A történelmi regény kapcsán megfogalmazható egyik lényeges probléma műfajelméleti jellegű: kérdéses, van-e egyáltalán létjogosultsága, valódi „hasznossága” a műfaji megközelítésnek az irodalomtörténeti vizsgálódásokban, és ha igen, akkor önálló műfaji alakulatnak tekinthetjük-e a történelmi regény címszóval jelölt, meglehetősen heterogén szövegtörzset? Ami a problémakör első felét illeti: napjaink irányadó műfajelméleti premisszái meglehetősen tág játékeret biztosítanak az ilyen jellegű vizsgálódásnak, mivel nem örök érvényességű, klasszikus normák felállításában látják a műfajiság lényegét.⁶ A nyitott, állandóan alakulóban lévő rendszerként és nem

⁵ „A tragikum ereje annak nem formulázható részében, logikai elemeiben fekszik, hanem azon erős egyéni felfogásban és alakító erőben, mellyel egyes költők a tragikai tárgyat feldolgozzák. [...] Mert amilyen érdekes közös formulára hozni azt, aminek minden tragédiában meg kell lennie, éppoly érdekes elemezni azon sajátosságokat, melyek által nagy költők tragikumuk oly különbözőleg hat.” PÉTERFY [1885] 1983/a. 12.

⁶ Ezért kevésbé tartható Benedetto Croce egyik írásának közismert, műfaji-műnemi szempontú értelmezést kategorikusan elutasító véleménye (CROCE 1987. 266–267.), hiszen meglehetősen korlátozott érvényességű műfajelméleti alapállásból indul ki.

lehatárolható, normativizálható alakulatként értelmezett műfaji csoportok leírásakor az egyes szövegek poétikai rétegzettségében, retorikai felépítettségében, esztétikai hatásmechanizmusában stb. megfigyelhető párhuzamos jelenségekre koncentrálnak az elméletírók többsége, akik figyelembe veszik az új szövegek műfaji konvenciókat affirmáló és/vagy destruáló hatását, valamint a konvenciók állandó történeti módosulását. Az elméleti meghatározottságában igen sokoldalú és színgazdag műfajelméleti vizsgálódásokból – szem előtt tartva a történelmi regényre irányuló kérdésfelvetést – két koncepcióra térünk ki részletesen.

Az irodalmiság egyik markáns vonását a műfaji karakter és viszonyrendszer vizsgálatában felmutató orosz formalizmus téziseit gondolta tovább Hans-Robert Jauss, áthidalva a formalista felfogásban még burkoltan bennerejlő normatív-preskriptív tendenciákat. Jauss szerint „a hagyományos és a kanonizálatlan műfajok szerveződése nem logikai osztályként, sokkal inkább egy meghatározott történeti szituáció irodalmi rendszereként jelenik meg”.⁷ Így a műfaji konvenciókat, az egyes műveket nagyobb csoportokba soroló „közös jegyeket” nem immanens adottságként, kötelező normaként fogja fel, hanem az adott korabeli szituáció előzetes feltételezettségébe, az olvasóközönség „elvárási horizontjába” helyezi.⁸ Az irodalmi kommunikáció természetes folyamatából adódik tehát a műfaji elhatárolás, csoportokba rendezés elkerülhetetlensége: „A nyelvi kommunikációnak nincs olyan területe, amely ne kapcsolódna általános, társadalmilag kontrollált és szituációhoz alkalmazkodó normához vagy konvencióhoz, ezért elképzelhetetlen, hogy egy irodalmi munka információs űrben találja magát, a megértés előzetes feltételezettsége nélkül. Ilyen értelemben minden irodalmi szöveg valamilyen műfajba tartozik.”⁹ A műfaji konvenciók tulajdonképpen a szöveg írását és befogadását irányító „játékszabályoknak” (rules of games) tekinthetők: a szöveg akár teljesíti, akár lebontja a rendelkezésre álló normákat, a műfajiság mindenképpen az olvasást és értelmezést befolyásoló alapadottságnak tekinthető: „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; a konvenciók destruálása egyfelől és a puszta reprodukció másfelől jelöli ki a határait.”¹⁰ A műfaji alakulástörténet logikus következménye tehát, hogy ugyanazon névvel illetett műfaji csoport teljesen eltérő képet mutathat a különböző korszakokban.

⁷ JAUSS 1982/b. 87. „[A]z irodalmi műfajok nem mint logikai értelemben vett *osztályok* értendők, sokkal inkább mint *csoportok* vagy *történeti családok*. Mint ilyenek, nem definiálhatók és leszármaztathatók, csak történetileg meghatározhatók, behatárolhatók és leírhatók.” JAUSS 1982/b. 79–80. [kiemelés az eredetiben]

⁸ „Az elvárási horizont az irodalmi hagyomány előzetesen ismert műveinek sorozatából, valamint az egy (vagy több) műfaj által közvetített – és az új munkákban feloldódó – sajátos megközelítésmódokból áll össze az olvasó számára.” JAUSS 1982/b. 79.

⁹ Uo.

¹⁰ JAUSS 1982/b. 88.

Mindez kiváltképpen igaz a történelmi regényre, ráadásul a műfaji kategória alá sorolt művek minden más alakulatnál jobban ki vannak téve a befogadói elvárásoknak és azok történelmi módosulásának: a regényekben konstruált világok a legtöbb esetben a referenciálhatóság illúzióját keltik, a szövegek tudatosan rájátszanak bizonyos befogadói előismeretekre, előzetes történelmi tudásra, ezért létrejöttük és értelmezésük szempontjából egyaránt döntő az adott korabeli olvasóközönség történelmi tudatának milyensége, a valóság és az irodalom viszonyáról vallott meggyőződésének sajátosságai. Ugyanakkor az is vitathatatlan, hogy körvonalazhatók azok a „játékszabályok”, melyeknek a funkciója, jellege mélyrehatóan átalakul az idők folyamán, de végigkísérik a műfaj szövegeinek létesülését és befogadását.

A dekonstrukció műfajelméleti alapállásából megszólaló Deborah Madsen élesen bírálta Jauss koncepcióját is, mondván, „nem szembesül a sokműfajú szövegek felvetette problémával”¹¹, azaz nem vet számot a műfaji kereszteződés, ötvöződés lehetőségével és gyakorlatával. Ugyanez már nem mondható el Ralph Cohen értelmezéséről¹², aki *History and Genre* című tanulmányában a 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 sokak szerint vitatható az is, beszélhetünk-e a műfajról mint az interpretációt irányító olvasásalakzatról?¹³ Cohen szerint a műfaji csoport nem definiálható kategória, hanem egy állandó alakulásban lévő nyitott rendszer, méghozzá két szempontból. Egyfelől bármely szöveg akár több műfaji csoportba is besorolható, ami egyben azt is jelenti, hogy ugyanaz a műfaji vonás (trait), jellegadó tényező más-más funkcióba kerülhet a különböző művekben, lényegesen módosulhat történetileg a szerepe, vagy akár más műfaj konstituáló tényezőjeként is számontartható.¹⁴ Másfelől minden adott történelmi szituációban létező műfaj eleven kapcsolatban van más műfajokkal: része a korabeli műfaji hierarchiának, és célját, törekvését az aktív szimbiózis, kölcsönhatás, elhatárolódás, átjárás döntően befolyásolja.¹⁵ Így Cohen elméletéből értelemszerűen következik a műfaji ötvöződés és

¹¹ MADSEN 1994/a. 16.

¹² Maga Cohen is hosszasan polemizál Jauss teóriájával, bár őt elsősorban a műfaji normák olvasói konvenciók közébe helyezése és egy ilyen műfajfelfogás megalapozhatatlansága zavarja elsősorban. „Jausst, úgy tűnik, csak mellékesen érdekelte, hogyan létesülnek a szövegek, mint egy műfaji csoport tagjai. Az ilyen megközelítés azonban megkerülhetetlen a műfajok interpretációs teóriájának felvázolásakor.” COHEN 1986. 211.

¹³ COHEN 1986. 203.

¹⁴ Vö. COHEN 1986. 204., 207., 217. A történelmi regény vonatkozásában Dorrit Cohn nyújt szemléletes példát a jelenségre. „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* történelmi regényként, családregényként és (többszörös) fejlődésregényként történő besorolása között, mivel egyszerre valamennyi érvényesnek mondható.” COHN 1999. 161.

¹⁵ „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

hatásfunkció-kereszteződés lehetősége. Különösen fontos szempontot kínál ez a belátás a Kemény-féle történelmi regény értelmezéséhez. Már maga a regény olyan műfaj, „amely tesztelte a műfaji osztályozás határait”,¹⁶ a 19. századi történelmi regény pedig erős kölcsönhatásban élt a történetírás és az eposz műfajával, de – mint később látni fogjuk – a tragédiával is. Mindhárom felsorolt műfaj gyakorlata és a velük szemben megfogalmazott korabeli kritikai elvárások jelentősen befolyásolták a Kemény-regények poétikai szerveződésének és hatásmechanizmusának formálódását.

A műfaji felfogás nyitottabb, kevésbé normatív szempontrendszere megfelelő keretet teremt a történelmi regény kapcsán állandóan visszatérő kérdések, problémák kijelölésére és megválaszolására. A műfaji kiindulású vizsgálódás azonban a 19. század második harmadának irodalmi szituációja miatt is megkerülhetetlen. Kemény korának irodalmi közgondolkodásában a műfajiság, a műfajválasztás szerepe alkotói és befogadói szempontból egyaránt meghatározó jelentőséggel bírt: ezt a kritikai elvárásokban és normarendszerekben rögzített műfaji kánon, hierarchia megléte is bizonyítja. A 19. századi történelmi regények esetében – ahogyan azt Imre László több alkalommal hangsúlyozza – a műfajiság többet jelentett jól hangzó irodalomelméleti kategóriánál: a műfajhoz tartozás a szöveg megalkotását és értelmezését egyaránt döntően befolyásolta.¹⁷ Kemény műfajelméleti munkái jelzik a műfaji megközelítés fontosságát: az *Eszmék a regény s dráma körül*, a *Szellemi tér* és az *Élet és irodalom c. tanulmányaiban* körvonalazódó regénypoétika az addigi legátfogóbb történelmiregény-poétika is egyben. Gyulai Pál, Erdélyi János korszakáttekintéseiben (*Szépirodalmi Szemle, Egy századnegyed a magyar szépirodalomból*) a műfaji alakulástörténet szempontja szervezi a vizsgált időszak irodalmi jelenségeinek felvázolását, továbbá a történelmi regény mint műfaji alakulat kitüntetett helyzetbe kerül a korszak kritikai, elméleti, irodalomtörténeti vizsgálódásaiban: alkotáslélektani szempontok felvázolása, a poétikai szerveződés és a hatásmechanizmus problémáinak felvetése egyaránt része a műfajról zajló beszédnek. Kemény műveinek korabeli elméleti kontextusa a történelmi regénnyel kapcsolatos kérdéseket ennek megfelelően a műfajelméleti vizsgálódás kompetenciájába utalja.

Igaz – s itt rátérünk a műfajelméleti problémakör második felének rövid tárgyalására –, a történelmi regény mint műfaji alakulat, mindenfajta elhatárolás legsúlyosabb terhét viseli magán.¹⁸ Látszólag csak tematikusan határozható meg, és az egyetlen közös pont, műfaji „állandó”, amely alapján a vizsgálandó szövegtörzset határait kijelölhetjük, hogy olyan regényről van szó, amely a régmúlt valamely korszakát konstruálja meg, jellegadó eseményét beszéli el. Identifikációs mássága abban áll, hogy a „benne ábrázolt események egy olyan reálisan létezett és alapjaiban korhűen

műfaji hierarchiában, rendszerben kapják, és meghatározásuk a műfaji rendszerre és tagjaira vonatkozással történik.” COHEN 1986. 207.

¹⁶ LaCAPRA 1985/b. 116.

¹⁷ Vö. IMRE 1996. 32–33., 43–44., 137.

¹⁸ Genette szerint bármely műfaj definíciója „elkerülhetetlenül magával hozza a tartalmi vonatkozást, bármely homályosan is.” GENETTE 1988. 234.

bemutatott időszak kereteibe illeszkednek, amely a regény megírásakor már »történelmi«-nek, a múlt távlatából szemléltnek mutatkozik»¹⁹. A történelmi regények mint szövegek jellegzetes szerveződéséről vagy a jelentésképzés mechanizmusának sajátos módjáról azonban semmit sem árul el a definíció, ráadásul nem ad segítséget az olyan szövegek elkülönítésére, melyek kortársi témákat feldolgozó „társadalmi regényként” születtek ugyan, de a mai olvasó számára már „történelmiként” hatnak,²⁰ illetve homályban hagyja a történelmi tragédia és regény poétikai és funkcionális különbségeit is.²¹ Nem lényegtelen szempontról van szó, mivel mindkét műfaj a Kemény-korabeli kritika és olvasóközönség kitüntetett figyelmében részesült, és a regény, valamint a tragédia elhatárolása, megítélése, a hozzájuk fűzött elvárások különbsége mellett a gyakorlatban komoly átfedések, funkcióátvétel figyelhető meg a két műfaj között.

Az egyetlen biztos műfaji állandó kérdésessé tétele azonban még nem vezet feltétlenül sem a történelmi regény kategóriájának – gyakorta megfogalmazott – negligálásához,²² sem a műfaji szempontú megközelítés létjogosultságának elvetéséhez. A némileg talán triviálisnak tűnő megállapításokon túl, mint hogy a fogalom állandóan jelen van a különböző korszakok értelmezői diskurzusaiban, vagy hogy Scott óta folyamatosan gazdagodik egy olyan szöveghagyomány, mely módosítja ugyan nehezen megragadható konvencióit, de kijelöli és történelmi regényként olvashatóvá teszi az irodalmi szövegek egy meghatározott csoportját, a műfaji megközelítés melletti döntő érv poétikai szempontokat figyelembe véve is megfogalmazható. A történelmi téma választása ugyanis jelentősen befolyásolja a regény strukturális szerveződését és jelentésképző érdekelttségét, akárcsak a befogadását. „Kétségtelen különbség fedezhető fel azon munkák között – írja Nemoianu –, melyek viszonylag semleges, visszhang nélküli, szabad konnotációs lehetőségekkel rendelkező anyagot használnak fel, és melyek már »előzetes« történelmi imagináció formálta, tágas diszkurzív térbe helyezett vagy meghatározott intertextuális hálónak alávetett témával dolgoznak. [...] A regényírók (Scott, Hugo, Manzoni vagy Stifter) meghatározott esztétikai céloktól vezérelve írtak történelmi regényt.»²³ Dorrit Cohn inkább az olvasásban tartja megragadhatónak a műfaji elhatárolás lényegi aspektusát: „bár az ismert tények

¹⁹ SZERDAHELYI 1993. 705.

²⁰ A Tiszatáj-vitában 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.

²¹ Lásd például Szaffkó Péter definícióját a történelmi drámáról, amely szintén a tematikai meghatározásra koncentrál. SZAFFKÓ 1999. 79.

²² Laczkó Géza szerint 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.” LACZKÓ 239–240.; „A történelmi regény – írja Lukács – a 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.” LUKÁCS 1977/a. 174. (vö. 239–240, 348–349.); vö. KANYÓ 1967. 658–660.

²³ NEMOIANU 1984. 229–230.

átformálása a történelmi regényben csak alkalomadtán befolyásolja értékítéletünket, mégis hajlamosak vagyunk más regényváltozatoktól eltérően közelíteni ehhez a műfajhoz.”²⁴

A történelmi múlt esztétikai reprezentációjának poétikai eljárásai, funkcionális szempontjai; idősíkok egymásbacsúsítása a konstruált történetekben és a befogadásban; a múltkonstrukció reprezentációs (múltértelmezés, közvetítés) és allegorizációs (múlt értelmétől elváló jelentések megfogalmazása) teljesítményének összefüggései; az ismert történelmi események és szereplők bemutatásának problémái és az ennek kapcsán körvonalazódó hitelesség, anakronizmus kérdései stb. állandóan visszatérő elemei a műfaj leírására vállalkozó eszmefuttatásoknak. Olyan kérdésekről van tehát szó, amelyek szinte kizárólag a történelmi regény kontextusában vethetők fel, s egyben eligazodási pontul szolgálnak a műfajhoz sorolható szövegek poétikai szerveződésének, hatásmechanizmusának, befogadási stratégiáinak körvonalazásához: művenként és történetileg látványosan eltérő eljárásokról van szó, de kijelölhetővé teszik a műfaji vizsgálódás igen tág játékerét.

1/2. Romantikus, realista vagy biedermeier jelenség a 19. századi történelmi regény?

Elgondolkodtató, hogy a kifejezetten definitív szándékkal megírt 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, Radnóti Sándor és Szabó Zoltán – a lukácsi nagyrealista koncepcióra épülő – interpretációját Szerdahelyi István szócikke tulajdonképpen lépésről lépésre lebontja (realista, romantikus; önálló vagy nem önálló műfajváltozat stb.), érvényteleníti, rejtetten polemikus viszonyba lép vele.²⁵ A lexikonhoz a közhasználatú irodalmi fogalmak viszonylagos meghatározhatóságába vetett naiv hittől közeledő befogadóban mindez a történelmi regény körüli apóriát teszi alapvető élménnyé, amely kitapinthatóvá válik a műfaj stiláris jellemzőinek felvázolására és szemléleti-világnézeti háttérének behatárolására törekvő tanulmányokban.

Egyesek Walter Scott életművét és magát a történelmi regény műfaját szinte kizárólag a romantikához, annak poétikai-világképi tendenciáihoz, eszmetörténeti áramlatához kötik. Austin Warren szerint „a történelmi regényt szoros kapcsolatok fűzik a romantikus mozgalomhoz és a nacionalizmushoz, új érzést és magatartást fejez ki a múlttal kapcsolatban”,²⁶ a Scott-korabeli angolszász recepció nyomdokain járó

²⁴ COHN 1999. 159.

²⁵ RADNÓTI-SZABÓ 1993. 703–704.; SZERDAHELYI 1993. 705–706.

²⁶ WELLEK-WARREN 1972. 353. A Kemény recepcióban Sötér István képvisel 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.

Northroph Frye pedig a románcos történet kategóriája alá rendeli a történelmi regény jelenségét.²⁷ Warren, illetve Frye véleményével szöges ellentétben mások – főként Lukács és a marxista kritika – Scottot és a történelmi regény lényegét a realizmus áramlatában elfoglalt helye alapján értékelik²⁸, mimetikus jellegét és valóságtükröző funkcióját állítva az előtérbe. A történelmi regény egyik angolszász monográfiája – Lukács véleményével összhangban²⁹ – még azt az állítást is megkockáztatja, hogy Scott munkássága nem is a későbbi, sokszor gyenge utánpótlásnak teremtett műfaji mintát, hanem a 19. század nagyrealista alkotásait, többek között Balzac és Tolsztoj életművét készítette elő.³⁰ A romantikus és a realista koncepciót képviselő értelmezések közötti disszonancia annak ellenére fennáll, hogy a realizmus fogalma nem kizárólag stílustörténeti és regénypoétikai fogalomként szerepel a tanulmányok többségében, hanem az ember- és társadalomábrázolás korok fölötti értelmében vett általános esztétikai kategóriaként.

A felsorolást egy olyan stílusirányzat történelmi regényekre vonatkoztatásával kell lezárunk, melyet a szakirodalom elsősorban a romantikából a realizmusba való átmenetként, a romantika világnézeti és poétikai „túlzásainak” megszelídítéseként, illetve az adott korszak műveiben érvényesülő „szociokulturális jelenségként”, „érzés- és gondolatvilágként” definiál.³¹ Virgil Nemoianu Scott regényeit és a 19. századi történelmi regényeket általában a biedermeier irodalmi jelenségeinek a körébe sorolta, meggyőzően érvelve azoknak a romantika félelmetes mintáit a polgári élet nyájasságával és higgadt nyugalomával összeegyeztető tendenciái mellett. „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: megegyezés, összebékítés. A regény történelmi – idillikus világot áraszt – mivel a szerzője az újjászületés és a paradicsom vízióját összhangba akarja hozni a reális viszonyokkal.”³²

A megidézett állásfoglalásokban az az igazán meglepő, hogy a műfaji fogalom behatárolta szövegtörzset jelentős részét (Scottot és a 19. századi szövegeket) jellemezhetőnek tartják az általuk preferált stílusirányzat jellegadó esztétikai, világnézeti feltételezettségével és regénypoétikai attribútumaival. A különböző

²⁷ „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 hatvan, a *Kis Dorrit* pedig negyven évvel játszódik, de a történelmi forma a románcban rögzített, a regényben plasztikus, arra az általános elvre utalva, hogy a legtöbb »történelmi regény« valószínűleg románc.” FRYE 1998. 265. (Frye a regénynek a realista regényt nevezi, míg románcon az archaikus elbeszélőformákhoz visszanyúló – s leginkább a romantikus mintákkal összeegyeztethető – regényváltozatot ért.)

²⁸ Vö. LUKÁCS 1977/a. 33–81.; BROWN 1979. 1–5.

²⁹ LUKÁCS 1977/a. 37–39., 106.

³⁰ SHAW 1983. 23.

³¹ Vö. WÉBER 1998. 224.

³² NEMOIANU 1984. 230.

értelmezések azonban kölcsönösen kioltják a meghatározásokban, leírásokban implicite bennerejlő homogenizálási kísérleteket, melyeknek kudarcát már a romantikus, realista vagy biedermeier regénypoétika rigorózus elhatárolásának lehetetlensége is valószínűsíti. Ugyanakkor az a kétségtelen tény, hogy az egyes szerzők kielégítő argumentációs bázist találtak a történelmi regény jelenségeiben stíluskonceptiójuk néhány jellegzetességének artikulálásához, legalább annyira árulkodik a műfajban rejlő formaelvek, esztétikai világteremtő eljárások, jelentésképző potenciálok gazdagságáról, sokszínűségéről, egymástól látszólag távol álló aspektusok összeegyeztetésének lehetőségéről. Ezért valamennyi idézett belátás több hasznosítható nézőpontot kínál a történelmi regény műfaji karakterének meghatározásához. A románcos koncepció a képzelet reprezentációs szerepére, a mitizáló eljárások alkalmazásának lehetőségére, a konstruált világ metafizikai tágasságára irányítja a figyelmet; a realista közelítés a mimetikus eljárásokban rejlő – elvileg minden történelmi regény számára potenciálisan adott – múltközvetítő, múltértelmező teljesítményt teszi láthatóvá; míg a történelmi regény biedermeier felfogása a múlt utólag konstruált képe és a (befogadás) jelene(i) között ingázó 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 realizálódnak is a különböző aspektusok.³³

1/3. Történelmi regény: fikció és/vagy valóság?

Tanulságos, hogy a történelmi regény meghatározása körüli bizonytalanság nem a kritika vagy a befogadás oldalán jelentkezik először, hanem az alkotói oldalon, az alkotás tudatos reflektáltságában. A 19. századi történelmiregény-írók többsége előszóval, utószóval látta el munkáját; ezek jellege, iránya a legtöbb esetben magyarázó és/vagy védekező szándékú volt: az olvasók és kritikusok által sokszor sérthetetlennek, szentnek tartott történelmi, nemzeti múlt regényvilágba helyezéséből adódó ellentmondások, nehézségek tisztázási kísérleteiből álltak.³⁴ Az előszók védekező, önmagyarázó modalitása, illetve adekvát olvasási és értelmezési sémát javasoló tendenciái szorosan összefüggenek a regény emancipációjára irányuló korabeli törekvésekkel. A regény műfaját elítélő, művészi-esztétikai jellegét kétségbe vonó vádakkal – formai egyenetlenség; klasszikus, kanonikus normák, elvek hiánya; témaválasztás szabadossága; erkölcstelen magatartásminták, életelvek közvetítése; kevésbé művelt rétegek szórakoztatását szolgáló olvasmány stb. – szemben az írók a regények morális hasznosságát méltatták,³⁵ valamint a realitást dokumentumszerűen és

³³ 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, hasonlóságait és eltéréseit.

³⁴ Walter Scott például szinte valamennyi regényét hosszabb-rövidebb előszóval látta el. A legfontosabbak részletes elemzését lásd: BROWN 1979. 173–181.; OREL 1995. 6–14.

³⁵ A 18. századi magyar regény-előszavak hasonló tendenciáiról lásd: SZAJBÉLY 2001. 184–191.

élethűen közvetítő aspektusát emelték ki, nem-fikcionális karakterét hangsúlyozták. Több esetben biográfiának, történetírásnak nevezték műveiket, és a regényt társadalmi igazságok hordozójaként, a világ és a személyiség hatásos formálójaként igyekeztek elfogadtatni.³⁶ Magyar viszonylatban jó példa erre Jósika regényírói és elméleti törekvése, aki az *Abafi*hoz fűzött *Toldalék*jában a regény morális-tanító jellegét és a realitás közvetlen művészi hozzáférhetőségét emeli ki.³⁷

Az emancipáció eredményes keresztülvitelére a legkiválóbb lehetőséget éppen a történelmi regény teremtette meg: tanító-morális funkciót biztosító modellszerűsége, példázatos karaktere mellett a történelmi múlt esztétikai reprezentációja révén képes volt a valóság, a történelmi múlt realitásának illúzióját felkelteni. Scott sikerei egyfelől a regényemancipációs elképzelések relevanciáját bizonyítják, ugyanakkor a regény önállósulásának folyamatrajza a történelmi regény felvirágzásának egyik motivációját is láthatóvá teszi. „Valamennyi korabeli regényíró közül, 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.”³⁸ A törekvés sikere azonban kiélezte azt a határhelyzetet, feszítő ellentmondást, melyek a műfajhoz sorolt szövegek egyszerre „valós” és „fiktív”, történelemhez kötődő és regényszerű meghatározottságából erednek, és egyúttal megfontolásra érdemes prózapoétikai, ismeretelméleti és ontológiai kérdések sokaságát vetette fel: a történelmi regénnyel kapcsolatos apóriák lényegére, kiindulópontjára világított rá.

Leginkább a pozitivista-tudományos világ- és irodalomszemlélet térhódításával párhuzamosan vált közkeletűvé az a felfogás, mely a történelmi regényt tények és képzetek, valóság és fikció „keveredéseként” értelmezi. 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 ösztönös normaképző tendenciájába áthelyező felfogás pedig a – tudomány által körvonalazott – „történelmi valóság” tényeinek regényeken való számonkérését és az írott történelmi forrásokkal való értékelő, megítélő összevetését eredményezte. E megközelítés irodalomelméleti előfeltevése szerint az irodalmiság lényege, irodalmi és nem irodalmi szöveg különbsége a valóság és fikció oppozíciójaként írható le: a fikciónak minősülő

³⁶ A regényírók [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 kitalálójaként tüntessék föl magukat. Ellenkezőleg, mintáikat a legkülönfélébb nem fikcionális műfajok formáiból kölcsönözték: az újságcikkektől, levelektől kezdve az önéletrajzzal, életrajzzal és a történetírással bezárólag.” PHILLIPS 1986. 125. Vö. MAYER 1999. 911., 925.

³⁷ „Minden jó regénynek, 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 személyeik nem regényszemélyek, hanem hív rajzai azon létező világ eseményeinek s személyeinek, melyben élünk, s melyek köztünk járnak.” JÓSIKA 1993. 216., 217.

³⁸ PHILLIPS 1986. 127.

irodalmi alkotás mint a puszta képzelet terméke „nem rendelkezik a valóság jellegével”, „csak »fikció«, csak hazugság.”³⁹ A köztudatban rögzülő éles elhatárolás a történetírás-elmélet perspektívájából is megfogalmazható. „Történelem és fikció megkülönböztetése mindenki által elfogadott különbségtételként él a nyugati kultúra köztudatában, legalábbis a populáris irodalom térhódítása óta. »Mindenkinek tudja«, és bizonyára tényleg mindenki tudja, hogy egyszerre nem tölthetik be ugyanabban az időben ugyanazt a teret, és hogy a történetírói munkák a múlt igaz reprezentációjára törekszenek, míg a fikcióknak ez nem áll szándékukban, amikor egy tetszőleges tér-időben játszatták cselekményüket, eseményeiket. A legjobb esetben is a fikció a kétely időszakos felfüggesztését igényli.”⁴⁰

A valóságosnak tekintett történeti múlt esztétikai jellegű megjelenítésére, konstruálására vállalkozó történelmi regény azonban kiélezi és kérdésessé teszi a „néma tudásunk” (Iser) rögzítette előfeltevéseket, beidegződéseket. A köztudatban rögzült oppozíció alkalmazása a történelmi regény esetében ugyanis éppen a műfaj esztétikai törekvésének és reprezentációs aspektusainak lényegeges jellemzőit fedi el: alá-fölrendeltségi viszonyra egyirányúsítja, degradálja a történettudomány és a regény konstruált múltképei közötti összetett viszonyt, negligálja az alternatív történelemkép lehetőségét, nem képes számot adni a múltkonstrukció sajátos esztétikai eljárásairól, és a jelentésképzésben ezáltal teremtődő egyedi lehetőségekről sem. Műfajspecifikus szövegértelmezési javaslata fiktív és valóságos szétválogatásának feladatára, és az ebből adódó konzekvenciák rögzítésére szűkíti a történelmi regény olvasójának tevékenységét.

Az ellentmondások áthidalására első lépésben az irodalom létformáját a valós-fiktív oppozíciójában kijelölő koncepció iseri kritikája teremt lehetőséget. Iser szerint valóság (objektívan létezők halmaza) és fikció (valótlanság) oppozíciója általában sem gyümölcsöző 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”, s ez az oppozíció „a fikciót azoknak a predikátumoknak a megvonásával jellemzi, amelyek a valóságnak sajátjai”.⁴¹ A fiktív–valós oppozíció tehát egyaránt homályban hagyja az irodalmi szövegek „realitáshoz” fűződő összetett viszonyát (referenciálhatóság kérdései, mintaadás stb.), de teremtett jellegének, nyelvhez, konvenciókhoz kötött világ- és jelentésképző stratégiáinak, kommunikációs módjainak lényegéről sem sokat árul el. A probléma feloldásaként Iser három összetevőt vezet be az irodalmi szövegek létesülésének, strukturálódásának és hatásmechanizmusának leírására: a reális, az imaginárius és a fiktív fogalmát.⁴² Egyfelől „nyilvánvalóan nagyon sok *realitás* van a fikcionális szövegekben, s ennek nem is kell egy azonosítható szociális valóság

³⁹ ISER 1997. 52.; WELLEK–WARREN 1972. 321.

⁴⁰ MINK 1978. 129.

⁴¹ ISER 1997. 53., 52., Vö. ANDEREGG 1998. 44.; RICOEUR 1999/b. 310–311.

⁴² „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.

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.” 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, formátlan, rögzítetlen és tárgyreferencia nélküli dolog”.⁴³ A *fiktív* kettős határátlépésként,⁴⁴ intencionális aktusként kap helyet a triászban, amely a reálisból és az imagináriusból különböző műveletek (szelekció, kombináció, önleleplezés) segítségével egy önálló világot állít fel. A fiktív tehát éppen a valós és kitalált oppozíciót számolja fel az irodalmi szövegen belül, illetve annak befogadásában: a művek teremtett világszerűségét valamint szöveg- és jelszerűségét egyaránt összetett jelentésképző potenciálba fordítja át. „Ehhez a fikcionálás aktusa mint a reális irrealizálása 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.”⁴⁵

Az elmondottak függvényében egészen másként ítéltető meg a reális és imaginárius, valós és fiktív, történelmi és kitalált problémáját, összefüggését kielező történelmi regény konstruált múltképe: egyszerre szabadítható meg a történelemhamisítás terhétől, illetve a történettudományos reprezentációknak való alárendeltségtől. A regény a múltból érkező nyomokból, jelekből, forrásokból az imaginárius teremtő közreműködésével, a fikcionális határátlépések révén önálló világot konstruál, összetett funkcióval bíró jelölőrendszert hoz létre. Az Arany eposzírói törekvéseit értelmező Dávidházi Péter – Iser elméleti téziseivel összeegyeztethető – állítása szerint a tények átsajátítása az esztétikai 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 részéivé válnak.”⁴⁶ A *történelmi múlt megjelenített világa tulajdonképpen eleve ebben az új összefüggésrendszerben épül fel*, melynek megvannak a saját, előbbtől eltérő szükségszerűségei, törvényei, kapcsolódási pontjai. A múlt realitáselemei, melyek bejutnak a szövegbe, többé már nem kötődnek kizárólagosan a történelmi múlt „valóságának”, rendszerének szemantikai vagy szisztematikus szervezettségéhez, amelyből vétettek:⁴⁷ egy esztétikailag konstruált világ elemei, jelei lesznek, melyet eredendően művészi célok (jelentésképzés, valamilyen világnézet kibontása, általánosabb esztétikai létértelmezés megfogalmazása stb.)

⁴³ ISER 1997. 52–53.; 53, 54. [kiemelés tőlem]

⁴⁴ Az első határátlépéskor „a fikcionálásban megismételt realitás jelle válik, és törvényszerűen bekövetkezik meghatározottságának átlépése”, míg a második határátlépés „az imagináriust vezeti át diffúz adottságából egy meghatározott alakba, s ezzel átlépi az imaginárius és a valós közötti határt.” ISER 1997. 54., 55.

⁴⁵ ISER 1997. 56.

⁴⁶ DÁVIDHÁZI 1992. 160.

⁴⁷ Iser egyik – a szelekció aktusát leíró – mondatát alkalmaztuk a történelmi regényre. vö. ISER 1997. 57.

határoznak meg. Azzal együtt, hogy a múltról birtokolt tudás formálása, módosítása sem zárható ki a történelmi regények lehetséges funkciói közül.

A konstruált múltkép tehát nem fiktív és valós keveredéseként írható le, a kettő elválaszthatatlanul összefonódik és a befogadáson keresztül lép sajátos viszonyba a teremtett világon kívüli elemekkel. Ez korántsem a múlt történettudomány által rekonstruált képével való összevetést jelenti, hanem az Iser által vonatkoztatási mezőnek nevezett jelenség⁴⁸ értelemképző aktivitásba helyeződését. A köztudatban ismert, különböző narratívák által interpretált események, a múlthoz kötődő másság, (kalandosság, rend, nagyság stb.) képzetei igen tág – intertextuális jellegű – játékeret nyitnak: egy részére rájátszik a szöveg, tehát intencióiban, felhívó struktúrájában hozzáférhető, más részét a befogadói oldal értelemképző tevékenysége hozza mozgásba.

1/4. Tipizálás és tanulságai

A műfajjal kapcsolatos anomáliák utolsó szempontja szoros összefüggésbe hozható a fiktív–valós opozíció problémájával: az elhatárolás és megkülönböztetés szüleményeként létrejött tipizáló, osztályozó jelenségről van szó, amely a különböző történelmi regényről szóló szakirodalmi munkákban explicit vagy implicit módon előtűnik. A színvonalában, történeti szituációjában, értelmezői nyelvhasználatában jelentősen különböző tanulmányokból – némileg önkényes módon – csak a tipizáló (vagy a tipizálást sejtető, illetve akként értelmezhető) tendenciákat emelem ki, és igyekszem az eltérő kontextusok közös nevezőre hozható premisszáiból néhány általánosítható megállapítást levonni a történelmi regény vonatkozásában.

A műfaji változatok sokszínűségének uralása, valamint átfogó műfajspecifikus értelmezési javaslatok felvázolása érdekében az elméletek általában a történelmi regény két fő csoportját különböztetik meg. Az első ilyen nagyobb csoportba a történelmi *hitelességre* vagy *rekonstrukcióra* törekvő, tehát a múlt reprezentációjában kiemelkedő teljesítményt nyújtó regények kerültek.⁴⁹ A „típus” megítélése természetesen nem egységes a különböző korszakok elméleteiben. Kemény és kortársai történetírói teljesítményként értelmezték a múlt esztétikai reprezentációját, ezért a hitelesség normájában művészi-esztétikai valamint történetírói vonatkozású elvárásokat egyaránt megfogalmaztak, és fenntartották a tudományos igazság módosításának lehetőségét a történelmi regény számára.⁵⁰ Később a történelmi regény esztétikai és történetírói funkciójának összhangja megbomlott, és a műfaj lényegéről kialakított álláspontok

⁴⁸ „A reális a tárgyalt összefüggésben a szövegen kívüli világgént értendő, mely világ a szöveget adottságként megelőzi s annak vonatkoztatási mezőit képezi. E mezők lehetnek értelemrendszerek, szociális rendszerek és világképek éppúgy, mint akár más szövegek, melyekben a valóságnak sajátos elrendezését illetve értelmezését nyújtották. [...] A vonatkoztatási mezők így létrehozott érzékelhetősége abból nyer perspektivikus beállítást, hogy egyrészt olyan elemekre hasad szét, amelyek a szövegben aktualizálódnak, másrészt olyanokra, melyek inaktívak maradnak.” ISER 1997. 53, 58.

⁴⁹ ILLÉS 1933. 366.; LACZKÓ 1937. 240.; MAKKAI 1939. 387.; POMOGÁTS 1967. 503.

⁵⁰ Vö. EÖTVÖS 1972. 19.; ERDÉLYI [1855] 1986/a. 432–433. Később hasonló álláspontot képvisel LACZKÓ 1937. 248., 249.

egyre inkább a fikatív–valós megkülönböztetés alapján fogalmazódtak meg, méghozzá kettős értelemben. Az esztétikum önelvűségére hivatkozó 19. század végi, 20. század eleji kritikusok, elméletírók (Borbély István, Makkai Sándor, Illés Endre) a regény esztétikai karakterét féltették a történetírói aspektus túlzott jelenlététől: hangsúlyozták, 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”.⁵¹ A hitelesség szempontja alapján tehát elítélték a regények egy sajátos csoportját, melyek szerintük kizárólagos (de elvetendő) célja csak a múlt önmagáért való felmutatása és rekonstruálása.⁵²

Más megközelítések – főként a 20. század második felében – viszont éppen a tudomány eredményeit fenyegető jelenségként tekintettek a történelmi regényre, ezért komoly elvárásokat fogalmaztak meg a történelmi hűség tekintetében. Minden valamire való történelmi regénynek kötelessége, hogy amennyire lehetséges, hű maradjon a történelmi múlt valóságához és tényeihez, a történelmi regény írójának pedig – szinte történettudósként – alapos kutatómunkát kell folytatnia a múlt nyomainak elérésére és pontos rögzítésére.⁵³

Az elméletekből körvonalazódó másik fő csoport az úgynevezett *visszavetítő, aktualizáló* típus.⁵⁴ Itt a viszonyítás, típusképzés kiindulópontja a regényírás jelenének, történelmi szituációjának a figyelembe vétele volt. Természetesen eltérő kontextusokban, eltérő módon fogalmazódik meg a norma. A 19. század második harmadában a reprezentáció természetes művészi többleteként értékelték a regények – akár a jelen aktuális kérdéseire is vonatkoztatható – példázatos karakterét. Később az egyensúly ebben a tekintetben is megbomlott: vagy a regény kizárólagos célját látták a visszavetítés, jelenre vonatkoztathatóság lehetőségében, vagy elítélték túlzottan didaktikus jellege miatt. A csoportot semleges tudomásul vevők mellett többen a történelmi regény lényegét a jelen nagy kihívásaira adott esztétikai válasz lehetőségében vélték felfedezni,⁵⁵ mások azonban elhibázottnak ítélték a direkt módon aktualizáló műveket.⁵⁶

Azokban a tanulmányokban, melyekben a tipizálási törekvés explicit módon jelentkezett, az első két kategória mellett elkülönítettek egy harmadikat, melybe a másik kettőbe besorolhatatlan műveket helyezték el. Ezt a típust a hitelességre és/vagy visszavetítésre törekvő szövegek esztétikai értékét tagadók általában „valódi” történelmi regénynek nevezték,⁵⁷ míg mások különböző kategóriákat állítottak föl: a kultúrhisztóriai regényt, az ál-történelmi regényt, a parabolát a műfajban rejlő példázatos karakter

⁵¹ BORBÉLY 1924. 16.; MAKKAI 1939. 388.; SZANA 1875. 51.

⁵² ILLÉS 1933. 366.; MAKKAI 1939. 387.

⁵³ NAGY L. 1968. 172.; NAGY M. 1993. 50–51.

⁵⁴ ILLÉS 1933. 366.; MAKKAI 1939. 387–388.; POMOGÁTS 1967. 500., 503.

⁵⁵ CSETRI 1967. 157.; BOJTÁR 1986. 182.

⁵⁶ ILLÉS 1933. 366.; LACZKÓ 1937. 257.; LUKÁCS 1977/a. 92., 100.

⁵⁷ MAKKAI 1939. 389.

szélsőséges kiaknázásának tekintették.⁵⁸ A 19. századközepe felfogásokban is körvonalazódn látszik egyfajta harmadik kategória kontúrja, bár újra hangsúlyoznom kell, hogy Kemény és kortársai osztályozás helyett többfunkciós jelenséget láttak a történelmi regényben. Kemény például megkülönböztette azokat a történelmi regényeket, melyek mellőzik a közismert történelmi események, szereplők megidézését, és múltreprezentációjukat, valamint a benne rejlő esztétikai lehetőségeket pusztán a múlt másságának megidézésére alapozzák.⁵⁹

Hasonló elhatárolási logika az angolszász szakirodalomban is tettenérhető: mindezt az amerikai Harry E. Shaw *The Forms of Historical Fiction* című munkája látszik igazolni, annál is inkább, mivel a szerző saját bevallása szerint az angolszász értelmezői hagyomány konszenzusára támaszkodott kategóriái megalkotásakor.⁶⁰ Bár koncepciójának egyik alaptézise szerint „a történelem egészen más szerepet játszhat a különböző művekben”⁶¹, végeredményben Shaw is két fő csoportot különböztet meg: „Két fő lehetőség van: az egyikben a jelenbeli érdekeltség dominál, míg a másikban az érdeklődés a múltra irányul.”⁶² Gondolatmenetének logikája szinte semmiben sem tér el a magyar értelmezői hagyomány jellegadó gondolataiból konstruált tendenciáktól. Az első csoportba Shaw a történelem mint pásztorköltemény („history as pastoral”) címszóval ellátott regényeket sorolja. „A történelem mint pásztorköltemény kategóriája arra a módra példa, melyben a múlt a jelen szolgálatába állítódik.”⁶³ 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 jövő kérdéseire koncentrálván.” „A regények [...] a kortárs politikai és társadalmi viszonyok magyarázatára alkalmazzák a történelmet, vagy hogy kifejezzék és megoldják a személyes problémáikat [...]”⁶⁴

A másik fő típust a történelem mint tárgy („history as subject”) kategóriája alá rendelt szövegek alkotják, melyek „történelmi cselekménye és jellemei nyíltan a történelmi folyamatban felfedezett jelentés, értelem dramatizálására törekszenek”.⁶⁵ A múlt reprezentációja, önmagáért való ábrázolása (esetleg történetírói vagy filozofikus

⁵⁸ POMOGÁTS 1967. 503.; CSETRI 1967. 160.

⁵⁹ „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 ziláltságukban haladni, s elégedjek meg, ha ezen külső rájárában egy önálló mesét költ, mely csak alig támaszkodhatik a történelmi tényekre, mely nemigen szerepelteti a történelmi egyéniségeket, mely nem kölcsönöz Clio-tól 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* 1914. 319.

⁶⁰ „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.” SHAW 1983. 52. Vö. OREL 1995. 1., 15., 28–29.

⁶¹ SHAW 1983. 22.

⁶² SHAW 1983. 53.

⁶³ Uo.

⁶⁴ SHAW 1983. 54., 100.

⁶⁵ SHAW 1983. 101.

értelmezése) a fő cél ezekben a művekben, még ha valóságghűséget nem is vár el Shaw a regényektől, és hangsúlyozza, hogy „elsősorban szimbolikus eszközökkel adnak formát és jelentést a történelmi folyamatoknak”.⁶⁶ Az alapján azonban, hogy a történelem milyen szerepet játszhat a különböző regényekben, végül ő is három kategóriát állít fel. A harmadik történelmiregény-típus esetében a történelem háttérbe szorul, funkciója egyedül az időtlen emberi érzelmek dramatizálása.⁶⁷ A „history as drama” felfogása egyébként Scott-korabeli angol kritikában jelenik meg először,⁶⁸ és termékenyen hasznosítható a Kemény-szövegek értelmezésében. Mint majd látni fogjuk, Kemény Zsigmond elméleti munkájában is körvonalazódik a drámai szerkezetű és tragikus érdekeltségű történelmi regény koncepciója,⁶⁹ az *Özvegy és leányában* pedig gyakorlati példával szolgál.

Mind az angolszász, mind a magyar történelmiregény-elméletek többségének értelmezői nyelvében valamilyen formában feltűnt tehát a *hitelesség* és a *visszavetítés* kategóriája. Az talán kijelenthető, hogy a történelmi regények ellenállnak az ilyen szélsőséges jellegű tipizálásnak: a hitelesség fogalmát árnyalni kell, hiszen egyszerre igaz, hogy „a történelmi hűség kérdése a történelmi regény lényegéből fakad”,⁷⁰ valamint az ellenkezője, hogy „nincsen olyan cél az irodalomban, mely a leírás hitelességének ellenőrzésére szorítaná”⁷¹ az alkotót. A két, egyaránt releváns tézis reprezentáció és a múlt közvetítésétől elváló értelmek kettősségére hívja fel a figyelmet, akárcsak, éppen ellenkező irányból, a visszavetítés normája. A norma túlzottan szigorú érvényesítése egyfelől a szerzői szándék utólagos konstrukcióját, másfelől pedig a megírás jelenének, politikai, társadalmi történéseinek a szöveg intencióira való sematikus ráolvasását feltételezi, ami jelentősen csökkenti a szöveg és a befogadó értelemképző dialógusának játékterét és akár kétségessé is teheti az interpretációk autentikusságát.⁷² Azt azonban bajos volna tagadni, hogy a történelmi regény – akár a megírás jelenére vonatkozatható – allegorikus értelmi képzetekkel ruházódik fel. A két szélsőséges norma mindenesetre rávilágít a történelmi regény egy lényeges tendenciájára: a konstruált múlt, illetve a megírás és a befogadás jelene közötti mozgás, az idősíkok egymásbajátszása kitüntetett fontosságú a történelmi regény szerveződésében és befogadásában: a jelentésképző mechanizmusok a múlt reprezentációja és az általa nyitott „allegorikus játéktér” közegében bontakoznak ki. Mit jelent poétikai, kognitív szempontból a múlt esztétikai konstruálása, hogyan és milyen mértékben képes a múlt szándékától részben elváló jelentések megfogalmazására a történelmi regény? A történelmi múltat közvetítő *történetírás*, és a múltat az esztétikai

⁶⁶ SHAW 1983. 102.

⁶⁷ „[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.” SHAW 1983. 52.

⁶⁸ Vö. ALISON 1845. 351–352.

⁶⁹ KEMÉNY *Eszmék* [1853] 1971. 198.

⁷⁰ BROWN 1979. 173.

⁷¹ FRYE 1998. 66.

⁷² Sötér István Kemény-elemzései adják a legkézenfekvőbb példát a visszavetítés normájának alkalmazására. Vö. SÖTÉR 1987. 458., 530–31., 547.

világteremtés alapjának tekintő *eposz* poétikai, ismeretelméleti, ontológiai stb. sajátosságainak a bővebb kifejtésével igyekszem a kérdésre válaszolni a továbbiakban.

2. Történetírás és történelmi regény

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 munka⁷³, míg 1814-ben látott napvilágot Walter Scott műve, a *Waverley*, melyet az irodalomszemléletében rendkívül heterogén szakirodalom egyöntetűen az első „valódi” történelmi regényként interpretál. Az együttes indulásnak több kézzelfogható oka is volt. A legfontosabbnak a történelem, az emberi létezés historista szemléletének elterjedése tekinthető.⁷⁴ A felvilágosodás egyetemesítő tendenciáinak ellenhatásaként közkeletűvé vált az a létértelmezésbeli alapállás, mely szerint nemcsak a különböző kultúrák, népek szokásai, evidenciái mások, hanem az egyes népek, közösségek történeti korszakai is alapvetően különböznek: fokozatosan tudatosult az időbeliség gondolkodásmódokat, emberi világokat meghatározó szerepe. A felvilágosodásban rögzült ön- és világértésbeli evidenciákat, megdönthetetleneknek vélt világmagyarázó elveket, antropológiai alapállást felforgató és új alapokra helyező szemléletmód a 18. század végi német gondolkodásban nyert markáns megfogalmazást. Georg G. Iggers szerint „Herder 1774-es korai műve [*Az emberi művelődés újabb történetfilozófiája*] képviseli először a historizmust a maga legradikálisabb formájában, ez fejt ki azt a felfogást, hogy minden korszakot a benne rejlő értékfogalmon keresztül kell szemlélni, hogy tehát a történelemben nem létezik sem haladás, sem hanyatlás, csak értékek különbözősége.”⁷⁵ Pontosan összegzi a jelenség lényegét Schiller 1789-es egyetemi székfoglalójának néhány kulcsgondolata. A felvilágosodás metaforikáját (is) beszélő és néhány szemléleti belátását (is) alkalmazó szöveg töréspontjai jól érzékeltetik a kétfajta gondolkodásmód különbségét és a változás szükségességét. A felvilágosodás érdeklődésének homlokterében álló egyetemes történelem gondolata már nem az emberiség univerzális felfogásából bontakozik ki Schiller történetelméleti fejtegetésében: a nyelvében, hagyományában, szokás- és értékrendjében különböző népek történetének tanulmányozásán keresztül juthatunk el hozzá, partikuláris konstrukciók relatív összességének tekinthetjük, nem önmagában és önmagáért adottnak. Oka a történetiség élményének revelatív és megkerülhetetlen tapasztalata. „Oly mérhetetlenül különbözőnek mutatkozik ugyanaz a nép ugyanazon a tájon, ha különböző korokban szemléljük! Nem kevésbé feltűnő a különbség, amelyet a kortárs emberiség különböző országokban mutat. Hányféle változat szokásokban, törvényekben, erkölcsökben!

⁷³ TATÁR 1989. 8.

⁷⁴ A francia forradalom katalizáló szerepét kiemelve lényegében Lukács György is a historizmussal hozza összefüggésbe a történelmi regény létrejöttét (LUKÁCS 1977/a. 22–23., 25.), akárcsak Harry E. SHAW (1983. 25.) és Avrom FLEISHMAN (1971. 17.)

⁷⁵ IGGERS 1988. 54.

Milyen gyors átmenet sötétség és fény, anarchia és rend, boldogság és nyomorúság között, ha az embert csak egy olyan kis földrészen keressük fel, mint Európa. [...] Az egyetemes történelem oldja meg ezt a kérdést.”⁷⁶

A historizmus több szempontból sarkallta mind a történetírói törekvések újragondolását, mind a múlt felé forduló esztétikai érdeklődés új alapokra helyezését, a történelmi regény műfajának kibontakozását. 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.”⁷⁷ A történelmi múlt tehát az emberi önértés kitüntetett viszonyítási pontjává lesz, a történelem tanulmányozása, különböző formában történő reprezentációja ontológiai státuszhoz, identitásteremtő funkcióhoz jut.⁷⁸

Másfelől az időbeliség megváltozott tapasztalata a múlt új perspektíváit nyitotta meg: a 18. század második felétől „az emberi önmeghatározás nem a változás és variáció elutasításaként, hanem ellenkezőleg, a változás és variáció figyelembevételével definiálható. *A reális történelmi tapasztalat szférája végtelenné válik.*”⁷⁹ Míg az egyetemes történelmi vizsgálódások módszertana az egyedi, az eleven, a sajátos elutasításában volt érdekelt,⁸⁰ addig az egyes népi közösségek gondolkodás- és szemléletmódjának öntörvényűségét, nyelvhez és hagyományhoz kötöttségét preferáló törekvéseket a saját történelem gazdagságának feltárása és szemlélhetővé tétele motiválta: ezért egymástól eltérő jellegű szövegek tehettek kísérletet a múlt közvetítésére, a hagyomány megalapozására, ami a múltak pluralizálódásához, megsokszorozódásához vezetett. Összességében a másság iránti érdeklődés, illetve a kontinuitás, a hagyomány fenntartásának, megőrzésének igénye egyaránt motiválta a regényírói és a történetírói törekvéseket.

A történelmi regény műfajának térhódítását és a történetírás megújulását azonban legalább annyira befolyásolta az írásművészetekben ekkor létrejött szétválás, mely a közös gyökér ellenére egyre jobban körvonalazódó határt vont tudomány és szépirodalom közé. A történetírói munka emancipálódása, tudományos diszciplínává

⁷⁶ SCHILLER 1976. 40–41.

⁷⁷ IGGERS 1988. 14., 58.

⁷⁸ Ezt hangsúlyozza Collingwood is, aki a 17-18. század markáns természettudományos érdeklődésével szemben hangsúlyozza a történetírás megnövekedett szerepét az emberi lét megismerésében: „A mai gondolkodás igazán új eleme a történetírás kialakulása. [...] Tételtem 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.

⁷⁹ RÜSEN 1987. 95. [kiemelés tőlem]

⁸⁰ Vö. MINK 1978. 138.

avatása azt jelentette, hogy a 18. századig az irodalom egyik alműfajának tartott történetírás önálló területté vált, és kinyilvánította a szépirodalomtól való elkülönülését. 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 művei és tudományalapító törekvései után körülbelül az 1870-es években zárult le.⁸¹ Közel sem tekinthető egységesnek vagy egyetlen történetírói iskolához köthetőnek ez a folyamat. Két markáns – bár önmagában sem feltétlenül homogén, és közel sem minden jelenséget lefedő – irányzatot különíthetünk el az adott 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, végső célkitűzésében lényeges eltérések figyelhetők meg közöttük. A továbbiakban először a két történetírói-modell legfontosabb jellemzőit tekintjük át, és az így nyert szempontokat a történelmi regény formai-poétikai karakterének, hatásmechanizmusának felvázolásában igyekszünk hasznosítani.

2/1. A művészi történetírás nyitotta távlatok: a történetírás és a történelmi regény közös pontjai, poétikai és funkcionális átfedései

A szakirodalom egyöntetű állásfoglalása szerint a történettudományos módszertan alapelveinek lefektetése, a kutatás, oktatás intézményes rendszerének kiépítése német nyelvterületen kezdődik, a 18. század végén, a 19. század elején. Mindebben elsősorban Ranke és a neve által fémjelzett német historista iskola játszik úttörő szerepet.⁸² Az objektivitás-igény, az empirikus tudományosmenny deklarációjával, a kutatás és a forráskritika szigorúan racionális szabályrendszerének, módszertanának rögzítésével, a tudományos történetírás antiretorikus 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 Macaulay rögzíti legpontosabban egyik korai, elméleti jellegű esszéjében: a történetírás, bármennyire is igyekszik, mégis képtelen megszabadulni irodalmi gyökereitől, hiszen a történetírói munka mindvégig két „ellenséges” tendenciát kell, hogy összeegyeztessen: a

⁸¹ Vö. CARIGNAN 2000. 395–397.

⁸² 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.

magyarázó, elrendező történeti munka elválaszthatatlanul összefonódik a képzelet teremtő tevékenységével.⁸³

A dilemma feloldását a történetírás kettős meghatározottságának elfogadásában, valamint konstitutív kezelésében találták meg a század első felének meghatározó történészei: „a történetírást a tudomány és a művészet ötvözetének tekintették”⁸⁴, s a pozitivista 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 újraterelemi az általa találtakat és felismerteket.”⁸⁵ Nem véletlen az sem, hogy Ranke már-már szállóigévé váló mondatában („er will bloss zeigen, wie es eigentlich gewesen”), amely a történettudomány empirikus mivoltát kinyilvánító jelentésében vált közismertté, több kutató a történetírás narratív, művészi jellegének hangoztatását is felfedezni véli. Bár a mondat nem hagy kétséget afelől, hogy Ranke feltételezi a múlt „realitását”, források általi hozzáférhetőségét, és a történetírói munkák igazságigényét a referenciálhatóságban alapozza meg, azonban a szállóigében rögzülő objektivitásigény nem pusztán a történelmi tények összefűzésének feladatát rögzíti. Jörn Rüsen szerint „a dolgok ahogyan történtek” objektív valósága „valami mást, még »objektívabb« dolgot jelent; inkább az eleven, hatásos, formálódó emberi létezést 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 életelevenséget nyelvi formában közvetíti: a nyelv elevenségében, mint az emberi létezés alapformájában jelenik meg.”⁸⁶ A mondatban rejlő esztétikai motívum jelenlétét hangsúlyozza Paul Ricoeur, aki a képzeletbeli reprezentációs teljesítményének elemzésekor tér ki Ranke mondatára, a reprezentáció esztétikai karakterének demonstrálását látva benne.⁸⁷ Bár, tegyük hozzá, Ricoeur némileg elmosza a határt a rankei történetírás-felfogás és a posztmodern kor teóriáinak – vitathatatlan rokonságot mutató – alaptézisei között. Ranke a beleézés naiv hermeneutikája által hozzáférhetőnek tartja a múltat, ezért a narrativitás és a nyelv funkciója a történet igazságához képest máshol (kevésbé az előtérben) helyezkedik el, mint mondjuk White elméletében.

Mindenesetre Ranke tételmondatában rejlő objektivitásigény tovább gyengíthető, ha figyelembe vesszük a munkáiban lappangó történetfilozófiai motivációkat. Annak ellenére, hogy a német historista iskola elhatárolódik a hegeli filozófia idealista történetfelfogásától és a történelmi folyamatok öntörvényűségét

⁸³ MACAULAY [1828] 1889. 133.

⁸⁴ WHITE 1973. 136.

⁸⁵ 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.

⁸⁶ RÜSEN 1990. 196.

⁸⁷ Vö. RICOEUR 1999/c. 360.

elvont kategóriákba szorító értelmezői gyakorlatától, Rankének a hiteles és szakmailag kompetens múltreprezentációra törekvésében, a partikuláris, az egyedi iránti érdeklődésében ott rejlik a történelem és a létezés egészére vonatkozó kérdésfelvetés, a világot emanáló és irányító isteni terv kifürkészésének a vágya, akárcsak a jelen problémáira való érzékenység. Múltközvetítés és létértelmezés kettős funkciója viszont csak akkor érvényesülhet, ha a kizárólag forrásokra épülő múltkonstrukciók esztétikai hatáselemek alkalmazásával teszik hallhatóvá és érthetővé a múlt szavát.⁸⁸

Mi a konzekvenciája az elmondottnak a történelmi regény szempontjából? Bár Ranke nem mondja ki, de a jelenség megfordítható: ha az objektivitásigény következetes betartásával a narrativitás szükségszerűségéhez jutunk, elvileg az eleve fikciós meghatározottságú múltkonstrukciók kognitív teljesítményével, múltközvetítő és -értelmező szerepével is számolnunk kell.

A felvetés létjogosultságát – igaz, még mindig csak közvetett módon – Wilhelm von Humboldt történetelméleti írása erősíti meg. Humboldt jelentékeny mértékben hozzájárult a korabeli német történettudomány elméleti és gyakorlati alapjainak kidolgozásához,⁸⁹ ráadásul *A történetíró feladatáról* c. esszéjének több olyan gondolata van, amely lényeges tanulssággal szolgál egy történelmiregény-poétika felvázolásakor. A történetírás módszertanáról értekező tanulmány két lényegi előfeltevésből indul ki. Az első tézis a múlt létmódjára vonatkozik, és közvetlen hozzáférhetetlenségének tapasztalatát, nyomokba való szétszórtságát, lényeges elemeinek magába zárkózását rögzíti. „Ámde az, ami megtörtént, az érzékek világában csak ritkán látható, a többbit hozzá kell éreznünk, ki kell következtetnünk, ki kell találnunk. Ami megjelenik belőle, az szétszórt, szakadozott, elszigetelt; ami a törtrészeket összefűzi, ami való fényt vetít egy-egy darabjukra, ami alakot ad az egésznek, az a közvetlen megfigyelés elől elzárkózik.” Tovább nehezíti a történetíró feladatát a múlt beszédének és közvetítésének nyelvhez kötöttsége és az ebből fakadó problémák: „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.”⁹⁰ A relativizáló tapasztalatok a történetírás narratív meghatározottságának hangsúlyozására készítetik Humboldtot is: a múlt hozzáférhetetlen részének láthatóvá tételéhez, összefüggéseinek feltárásához költői jellegű teremtő tevékenységre, esztétikai hatásmechanizmusra, művészetből vett minták átsajátítására van szükség, hiszen a „műalkotás legfőbb jelessége abban áll, hogy nyilvánvalóvá teszi az alakoknak a tényleges jelenségben elhomályosult, belső igazságát.”⁹¹ A történetírás fő célkitűzését, a múlt összetett realitásának kibontását, összefüggéseinek megállapítását és – ami Humboldt esetében is

⁸⁸ 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.” IGGERS 1988. 110. vö. RÜSEN 1990. 200–01., 202–03.

⁸⁹ Vö. DROYSSEN [1858] 1994. 97–98.

⁹⁰ HUMBOLDT [1822] 1985. 119., 120.

⁹¹ HUMBOLDT [1822] 1985. 128–29.

lényeges – a történelem folyamában lappangó isteni értelem láthatóvá tételét *kizárólag* az esztétikai-művészi eljárások teszik hozzáférhetővé.⁹²

A formai, poétikai hasonlóságok, a történetírás esztétikai létmódjának hangsúlyozása kétségtelenül a történelmi regény kognitív, megismerő szerepét valószínűsítik, de ezen talán külsődlegesnek ítéelhető párhuzamon túl Humboldt írásának más aspektusai szintén a történetírás és a regény hatásfúnciójának közös pontjaira utalnak. „[A] dolgok végső alapjaira” kérdező filozófiával és a „szépség eszméjének elérésére törekvő” művészettel párhuzamba állítva, a történetírás diszciplínájának szellemi-gondolati sajátosságát abban látja Humboldt, hogy ez utóbbi „az emberi sors képének megrajzolására” törekszik, „hú igazságban, eleven teljességben és tiszta világosságban. [...] A történetíró végső célja, hogy megteremtse és táplálja ezt a hangulatot, ezt azonban csak akkor éri el, ha lelkiismeretes hűséggel törekszik közvetlen céljára, a történet egyszerű ábrázolására. Rendeltetése ugyanis az, hogy *felébressze és felélelénkítse a valóság iránti érzéket*, s e fogalom fejlesztése szubjektívan írja körül munkáját, ahogy az ábrázolásé viszont objektíven.”⁹³ A „történet egyszerű ábrázolásában” rejlő kitüntetett létértelmező szerep, valamint a cselekvési és magatartásminták közvetítésének lehetősége, felelőssége⁹⁴ a történelmi regény sajátos jelentésképző potenciáljára is rávilágít, főleg, ha figyelembe vesszük, hogy Humboldt nem „a történelem mint tanítómester” toposzának szellemében nyilatkozik, és nem egyszerű példázatos értelemben képzelte el a történetírói művek szellem- és valóságformáló hatását. „Valójában nem az a [történetírás] dolga, hogy követendő vagy elrettentő 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 pusztá eszmék területére csapjon az át [...]”⁹⁵ Tekintettel egyfelől a történetírás szigorúan tudományos szemléletének jövendő térhódítására a szakmai gyakorlatban, másfelől a történelmi regény alapvetően esztétikai meghatározottságából fakadó lehetőségekre a múlt reprezentációjában, Humboldt gondolatmenete inkább az utóbbi számára nyit releváns perspektívát.

A történelmi regény múltkonstrukciójának sajátos kognitív és létértelmező aspektusát egyaránt igazolni látszik a kortárs angol történetírás elméleti és gyakorlati

⁹² „A történet igazsága mindig a tények előbb említett, láthatatlan részének hozzájárulásán alapszik, ezt a történetírónak tehát hozzájuk kell kapcsolnia. Erről az oldaláról tekintve öntevékeny, sőt 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 pusztá befogadóképesség révén nem észlelhetett volna. Ha más módon is, mint ahogy a költő teszi, a történetírónak is egyetlen egészé kell dolgoznia azt, amit szétszórva talált s összegyűjtött. [...] Kettejük tevékenysége tagadhatatlanul rokon. Mert ha az előbbi az ábrázolásban mondottak alapján csak úgy érheti el a történet igazságát, hogy kiegészíti és összekapcsolja a közvetlen megfigyelés hiányos és szétaprózott anyagát, ezt hasonlóan a költőhöz csupán a képzelet segítségével teheti meg.” HUMBOLDT [1822] 1985. 121.

⁹³ HUMBOLDT [1822] 1985. 125. [kiemelés tőlem]

⁹⁴ A mai történetíráselméletben Jörn Rüsen koncepciójának visszatérő és sarkalatos téziseiként jelennek meg ezek az elképzelések. Vö. RÜSEN 1987. 88.

⁹⁵ HUMBOLDT [1822] 1985. 126. [kiemelés tőlem]

kontextusa; annál is inkább, mivel Macaulaynak és társainak már közvetlenül szembesülnie kellett a történelmi regény jelenlétével, múltreprezentációs és esztétikai törekvéseivel. Walter Scott regényeinek múltkonstrukciós karaktere és sikere egyaránt komoly szakmai kihívást jelentett számukra, és az önálló diszciplínaként kibontakozó történetírás módszertani alapjainak, reprezentációs eljárásainak újragondolására, s a történelmi regény műfajával való számvetésre készítette őket.⁹⁶ 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. Mindkét esetben a 18. század végéig az írott művek összességéként definiált irodalom szétválásának tapasztalatából indul ki. A végérvényes és visszafordíthatatlan folyamat – bár vitathatatlanul segíti a tudomány emancipálódását – komoly nehézséget jelent a történetírás számára Macaulay szerint, hiszen az irodalmi-esztétikai meghatározottság a történetírói munka mindenkori része marad, és a két ellenséges elv jelenléte feszültséget okoz a tudományos kritériumok betartásában, feladatának pontos körvonalazásában. „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 reprezentációjában. 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 metaforával éljünk, korábban teljesen egybefonódtak, közösen munkálkodtak az irodalom berkein belül; napjainkban hatókörök illően szeparálódnak, ahelyett, hogy az egészet egybefognák.”⁹⁷ Az irodalom formai rekvizitumaitól (és tegyük hozzá: kognitív funkciójától) nem képes megszabadulni a történetírás, azonban erre nincs szükség, mivel elsősorban a két elv ötvözése eredményezhet tudományos kritériumokat kielégítő történetírói munkát. A történelmi regény ezért lesz példaadó minta, de egyben versenytárs is a történetírás számára: versenytárs, hiszen a tudományos kötöttségektől mentes történelmi regény a maga eleveenségében, sokszínűségében, szokásának, értékrendjének, gondolkodásmódjának másságában képes láttatni a múltat.⁹⁸ Mindez a történetírói munkákból szükségszerűen elmarad, mivel az egyedi, az eleven éppen a fikciós

⁹⁶ „A 19. század elejének a 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.” PHILLIPS 1986. 117. vö. 124., 128.

⁹⁷ MACAULAY [1828] 1907. 10.

⁹⁸ A példázatos beszéd közismert alakzatait argumentációjába illesztő Macaulay a térkép és a tájfestmény példájával teszi érzékletessé a kétfajta múltkonstrukció közötti különbséget, előnyeiket és hiányosságukat. A térképhez hasonlított történetírás „nem a teremtő művészet terméke. Nem jeleníti meg a tájat a képzelet számára, de pontos információt ad nekünk a különféle helyek megtalálásához, és a tájfestményénél sokkal hasznosabb az utazó számára”. A tájfestményhez hasonlított történelmi regény viszont, „bár nem képes nagy pontossággal láttatni a dimenziókat, távolságokat, szöveget, elénk helyezi a tájat a maga eleveenségében.” MACAULAY [1828] 1907. 11.

eljárásokkal, fiktív alakokkal, szituációkkal, párbeszédekkel életre keltett múlt formájában jelentkezik.⁹⁹ Ugyanakkor példaadó minta is a történelmi regény, hiszen a múlt kognitív feltárásában és jelen felé közvetítésében bizonyos elbeszéléstechnikai és poétikai műveletek alkalmazására legalább annyira szükség van, mint a tények, összefüggések, magyarázatok szakmailag kontrollált és hitelesített kimondására. A történelmi regény ezért nagy mértékben segítheti az irodalomtól való leválás után identitását kereső történetírás múltrekonstrukciós törekvéseinek sikerességét.¹⁰⁰

A történetírás előtt álló kettős követelménynek – a múlt eleven életének visszadása, valamint tényekkel hitelesített magyarázata – csak a művészi-narratív jellegű reflektáltan felvállaló történetírás képes megfelelni. Az irodalmi jellegű eljárások alkalmazására készítetik a történetírást a múlt közvetítésének sajátos nehézségei is, így például a múlt közvetlen hozzáférhetetlenségének, illetve színtelenségének tapasztalata, amely a kognitív funkció érvényesítésének útjába állhat. Macaulay szerint nem elsősorban az a probléma, hogy a múlt közvetlenül nincs adva számunkra, és csak különböző fennmaradt írások, tárgyi emlékek káoszával találkozunk a tanulmányozásakor, hanem, hogy a múlt lényegi eseményeiről, színtelenség mögött zajló folyamatairól egyáltalán nincs, nem is lehet semmiféle konkrét nyom, közvetítő elem. „A körülmények, melyek nagyban közreműködnek 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.”¹⁰¹

A történelem „hallgatag forradalmainak”, változásainak megszólaltatása, apró, de lényeges elemeinek felszínre hozása csak a narratív-fikciós eljárások segítségével történhet: ezért állhat elő az a paradoxon, hogy éppen azok a történetírói munkák bizonyulhatnak hamisaknak, vagy téves múltképet konstruálóknak, melyek csak a hozzáférhető tények mozaikjait rakják össze, és tudományos ambícióktól vezérelve tudatosan megfőkezni igyekeznek az elbeszélés teremtőerejét, valamint az írói képzelet valóságfeltáró funkcióját. A történetírói munka is a művészi mimézis egy sajátos változata: a múlt realitásának hozzáférhetővé tétele érdekében a történetíró kénytelen mellőzni néhány – tények által alátámasztott – jelenség bemutatását, ugyanakkor szintén kénytelen beleszőni elbeszélésébe – tények által nem feltétlenül igazolható – kommentárok, gondolatok sokaságát annak érdekében, hogy a múlt szavát hallhatóvá

⁹⁹ Macaulay hosszas körmondatokban jellemzi a regény múltreprezentációs sajátosságait: „Jelenné tenni a múltat, közel hozni a távolit, betekintést engedni számunkra a nagy emberek társaságába, vagy egy kiválóság pillanatába, amint széttekint a hatalmas csata mezején, felruházni őket a hús és vér emberek realitásával, hiszen túlságosan is hajlamosak vagyunk az allegóriák példázatos jellegében látni őket, megidézni őseinket valamennyi nyelvi, szokásrendbeli és öltözködésbeli sajátosságaikkal, bepillantani házukba, leülni az asztalukhoz, turkálni régimódi ruhásszekrényeikben, elmagyarázni ódon bútorzatuk használatát, mindez a történetíró kötelességeihez sorolható, mégis a történeti regényíró gyakorlatában érhető tetten.” MACAULAY [1828] 10–11.

¹⁰⁰ A kétfajta történeti elbeszélés korabeli kölcsönhatásáról részletesen értekeznek a későbbi szakirodalom: Vö. JAUSS 1982/a. 55.; LaCAPRA 1985/b. 122.; HUTCHEON 1988. 105–106.; WHITE 1997. 51. A magyar szakirodalomban NAGY M.1990. 232., jóval részletesebben HITES 2001. 204–206.

¹⁰¹ MACAULAY [1828] 1889. 156.

tegye, értelmét felmutassa, és a töredékesen fennmaradt múltat a lehető legteljesebb önazonosságában legyen képes láttatni, ahogyan például – Macaulay analógiájával élve – az arcképfestő is elhagyja az erek, ráncok valóság-hű ábrázolását, éppen a lehető leghitelesebb hatás érdekében. „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 részigazságukat, 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 másikinál, pusztán azért, mivel több igazat mondott.”¹⁰²

A múlt éppígy voltának felmutatásán túl legalább annyira fontos Macaulay szerint a jelenre irányultság, az általános igazságok közvetítése, tehát a történetírói szövegek tanító jellegének érvényre juttatása. A múlt beszéde mindig a (mindenkori) jelenre irányul és a jövőt készíti elő: ezért a történetírói szövegeknek megfelelő hatásmechanizmussal kell rendelkezniük, melyet szintén a képzelet (imagináció) segítségével kell kidolgozni.¹⁰³

Macaulay művészi-történetírás koncepciójának alapkategóriái, kitüntetett eljárásai, így a mimézis-elv hangsúlyozása, a realitás-hatás felkeltése, a múltkonstrukció egyszerre ábrázoló, magyarázó jellege és jelenre irányultsága, tanító-létértelmező szerepe stb. – közvetett módon – a történelmi regény poétikai karakterének, hatásmechanizmusának és esztétikai funkciójának több lényeges pontjára világít rá. Érdekes tehát néhány mondatban összegezni és némileg a Kemény-szövegkorpuszra irányozni a Ranke, Humboldt és Macaulay írásaiból lesűrhető tanulságokat.

A művészi történetírás-koncepció hol közvetetten, hol direkt módon mintegy *alternatív történetírásként* láttatja a történelmi regény kiemelkedő alkotásait, és a műfajban rejlő reprezentációs teljesítmény pozitív elemeit hozza az előtérbe. A múltkonstrukció létrehozásában alkalmazott fikatív eljárások (kitalált szereplők, szituációk, események, párbeszéd stb.) ugyanis a maga eleveenségében és sokszínűségében képesek visszaadni és a jelen felé közvetíteni a múlt szokásrend-, gondolkodásmódbeli másságát; anélkül, hogy a regény múltreprezentációja törvényszerűen a történelemhamisítás, az önkényes és céltalan fantáziálás, vagy a zavaró anakronizmus csapdájába tévedne. Ezért jelentenek egyszerre kihívást és mintaadást a korabeli történetírók számára a Walter Scott-féle történelmi regény múltkonstrukciós eljárásai: egyfelől a múlt hagyományának, szavának hiteles és megbízható közvetítésére és magyarázatára hivatott történetírók számára komoly kötöttséget jelent, hogy reprezentációjukat szigorú tudományos kritériumok határolják körül, de másfelől a történelmi regény példája azt is igazolja, hogy a poétikai eljárások

¹⁰² MACAULAY [1828] 1889. 138. „Lehetséges, hogy egészében elhibázott az a történetírói munka, amelynek minden egyes részlete igaz.” Uo. 156. Vö. 157.

¹⁰³ „A történelemből nyerhető tanításnak eleven és praktikus karaktert kell öltetnie. Ennek érdekében a képzeletet [imagination] és a magyarázatot egyaránt alkalmazni kell.” MACAULAY [1828] 1889. 159.

bizonyos elemei átemelhetők a tudományos konstrukciókba: a teremtő képzelet alkalmazása összeegyeztethető a történetírói kutatás és szövegalkotás elvárásaival.

Igaz, a történelmi regény egy szempontból behozhatatlan előnyre tesz szert mindenfajta történetírói munkával szemben: a regénypoétikai eljárások alkalmazásával, valamint a konstruált világ dialogikus játéktérbe helyezésével *közvetlen tapasztalattá alakítja át a múltat a befogadó számára*, nem pusztán rögzíti, elbeszéli a kiválasztott történelmi időszak – meghatározott szempontból – kibontakozó képét. A korszak történetírói, irodalomkritikusai egyaránt elismerik és pozitívan értékelik a történelmi regények kiemelkedő szerepét a múltról való tudás formálásában, és a hagyományközvetítésben. Macaulay szerint „általános szabályként rögzíthetjük, bizonyos korlátozással és kivétellel, hogy a történelem a regényben kezdődik és a tanulmányban zárul le”, ezért Scott történelmi regényei akár „történetírói munkáknak is tekinthetők, melyek aligha kevésbé értékesek”, mint a hivatásos kutatókéi.¹⁰⁴ Hasonlóan vélekedik Scott egyik korabeli kritikusa és méltatója, Archibald Alison, aki az esztétikai meghatározottságú múltkonstrukciók természetes adottságának tekinti a történelmi múltról birtokolt tudás formálásának képességét.¹⁰⁵ Később látni fogjuk, hogy a Kemény-regények korabeli recepciójában is jelentékeny módon érvényesül ez a szempont, főként a magyar történelem egyik sorsdöntő fordulatát cselekményesítő *Zord idő* esetében.

A művészi történetírás-modell néhány premisszája – az alternatív történelem koncepciója mellett – a műfajban rejlő kitüntetett *létértelmező funkció* lehetőségére világít rá: a történelmi regény múltrepresentációjának sajátos esztétikai karaktere és jelentésképző érdekeltsege természetesen bontakozhat ki ebben az irányban. Az értékrendek korhoz és kultúrához kötöttségét illetve viszonylagosságát hirdető historizmus egyik fő tézise szerint a történelem tanulmányozása válik a mindenkori emberi lét megértésének legalapvetőbb feltételévé. A korabeli történetírók a realitás- és objektivitásigény hangoztatása mellett legalább annyira fontosnak tartják a múltértelmezés jelenre irányultságát, a jelen kérdéseinek áttételes problematizálását, valamint az emberi lét végső kérdéseinek megválaszolását – tehát lényegesek számukra a tudományos mimézis múltképeinek allegorikus, példázatos jelentéstöbbletei is. Ranke és Humboldt szerint a múlt eseményeinek rekonstruálása egyben a láthatatlanul működő isteni terv, gondolat feltárását is szolgálja, s ennek lehetőségét és garanciáját – Hegellel ellentétben – éppen az egyedi és partikuláris hiteles ábrázolásában látták. Macaulay számára is meghatározó volt a múlt közvetlen sajátszerűségétől elváló jelentések, üzenetek rögzítése: *History* c. esszéjének zárlatában intellektuális jósnak nevezi a történészt, aki a múlt tanulmányozása révén a mindenkori jelen számára fogalmaz meg követendő mintákat és emberi sorskérdéseket válaszol meg. A korabeli történetírói

¹⁰⁴ MACAULAY [1828] 1889. 133., 158., 158–159. Vö. PHILLIPS 1986. 129.

¹⁰⁵ „Ha Richard Colur-de-Lionról hallunk, az *Ivenhoe*-ban és a *Talizmán*ban szereplő keresztes hős a maga nemében utánzhatatlan képe varázsolódik elénk. Hume csodálatosan ábrázolja munkájában Anglia Erzsébetét, de a *Kenilwort* Erzsébeta az egyedüli, amely mélyen bevésődött az elmékbe.” ALISON 1845. 347.

narratívák allegorikus szintezettségét meglehetősen alapossággal vázolta fel Lionel Gossmann, Michelet *Róma történelmének* értelmezve: „A reális konkrét és eleven jelenlétében 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 jelentésüket. 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 helye alapján jut jelentéshez, megfordítva viszont, az egyik kulcsot adja az egyetemes történelem megértéséhez. Ráadásul a római történelem metaforikusan sugallta a francia történelem értelmezését is. Michelet a júliusi forradalom hevében írta munkáját, amikor Franciaország történetének hatalmas drámája a sorsfordulathoz érkezett.”¹⁰⁶

A történelmi regény hasonlóképpen aknázhatja ki a múlt reprezentációjában rejlő allegorikus értelmi képzeteket, de a módszertani kritériumok és az argumentatív nyelv határai közé szorított történetíráshoz képest jóval nagyobb játéktér nyílik számára a múltreprezentáció létértelmező hatásfunkciójának működtetésében, jelentésképző potenciáljának felszabadításában. A reprezentált múlt eseményei különféle emberi léthelyzetek, állapotok, viszonyok modellálására teremtenek lehetőséget, általános létkérdések sajátos szituálására adnak alkalmat. A múlt közegét kibontva a legkülönbözőbb kérdések vehetők fel, úgy, hogy az eltérő korok olvasóinak is adekvát válaszokkal szolgálhatnak.¹⁰⁷

Kemény Zsigmond esetében kiemelkedő szerep jut a műfaji potenciálban rejlő létértelmező funkciónak. Regényeinek jelentésképző irányultsága összefüggésbe hozható – akár a szövegnek, akár az értelmezésnek tulajdonítható didaxis nélkül – Kemény korának néhány jellegadó létkérdésével (a szubjektum megváltozott létérzékelése, a nemzeti teleológia kérdései, a közösségi sors problémái, a világnézeti relativizálódás stb.) anélkül, hogy kizárólag erre az allegorikus kódra szűkítené az olvasást, vagy ellehetetlenítené a történeti olvasó helyzetét. Az *Özvegy 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 kérdései 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.

Az egymástól messze távolodó szépirodalom és történetírás között összességében egyfajta közvetítő szerepet tölt be a korszakban a történelmi regény, ami

¹⁰⁶ GOSSMANN 1986. 27.

¹⁰⁷ A történeti megismerés különböző lehetőségeit értelmező Bultmann szerint „irányulhat az érdeklődés arra, hogy a történelmet ne empirikus lefolyásban értsük meg, hanem ama életszféraként, amelyben az emberi élet zajlik, amelyben az emberi élet megkapja a lehetőségeket és kibontakoztatja őket. Röviden úgy is gondolhatnánk, hogy az érdeklődés irányulhat a mindenkori *ember megismerésére*. [...] A kérdésnek ez a módja csak úgy lehetséges, ha magát az értelmezőt izgatja a saját létezését faggató kérdés”. BULTMANN 1994. 127. [kiemelés az eredetiben]

az irodalmi műfaj kognitív (alternatív történelem) és ontológiai (léteértelmező) funkciójának meghatározó szerepére irányítja a figyelmet.

2/2. A pozitivista történetírás-modell és a történelmi regény alternatívítása

Egészen eltérő kép állítható fel azonban a műfajról, ha a pozitívizmus világnézeti, módszertani normái alapján szaktudománnyá váló történetírás-modell nézőpontjából közelítünk hozzá. A társadalomtudományokat a természettudományok analógiájára megalapozni óhajtó pozitívizmus ugyanis jóval rigorózusabban húzta meg a határokat a szépirodalom és a történetírás reprezentációs eljárásai, múltközvetítő funkciója között. Az elhatárolás érdekében szigorú módszertani szabályokat, kutatási és magyarázati modelleket állított fel, melyek alapján hivatottnak érezte magát a történelmi múlt eseményeinek pontos rekonstruálására, objektív igazságának közvetítésére: a múlt mint valóság problémátlan felmutatására.

A pozitivista tudományosság eszményét és módszertanát szigorúan követő – a „történelmi tudás dokumentarista-objektivisták modelljét”¹⁰⁸ képviselő – történetírás-felfogás kétlépcsős modellben rögzítette módszertanát: a történetíró feladata – első lépésben – a források kritikai vizsgálata, a múlt megdönthetetlen, tapasztalatilag ellenőrizhető tényeinek kutatása, összegyűjtése, majd – második lépésben – a valamikori „történelmi valóság” rekonstruálása, a tények között fennálló oksági kapcsolatokról általános törvények formulázása.¹⁰⁹ Az így létesülő múltkép legfőbb jellemzője a rögzített referencia és az objektív igazságigény: csak egyetlen múlt létezett (létezik „valahol”), amelyről csak egyetlen érvényes képzet közvetíthető, egyetlen általános igazság mondható ki.¹¹⁰ Ezért – bár a valamikori „valóság” tökéletesen sohasem érhető el – a történetírói munkáknak („kényszerűen” nyelvi elbeszéléseknek) minél teljesebb, objektívebb rekonstrukció felállítására kell törekedniük.

Az objektív igazságigény, igazságkeresés, a kutatás szigora nem idegen a művészi történetírás felfogásától sem, sőt, tulajdonképpen a történelmi múlt hozzáféréseinek és magyarázatának kétlépcsős modelljéhez hasonló alapképlet Ranke, Humboldt és Macaulay elméleti reflexióiban is megfogalmazódnak. Ranke szerint a történelmi kutatásnak két, egymással párhuzamos szempontot kell érvényesítenie: „a történelem eseményeiben munkálkodó tényezők vizsgálata és általános összefüggéseikben történő megértése”¹¹¹ a történész fő feladata. Hasonlóan vélekedik Humboldt is: „Egyszerre két úton kell tehát elindulnunk ahhoz, hogy megközelítsük a történelmi igazságot: az egyik a történetek pontos, pártatlan, kritikai felkutatása, a másik a kutatás eredményeinek

¹⁰⁸ LaCAPRA 1985/a. 18.

¹⁰⁹ Vö. COLLINGWOOD 1987. 181–188.; R. VÁRKONYI 1973. 59–60., 76–77.

¹¹⁰ „A fa a múlt erdejében egyfajta módon dőlt ki, bármilyen töredékesek és ellentmondásosak is a kihullásáról szóló beszámolók, és teljesen mindegy, hogy egyetlen történész sem, egy történész, vagy számtalan egymással perlekedő történész fogja a jövőben feljegyezni és vitatni azt.” Peter GAY *Style in history*. (New York 1974.) idézi LaCAPRA 1985/a. 26.

¹¹¹ Idézi WHITE 1973. 166.

összekapcsolása, annak megsejtése, ami az előző módon nem érhető el.”¹¹² Ugyanakkor a pozitivista megközelítés szigorúan empirikus jellege, lehatároló tendenciája éppen a látszólag hasonló megismerési-magyarázati alapmodell mögött meghúzódó szemléleti, világnézeti, ismeretelméleti kritériumok lényegi különbségében ragadható meg leginkább.

Egyfelől a művészi történetírás képviselői szerint a diszciplína részleges irodalmi, narratív jellege meghaladhatatlan, hiszen kitüntetett kognitív szereppel bír; a pozitivista tudományosmenny számára azonban mindenféle irodalmi meghatározottság, vagy a szubjektivitás elismerése a történeti igazság negligálásához vezet. A történész elsődleges feladata a kutatás, a történetírói munka pedig nem más, mint a kutatás eredményeinek összegzése. A munka nyelvi meghatározottsága, irodalmi formához hasonló megjelenése csak másodlagos jelentőséget kap, biztosan uralható eszközként jelenik meg: az eredmény, a történeti igazság relevanciája kizárólag a szigorú metodológiai szabályok következetes betartásának a függvénye. A pozitívizmus tehát „beszűntette a tudományok – közöttük a történettudomány – figuratív, metaforikus nyelvhasználatát, mivel azt feltételezte, hogy a nyelv szó szerinti, leíró vagy referenciális használatához képest (mely információval szolgál a valóságról), a nyelv metaforikus használata »puszta szócséplés« (mely semmiféle információval nem szolgál a valóságról). Így csakis a nyelv szó szerinti használata tekinthető megismerőnek és igaznak vagy hamisnak.”¹¹³

Másfelől az egyetemes összefüggések feltárásának igénye is eltérő motivációra vezethető vissza a két koncepcióban. A művészi történetírók számára a múlt egyedi eseményeinek objektív vizsgálatából és leírásából leszűrhető általános konzekvenciák az emberi létezés metafizikai meghatározottságának igazolásául szolgáltak: a történész múltkonstrukciói a történelem látszólagos káoszába, háborúkkal, szenvedésekkel tarkított anarchiájába rajzolják bele a láthatatlan isteni kéz tevékenységét, az értelemmel bíró rend képzetét.¹¹⁴ Az értelemadás, a fejlődéselv konstatálása, valamint a jövőbelátás és a jövő formálásának reménye erőteljesen áthatotta a pozitivista történetírók törekvéseit is, hiszen ők a múlt objektív rajzában és a belőlük elvont törvények felállításában a jelen és a jövő uralásának lehetőségét látták. A világ és a történelem határait azonban szigorúan a tapasztalatilag ellenőrizhető „realitás” határainál húzták meg, kizárták a világ transzcendens meghatározottságának lehetőségét a történelem tanulmányozásából. A pozitivista történész szigorúan empirikus jós, nélküli a teremtő génusz művészi képességeit. Összességében ott, ahol Ranke és társai a magasabb, metafizikai elvek feltárulkozását valószínűsítették, mechanikus törvények, az evilági-anyagi lét princípiumai foglalnak helyet, s ahová csak a nyelv, a művészi forma és az esztétikai hatás engedett bepillantást, oda ezentúl kizárólag a tudós tekintélye,

¹¹² HUMBOLDT [1822] 1985. 123.

¹¹³ LORENZ 2000. 126.

¹¹⁴ Vö. IGGERS 1988. 111.; GOSSMANN 1986. 47–49.

szakszerűsége, a történetírói szövegek tudományos-magyarázó stratégiája vezet el bennünket.

A pozitivista szemlélet térhódítása, világnézeti evidenciáinak köztudatba épülése negatív következményekkel járt a szépirodalom megítélésében: megismerő és létértelmező funkcióinak degradálódását vonta maga után. Mivel az irodalmi alkotótevékenység semmilyen formában sem tartozik a tapasztalat, illetve a tudományos módszertan kompetenciájába, ezért a pozitívizmus a műalkotást a fantázia és a fikció birodalmába számúzi: csupán szórakoztató, gyönyörködtető funkcióját ismeri el, mintaadó, valóságformáló, valamint kognitív funkcióját azonban vagy elutasítja, vagy a történettudomány kontrollja alá helyezi.¹¹⁵ A pozitivista történetírás – mint azt Taine *Angol irodalomtörténetének* bevezetőjéből tudhatjuk – csak megbízhatatlan, szigorú kritikának alávetendő forrást, múltra vonatkozó adatok esetleges tárházát látja az irodalmi művekben. Mindez különösen negatív következménnyel jár a „valóság” közvetítését és formálását emancipálódásakor kitüntetetten felvállaló regény esetében. „A regény maga alig több, mint egy megkérdőjelezhető »íráso« bizonyíték lett, és az irodalom (vagy a filozófia) érdekessége, amely túlmutatott a szűken vett dokumentarista megközelítésen, éppen abban az árulkodó jelben mutatkozott meg, mely felfedte, hogy valójában nem a történelemről szól.”¹¹⁶

A pozitivista irodalom- és történetírásfelfogás evidenciái értelemszerűen kihatottak az – akarva-akaratlan – történetírói kompetenciához jutó fikciós alkotások, így a történelmi regények megítélésére is. A tudományos gondolkodásban, irodalomértésben és a köztudatban fokozatosan rögzülő történelem- és történettudomány-felfogás alapvetően megváltoztatta a történetírás és a történelmi regény 19. század első felében rögzült viszonyát. Már nem egymást kölcsönösen segítő történeti elbeszéléseként jelennek meg, az élénk szimbiozist az alá- és fölérendeltségi viszony váltja fel. Mivel „[a] történetírás a 19. század folyamán elérte, hogy a valóságról folyó diskurzus paradigmájaként mintegy a »realitás« mércéjéül szolgáljon”,¹¹⁷ ezért a történettudomány múltképei, értelmezései immár abszolút és megingathatatlan viszonyítási ponttá váltak a történelmi regények reprezentációs és esztétikai teljesítményének megítélésakor: a pozitivista filológia a hitelesség újraértett normahasználatában tulajdonképpen saját tudományos módszereit avatta poétikai normává. Az elmondottak logikus következménye – amint arra már az első fejezetben kitértem –, hogy a pozitivista szemlélet valóság és fikció nem túl szerencsés együttléteként fogja fel a történelmi regény jellegadó vonását. Mindez egyfelől a történettudomány eredményeinek számonkérését, míg másfelől fikció és valóság, reprezentációs és allegorizációs teljesítmény elkülönítését vonja maga után az egyes történelmiregény-értelmezések gyakorlatában.

¹¹⁵ A folyamat Kemény-korabeli elemzését lásd Greguss Ágost *A materialismus hatásairól* című tanulmányában GREGUSS [1859] 1872. I. 3–42. Főleg 37.

¹¹⁶ LaCAPRA 1985/b. 117.

¹¹⁷ GYÁNI 2000/a. 32.

A műfaj negatív megítélését magában foglaló pozitívista tézisek azonban ismeretelméleti és poétikai szempontból egyaránt kérdésessé tehetők. A pozitívista történettudomány módszertanát, múltképeinek deklarált objektivitását már a századvég szellemtörténeti munkái élesen kritizálták. A polémia fő tézisei szerint a pozitívizmus nem vet számot sem a megismerő szubjektum, sem a megismert világ sajátos jellemzőivel: az objektivitás illúzióját keltve kikapcsolhatónak véli a megismerő szubjektivitását a világ tudományos leírásából, és nem veszi figyelembe, hogy az ember alkotta világ (társadalom, történelem, művészet) léte különbözik a természettől, mások a törvényei, ezért más módszertani megközelítés adekvát a megismeréséhez. A Dilthey, Simmel, Croce, Collingwood nevéhez fűződő kritika – a szellemtörténet megismerési-módszertani kategóriáit (belehelyezkedés, a szellem bensejébe behatolás, újraélés, utánpéztés stb.) mozgósítva – részletesen kitért a történettudományos vizsgálódás módszertani kérdéseire is, a képzelet teremtő tevékenységét helyezve újra az érdeklődés homlokterébe: a múlt szerintük nem más, mint az azt tanulmányozó történész fikciós képességének terméke.¹¹⁸ Ha viszont nem létezhet objektívan közvetíthető történelmi múlt, valóság, akkor nem is vethető össze értékelő jelleggel a történelmi regények múltreprezentációjával. Ismeretelméleti okokból sem kereshetjük tehát a valóság nyomait a regényeken, s e megállapítást esztétikai, poétikai érvekkel is megtámogathatjuk.

Az első fejezetben láthattuk, hogy mennyire természetlen 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 teremtett sajátosságának létesítésében, valamint a szöveg jelentésképző mechanizmusának működésében. 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.¹¹⁹ 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

¹¹⁸ Vö. COLLINGWOOD 1987. 308–309.

¹¹⁹ „Az eddig tárgyalt működtető erőktől a fiktívet megkettőző struktúrája különbözteti meg. E megkettőzés klasszikus példája – mint már láttuk – a pásztorköltészet, amely egy mesterséges, szándékosan vegyületes világ és a társadalmi-történeti világ összekapcsolásával példázza, hogy a megkettőzés az irodalmi fikcionalitás lényegi sajátossága. A két összeférhetetlen jelrendszer együttléte – [...] – annak tulajdonítható, hogy egyazon szöveg »két középpontot« tartalmaz [...], miáltal egyetlen oszthatatlan mű tulajdonképpen, bizonyos értelemben mindig valami kétarcú, kettős dolog.” ISER 2001. 275–76.

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 [...].¹²⁰

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 immár a történelmi regényre vonatkoztatva megfogalmazza: „ez a végtelenül összetett és ellentmondásos folyamat 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.”¹²¹

A történelmi regény köztes helyzete rávilágít a pozitivista történetírás és irodalomfelfogás bizonyos téziseinek tarthatatlanságára, amely mindenfajta igazságközvetítő és valóságformáló funkciót elvesz a regénytől, és ezt a történetírás kizárólagos kompetenciájába helyezi. A lehatárolás tévútra vezet a történelmi regény esetében: ez ugyanis éppen fikció és valóság elválaszthatatlanságából nyeri jelentésképző potenciálját, hatványozottabban, mint bármely más irodalmi alkotás. Az alternatív történetírói jelleg itt újra előtérbe kerül, sőt a lényegi alternativitás itt válik dominánssá. A pozitivista történetírás és műtfelfogás végletesen leszűkíti a mindenkori világ határait, a vizsgálandó elemek körét, s csak jól körvonalazható kérdésekre koncentrálnak. Ami viszont a pozitivista, objektivisták múltkonstrukcióiból kimarad, azt a történelmi regény világteremtő eljárásai és hatásmechanizmusa érzékelhető közelségbe hozhatja: a nyelv teremtőerejének felszabadítása, valamint a fiktív szituációk és referenciálható elemek egymásrajátszása teszik alkalmassá a történelmi regényt az összetett emberi-közösségi viszonylataiban, illetve metafizika távlataiban megjelenő, elmúlt korabeli világok konstruálására.

2/3. A tudományos történetírás-modell narrativista kritikája: a történelmi regény narratívájának megkülönböztető jegyei

A történelmi regénnyel kapcsolatos vizsgálódásunk következő kontextusát az 1960-as, 70-es évektől kibontakozó történettudomány-kritika és ennek szerteágazó történetíráselméleti összefüggése adja. Elsősorban a pozitivista tudományeszményt, és főként 20. századi markáns irányzatait, így a Hempel nevéhez köthető general (covering) law modellt¹²² érte markáns kritika, amely a történetírás önszemléletének,

¹²⁰ ISER 2001. 276. [kiemelés tőlem]

¹²¹ MAYER 1999. 928. A történeti narratívákat elemző 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 képzelte és a valós különböző hivatkozásai közötti ellentéteket közvetíti, elsimítja és feloldja, akkor kezdjük megérteni a narratíva jelentőségét.” WHITE 1997. 109.

¹²² HEMPEL 1942. 35–48.

tudományos meghatározottságának újragondolására készítette a szakmát. Bár alapvetően a posztmodern korállapot kihívásaira és a 20. századi nyelvfilozófiák hatására létrejövő elképzelésekről van szó, a főként Louis O. Mink és Hayden White tevékenysége nyomán kibontakozó, majd Foucault, Ricoeur, Ankersmit, LaCapra, Rösen és mások munkásságában szerteágazó felfogás sokat merített a 19. század művészi történetírás-felfogásából, a szellemtörténet pozitívizmuskritikájából, vagy a 20. század két nagyhatású művéből: Nortroph Frye irodalomelméleti munkájának idevágó gondolataiból, valamint Collingwood történetírás-elméleti koncepciójából. Az egymástól elméleti alapállásban, szemléletben elkülönülő felfogások részletes ismertetésére nem térek ki:¹²³ a legismertebb tézisek lajstromozásával mindössze a történelmi regény értelmezéséhez igyekszem jól artikulálható viszonyítási pontokat kijelölni.

A leginkább White nevével fémjelzett narrativista történetírás-felfogás már jól ismert – az irodalmi és történelmi hermeneutika által is kiélezett – kérdéseket helyezett újra a tudományos önreflexió középpontjába: hogyan lehetséges a múlt eseményeinek objektív megismerése és rögzítése, ha azok, létmódjukból adódóan, közvetlenül megtapasztalhatatlanok, észlelhetetlenek, senki számára nem hozzáférhetőek?¹²⁴ Hogyan lehetséges az, hogy ugyanarról az eseményről, történelmi folyamatról illetve azok értelmezéséről több homlokegyenest ellenkező vélemény lásson napvilágot?¹²⁵ A történetírás, mely a fikció keretei közt jött létre, hogyan lesz hirtelen a valóság jelvéé és bizonyítékává?

A dokumentarista történetírás-koncepcióval szemben a narrativista történetírás-felfogás a múlt múltbeliségének közvetlen megtapasztalhatatlanságából indul ki. A történelem „eseményei” valóban megtörténtek, saját önazonosságukban azonban már nem érhetőek el, ezért a múltból alkotott elbeszéléseknek nem lehet a valamikori „valóság” a közvetlen referenciája, objektív igazságalapja. A múlt már eleve értelmezett, közvetített, textualizált formában „létezik”¹²⁶, ezért a történetíróknak az úgynevezett szilárd, objektív „tényeket”, „nyomokat” konstruálnia kell, hogy a múlt – korlátozott és nézőponthoz kötött – közvetítése egyáltalán lehetségessé váljon.¹²⁷

¹²³ A kérdéskör magyar nyelvű áttekintéseit lásd: MAGYARICS 1996. 87–97.; GYÁNI 2000/b. 48–70.; JÁSZBERÉNYI 2001. 163–193.; KISANTAL–SZEBERÉNYI 2001. 116–133.

¹²⁴ Vö. GADAMER 1984. 166., 230.; COLLINGWOOD 1987. 188.; WHITE 1997. 204.

¹²⁵ WHITE 1997. 23. „Márpedig a történettudománynak éppen az a legfőbb problémája, hogy egyazon eseménysorból eltérő módokon lehetséges beszámolni.” RICOEUR 2001. 11.

¹²⁶ „[...]a múltat szövegek és textualizált maradványok közvetítik jelenünk felé: visszaemlékezések, feljegyzések, publikált írások, emlékművek stb.” LaCAPRA 1985/b. 128.

¹²⁷ „A történelem a nyers eseményekből [from brute events] származtatott – interpretált, diszkurzív, jelölő funkcióba kerül – tényekkel szolgál.” HUTCHEON 1988. 153., vö. 122. A nyom, mint hatás-jel („sign-effect) felfogásáról lásd Paul Ricoeur munkáját, aki múltat hozzáférhetővé, jelenlévővé tevő források, tárgyi emlékek (nyomok) szükségszerű részének tartja a megszólaltatásukra törekvő értelmező tevékenységet is. RICOEUR 1988. 119–124., 183–184.) 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.; DROYSEN [1858] 1994. 102., 126.

A történetírói munkák nyelvi-elbeszelt jellege sem csak eszközszerűen adódik hozzá a történeti tudáshoz. Egyfelől a műltfeltárás és közvetítés megkerülhetetlen nyelvre utaltsága miatt a történettudományos munkák az elbeszélés formáját veszik magukra: a történeti diskurzusok is nyelvi fikciók, melyek „tartalma legalább annyira *kitalált*, mint amennyire *talált*, és amelyek formája közelebb áll irodalmi, mint természettudományos megfelelőikhez“.¹²⁸ Másfelől az elbeszélő-narratív forma, valamint az eseményeket elrendező történetírói képzelet kognitív szerephez jut: a történeti kutatás, megismerés, értelmezés kézenfekvő „eszközévé” válik. „Habár a narratív formát a legtöbb ember a tündérmesével, a mítosszal és a szórakoztató regénnyel azonosítja, ettől függetlenül helytálló az a megállapítás, hogy az elbeszélés eredendően kognitív eszköz – olyan eszköz, amely az elmélettel és a metaforával versengve megkerülhetetlen a tapasztalat szerteágazó folyamának megértéséhez.”¹²⁹ 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.¹³⁰ Ezért a múlthoz szubjektív érdeklődéssel forduló történész munkájában a cselekményesítés, a metaforikus és a metonimikus történetmondás vagy az allegorizálás eszközeihez nyúl, hogy szövege saját kérdésének megfelelő „jelentést” továbbítson. A történeti elbeszélés tehát egyszerre mimetikus és metaforikus-szimbolikus karakterrel is rendelkezik, annak érdekében, hogy „életünk eseményeit kulturálisan szentesített jelentésekkel ruházzuk fel.”¹³¹ A fiktív és a képzeletbeli anélkül egyesül az „elmúlt szándékával, hogy annak realista »szándékát« gyengítene.”¹³²

A történetírói munka – nyelvtől, szubjektumtól, szövegszervező eljárásoktól való függősége miatt – csak korlátozott érvényű valóságképet, relativizált igazságokat közvetíthet a múltból: „a történészek »tisztesége« 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.”¹³³ Éppen ezért több „múlt” is lehetséges: különböző jellegű narratívák sokasága közvetíthet egyaránt érvényes és hiteles képet ugyanarról az időszakról vagy eseményről, a mindenkori jelenbeli érdeklődés változó horizontjainak megfelelően.¹³⁴ „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

¹²⁸ WHITE 1997. 70. [kiemelés az eredetiben] vö. 10., 27., 88., 99., 100.

¹²⁹ MINK 1978. 131.

¹³⁰ Vö. MINK 1970. 547.

¹³¹ WHITE 1997. 81–82.

¹³² RICOEUR 1999/c. 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.” 369.

¹³³ WHITE 1997. 13, 15. Vö. 251.

¹³⁴ Vö. MINK 1978. 140.

szintjére emeljék fel.”¹³⁵ Így nem zárhatók ki a múltértelmezés és közvetítés területéről a fikciós jellegű alkotások, a regények sem: „A döntő kérdés ebben a helyzetben, hogy milyen alternatíva nyújtható az irodalmi szövegek szűken vett dokumentarista és pozitivistista modelljével szemben. 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.”¹³⁶ S itt újra eljutunk, immár utoljára, a történelmi regény reprezentációs teljesítményének, alternatív történelem jellegének deklarálásához. Macaulay gondolataira emlékeztető módon írja Ankersmit: „A történelmiregény-író, mivel nincs alávetve a történelmi óvatosság kötelemének és az irodalmi eljárások jóval szélesebb köre áll rendelkezésére, gyakran jobb pozícióban van a múlt igazságának feltárásában, mint a történetíró.”¹³⁷

A narratív történetírás elméletírói közül a történelmi regény problémájával egyedül szembesülő Ankersmit azonban hangsúlyozza, hogy lényegi különbség van a kétfajta történelmi narratíva szövegalkotó érdekeltisége és hatásmechanizmusa között: „Kész vagyok elismerni, hogy a két történelmi 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.”¹³⁸ Számunkra éppen ezek a különbségek fontosak, hiszen maga a narratív elmélet – mellőzve a történelmi regény műfajára vonatkozó reflexiókat – megszünteti az éles szembenállást a tudományos múltkonstrukciók és a „fikciós” jellegű múltreprezentációk között.¹³⁹ A történelmi regény műfaji mibenléte azonban ugyanúgy a teória néhány ellentmondására hívja fel a figyelmet, mint tette azt – éppen ellentétes okból – a pozitivistista tudomány- és irodalomfelfogás tekintetében. A múltreprezentáció vállaltan esztétikai módját működtető alkotások kiélezzik, provokálják a kétfajta történelmi diskurzus narratív jellege és múlt(re)konstruáló törekvése közötti nyilvánvaló hasonlóságokat és a szembetűnő különbségeket.

White elméletét nem kizárólag a konzervatív-pozitivistista tudományos pozícióból érte kritika, hanem azon történészek részéről is, akik kiindulópontjával és lényeges téziseivel egyetértenek; de érkeztek korrekciós javaslatok a White munkáiból sokat hasznosító irodalomtudomány felől is. Chris Lorenz a történettudomány szakmai gyakorlatából kiindulva bírálja White (és Ankersmit) koncepcióját, amely szerinte indokolatlanul elválasztja a munkák szövegszerű létét, valamint a történettudományos kutatás metódusát: reflektálatlanul hagyja a két folyamat viszonyát, így elfedi a

¹³⁵ RICOEUR 1988. 102.

¹³⁶ LaCAPRA 1985/b. 124–125.

¹³⁷ ANKERSMIT 1983. 21.

¹³⁸ ANKERSMIT 1983. 27.

¹³⁹ „Az az állítólag semleges közbülső tér művészet és tudomány között [...] semmivé foszlott azáltal, hogy felfedezték: a művészi és a tudományos kijelentések egyaránt konstruktivistista jellegűek. A legtöbb mai gondolkodó nem osztozik abban a hagyományos történelmi feltevésben, hogy a művészet és a tudomány a világ megértésének lényegileg eltérő módjai.” WHITE 1997. 27.

történettudományos szövegalkotás egyik meghatározó, egyedi vonását.¹⁴⁰ A narrativista történetírásfelfogás alaptételei ráadásul kizárólagos oppozícióba kerülnek a pozitívizmus téziseivel (objektív–szubjektív, empirikus–nézőponthoz kötött, metaforikus nyelv–magyarázó eszköz stb.), ezért a pozitívizmus leszűkítő paradigmájából sem tud White kilépni,¹⁴¹ és érzéketlenné válik a tudományos kutatás több lényegbevágó kérdése, kognitív, ismeretelméleti problémája iránt. Lorenz tehát pontosan kijelöli a határt a tudományos és narratív jelleget egyszerre magáénak valló történetírás, valamint a (történeti tárgyú) szépirodalom között, akárcsak az irodalmi szövegek sajátos szerveződésére és létmódjára is érzékeny Paul Ricoeur, történetíráselméleti alapművében, 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.”¹⁴² A narratív történetírás és a történelmi regény néhány poétikai és strukturális aspektusának elkülönítésére a harmadik viszonyítási pontot Dorrit Cohn narratopoétikai tanulmánya adja. Cohn élesen bírálja a White-féle koncepció kétfajta diskurzust egybemosó karakterét¹⁴³, akárcsak a probléma iránt érdektelenséget tanúsító néhány elbeszéléseleméleti munka szerzőjét (Chatman, Genette, Mieke Bal), de polemizál Roland Barthes meghatározó írásával is: a *Historical discourse* kapcsán szintén a strukturális, narratopoétikai megfeleltetés dominanciáját kritizálja. Cohn deklarálja a fikcionális és faktuális narratíva különbségét, s munkájának külön érdeme, hogy kitér a történelmi regény sajátos jelenségére, hangsúlyozva a történetírói diskurzusoktól megkülönböztető „fiktív státuszának” lényegét: „figyelembe véve az eltérő elbeszélésmódokat, a történeti fikció és a történetírói munka két különböző fajtának tekinthető, nem csak fokozati eltérések figyelhetők meg köztük.”¹⁴⁴

A három eltérő tudományos pozícióból beszélő szerző szempontjai hasonlóak az elhatárolást illetően: Lorenz és Ricoeur (és részben Cohn) szerint a történetírásnak két olyan fő, a szépirodalomtól eltérő jellemzője van, mely egyértelműen meghatározza a történetírói szövegek szerveződését, befogadását, és amely az irodalmitól más funkciójú diskurzust hoz létre: a különbségek leginkább a kétfajta történeti narratíva *múltra*

¹⁴⁰ „A történelmi kutatás ideális esetben egyedi, igaz, leíró kijelentéseket hoz létre, amelyek a múltbeli realitásra utalnak, a történelmi elbeszélések pedig efféle kijelentések gyűjteményeinek tekinthetők.” LORENZ 2000. 131.

¹⁴¹ LaCapra néhány évvel korábban nagyon hasonló bírálatot fogalmazott meg: White „teóriája megmaradt a referencia ugyanazon keretén belül, mint a »tudományos« munkák, melynek beállítódását a feje tetejére állította. [...] Strukturalista analógiáját adta az »átfogó törvény« modellnek, amelyet mint magyarázati módszert kritizált.” LACAPRA 1985/a. 34.

¹⁴² RICOEUR 1999/a. 275.

¹⁴³ A történetírói és a fikciós munkák narratív jellegének összemérésében („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.

¹⁴⁴ COHN 1990. 788.

irányuló „elsődleges szándékosságában”, igazságigényében (Ricoeur) és a megkonstruált múltkép referencialitásának problémájában mutatkoznak meg.¹⁴⁵ A közismert és kézenfekvő szempontok alkalmazása természetesen nem jelent éles elhatárolást vagy oppozícióállítást. A fiktív és a valós oppozíciójának tényleges felszámolása, a történelmi regény sajátos reprezentációs és esztétikai jellegének leírása azonban a lényegi eltérések, töréspontok precíz kijelölésével vihető csak végbe.

Az első különbség a kétfajta narratíva között a megkonstruált múltkép referencialitásával összefüggésben jelölhető ki. A történetírói munkák a valamikor megtörtént események tudományos közvetítésével, értelmezésével a történelemtől birtokolt tudásunkat alapozzák meg, ezért a „rekonstruált” múltkép referenciáját és így viszonyítási, eligazodási pontját a „valamikor valóság” adja, hiszen „egyedül a történésről mondható el – a szó abszolút jelentésében –, hogy valami »valóságosra« vonatkoztat abban az értelemben, hogy azt, amiről beszél, észrevehették a múlt tanúi”.¹⁴⁶ 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.”¹⁴⁷ A történetírói munkák szavahihetőségének, a múltról alkotott kép hitelességének alapkövetelményévé válik a rögzített referencia, és fontos része a tudományos diskurzus és olvasója közötti viszonyoknak, hiszen – Lorenz szerint – addig fogadjuk el, hogy a történelmi elbeszélések a múlt igazságát közvetítik, amíg feltételezzük, hogy valós múltra vonatkoznak. A múlt közvetlen hozzáférhetetlensége, nyomokba rejtettsége, rengeteg eltérő rekonstrukciós és értelmezési lehetősége ellenére, a történésznek feltételeznie kell tárgyának valódiságát, a múlt realitását, hiszen annak közvetítésére vállalkozik: a tudományos szövegalkotás folyamata és a létrejött szöveg kommunikációs viszonya egyszerűen nem léphet ki ebből az alaphelyzetből.

Annál kevésbé, mert a látszólag külsődlegesnek tekintett referencia közvetlenül kihat a szövegek szerveződésére, narratív struktúrájára és kommunikációs stratégiájára. Dorrit Cohn meggyőzően érvel amellett, hogy a „történelmi 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 réteg 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

¹⁴⁵ A két történelmi diskurzust megkülönböztető Ankersmit kategorikusan elutasítja a referencialitásból és igazságigényben megmutató különbséget (ANKERSMIT 1983. 20–24), ezért a történelmi regény kapcsán megfogalmazott termékeny belátásait a dolgozat más pontján fogjuk hasznosítani.

¹⁴⁶ RICOEUR 1999/b. 310.

¹⁴⁷ LORENZ 2000. 140. [kiemelés az eredetiben]

irányuló legradikálisabb törekvéseknek is.”¹⁴⁸ A fikcionális elbeszélés két strukturális alapjellemzőjéhez, a cselekmény anyagát magában foglaló történethez (story, fabula), illetve a történet művészileg elrendező elbeszéléséhez (discourse, szűzsé) tehát harmadik aspektus társul a történetírói narratívákban: a referenciális szint alapvetően átformálja az elbeszélés folyamatát, az alakok elrendezését, akárcsak a szövegek hatásmechanizmusát, kommunikációs technikáit.¹⁴⁹

A *Historical discourse*-ban a fikcionális és a faktuális diskurzusok narratopoétikai sajátosságait vizsgáló Roland Barthes sem tagadja a referencialitás fontosságát a történetírói szövegek felépítésében, végeredményben azonban máshová helyezi a hangsúlyt, mint Cohn. „A történelmi elbeszélés gyaníthatóan az egyetlen olyan narratív fajta, amely feltételez egy rajta kívül álló referenciát, még ha az valójában soha nem elérhető” – írja Barthes,¹⁵⁰ de tanulmánya egészében a referencia bizonytalanságát, relativisztikusságát, „illúzióját” nyomatékosítja. Szerinte az objektív múltkép megteremtése érdekében a történetírói munka szerzője „arra törekszik, hogy kívül helyezze magát saját elbeszélésén, és szisztematikusan elhagy minden direkt utalást a szöveg eredetére: a történelem mintha önmagát írná.”¹⁵¹ A próbálkozás azonban nem lépheti túl a fikcionális szövegek múltközvetítő kompetenciáját, mivel „az elbeszélés szintjén az objektivitás valamint a narrátorra történő utalások elhagyása a fikció sajátos formájává változtatja a történetírói narratívát, a referencialitás illúzióját eredményezve, ahol is a történész megpróbálja azt a hatást felkelteni, hogy az ábrázolt dolog önmagát beszéli el.”¹⁵²

A történelmi regény esetében azonban a múlt realitásának bizonytalansága, a referencia kérdésessége, illúziója termékenyen fordítható át sajátos szövegalkotó és jelentésképző aktivitásba, hiszen felszabadul a Cohn, Ricoeur és Lorenz által hangsúlyozott referenciális kötöttségektől. A történelmi regény múltképének referenciája nem rögzíthető egy feltételezett valamikori valóságra: a regény esztétikailag megjelenített múltja inkább az olvasó tudatában már eleve értelmezett formában „létező”, valamilyen *előzetes jelentéssel bíró* történelemképet céloz meg, annak konszenzusos ismertségére játszik rá – egyszerre aknázva ki a múltból birtokolt tudás meglétét és relativisztikusságát. Például a 19. századi történelmi regények közül leginkább az ábrázoló-mimetikus elbeszélésmód poétikája alapján szerveződő Eötvös-regény, a *Magyarország 1514-ben* olvasásában sem az a döntő szempont, hogy mi történt valójában, sőt még az sem, hogy a források, nyomok, történetírói munkák értelmezte, közvetítette parasztháború múltbelisége mennyire „hitelesen” konstruálódik meg a szövegben (a történelmi hűség szentsége mellett állást foglaló szerzői előszó, és a történelmi források sokaságára hivatkozó hatalmas jegyzetapparátus ellenére sem). Sokkal lényegesebb, hogy a Dózsa-féle parasztfelkelés a megcélzott befogadók tudatában a

¹⁴⁸ COHN 1990. 778–779. [kiemelés tőlem]

¹⁴⁹ Vö. COHN 1990. 781–782, 789.

¹⁵⁰ BARTHES 1970. 153–154.

¹⁵¹ BARTHES 1970. 148.

¹⁵² BARTHES 1970. 149. [kiemelés tőlem]

társadalmi egyenlőtlenség felszámolási kísérletének egyik nagy elbeszéléseként él, s ez a már eleve interpretált, előzetes jelentéssel bíró múltkép kerül a szövegben aktív dialógusba más, hasonlóan konszenzusos, mitizáló történeti narratívákkal: a dicsőséges Mátyás király „mítosszal”, – a mohácsi vész közelségének köszönhetően – a nemzethalál víziójával, valamint a francia forradalom egy lehetséges értelmezésével. A Cohn által hangsúlyozott referencia megkerülhetetlen a történelmi regény esetében is, de nem külső viszonyítási pontként szolgál, hanem feloldódik más szövegterekben, a befogadói előismeretek dialogikus játékerében, ahhoz hasonlóan, ahogy Iser fogalmaz a pásztorköltemények analóg jelenségei kapcsán: a múlt esztétikai létesülése nem „a kínáló referenciák felől határozza meg a fikciót, hanem éppen, hogy idézőjelbe teszi ezeket a referenciákat, amelyek így a fikció révén válnak szemlélhetővé”.¹⁵³

Kétségtelenül bajos lenne vitatni – főként napjaink posztmodern kor- és történelemtudatának távlatából –, hogy maga a tudományos történetírás múltképe is más szövegekből eredeztethető,¹⁵⁴ illetve befogadás és kontextusfüggő, tehát a történetírás is szövegközi létmódban mozog. A történelmi regény múltja, ezen múlt realitása, referenciája azonban kizárólag szövegek és értelmezések hálójában jelölhető ki: a történelmi regény múltreprezentációja a legkülönbélebb intertextuális viszonyulások (források, történetírói szövegek, népi emlékezet stb.) révén jön létre, nem köti a forráskritika módszertani szigora, valamint struktúrája, hatásmechanizmusa tisztán szövegszerű, esztétikai elemek által meghatározott (nincs érvelés, magyarázat stb.). A regények befogadása szintén rengeteg múltképzetet, szöveget, előfeltevést hoz mozgásba, amely végeredményben a referencia megsokszorozódásához vezet,¹⁵⁵ és a múlt reprezentációjából nyerhető jelentésképző potenciálok széles játékerét nyitja meg. A *Zord idő* történéseinek meghatározó része például kétségtelenül referenciálható, bizonyos szöveghelyei visszakereshetők a forrásokban és a Kemény-korabeli történettudományos munkákban: ugyanakkor egyfelől a nemzeti balsors motívuma szervezi áttételesen a regény történéseit, ezért a konstrált történeti világ s a hozzá kapcsolható jelentések kimozdulnak a múlthoz kötöttségükből; másfelől a mese, a komédia, a melodráma, a tragédia és az eposz műfaji konvenciói jelentős részt vállalnak a szöveg felépítésében, és ez jelentősen tágítja a regény intertextuális hálóját.

Bizonyos fokú referencia feltételezésének, a múlttól birtokolt előzetes ismeretekre való rájátszásnak, valamint a referencia felfüggesztésének, más szövegterekben való szétíródásának kettős mechanizmusa komoly szerepet kap a történelmi regény működésében. E kettősség a műfaj egyik kevésbé szembetűnő

¹⁵³ ISER 2001. 44–45. [kiemelés az eredetiben]

¹⁵⁴ „[A] múltat (amely valóban létezett) textuális nyomaiból ismerjük” HUTCHEON 1988. 119. Vö. 128.

¹⁵⁵ Linda Hutcheon öt fajta referenciát különböztet meg a történeti metafikciók esetében: az *intratextuális referenciát*, amikor a szöveg elsődlegesen a fikció realitásának 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 történeti regény a történetírói munkák, források stb. konstruálta realitásra utal; s végezetül a *hermeneutikai referenciát*: ebben az esetben az olvasó előzetes tudása tágítja tovább a szöveg által megnyitott lehetséges vonatkoztatási mezőt. HUTCHEON 1988. 154–56.

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 precizitás iróniáját szolgálják, magyarul, a faktuális-referenciális státusz felfüggesztését, elbizonytalanítását, a múlthoz kötöttség feloldását, más szövegterek és értelmi képzetek felé történő megnyitását serkentik, másrészt viszont a Scott felfogásában reflektáltan jelenlevő törekvést – a hitelesítést, a valóságillúzió megteremtését – segítik elő.¹⁵⁶ Innen nézve kétségtelenül nem véletlen a műfaj Scott-i elnevezésében rejlő paradoxon, amely szintén fikatív és valós szétválaszthatatlanságára irányítja a figyelmet. Scott történelmi románcnak nevezi műveit, és ez azért érdekes, mert a kortárs angol irodalmi közgondolkodás műfaji rendszerében a regény fogalmát a valóságos élet és szokások képével kapcsolták össze, ellenben a románcot heroikus mesének tartották, kitalált személyekkel, történésekkel hozták összefüggésbe.¹⁵⁷ Az elnevezés így kiélezi a történelmi regény kettős – egyszerre fikatív és valósághoz kötődő – karakterét, a múltreprezentáció és a múlt érdekétől elváló jelentésképzés szoros összefonódására utalva.

A történetírói szövegek másik fontos elve az *igazságigény*, bármennyire is nézőponthoz, nyelvhez, szubjektumhoz kötött az egyes történelmi munkákból kiolvasható igazság, jelentés.¹⁵⁸ „[A] történelmi elbeszélések igazságának előfeltételezése mindaddig döntő fontosságú, ameddig azt is feltételezzük, hogy a történelem diszciplína, és nem művészeti forma”¹⁵⁹ – írja Lorenz, akinek írásában állandóan visszatér az igazságigény deklarálása. „Szerintem a történelem igazságigénye, szemben az irodalommal, nélkülözhetetlen, azaz nem kezelhető véletlenszerűségként. 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

¹⁵⁶ „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 nevetségessé és problematikusá teszik az ilyen típusú fikciós magyarázatok gondolatát is, azt sugallva, hogy a lábjegyzet az ilyen szövegekben csak parodisztikusan funkcionálhat.” MAYER 1999. 915, 916.

„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.

¹⁵⁷ Vö. WELLEK–WARREN 1972. 326.

¹⁵⁸ „[A]z igazság magában – [...] – nem igazán izgalmas episztemológiai kritérium, jöllehet *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]

¹⁵⁹ LORENZ 2000. 127.

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.”¹⁶⁰ A történetírói munkák minden esetben a történelem értelmező közvetítésére, morális jelentéssel való felruházására törekcsenek. Ezért vezeti be Paul Ricoeur a *képviselés* és a *helyettesítés* fogalmát a történetírói elbeszélések jellegadó hatásfunkciójának megnevezésére, „jelezve ezáltal azt, hogy a történelmi konstrukciók igénylik, hogy valamely *szemtől szembeni* kérelemre való válasz rekonstrukciói legyenek.”¹⁶¹ A múlttal szembeni „tartozási viszony”, „adósság” érdekében a különböző konfigurációs eljárások az elmúlt szándékának, realitásának a beszédét segítik elő.

A történelmi regények múltreprezentációjának elsődleges érdeke viszont nem merülhet ki sem a múlt pusztá közvetítésében, sem abban a törekvésben, mely a múlt „igazságának” kimondására irányul. A különböző poétikai eljárásokkal megkonstruált múlt nem kizárólag saját múltbeliségéről beszél a regényben, hanem – Iser szavaival – „valami ábrázolódik rajta keresztül”, esztétikai funkcióba kerülve a szöveg jelentésképző mechanizmusainak a szolgálatába áll: a múltreprezentációt létesítő figuratív nyelv, jelrendszer még a leginkább hitelességre törő szövegek esetében is a múlt képétől, lehetséges értelmétől elváló jelentések sokaságának megképződésére teremt lehetőséget, többek között az „önleplezésnek”, a fikcionális karakter hangsúlyozásának köszönhetően. „A zárójelbe tétel jelzi – írja Iser –, hogy az ábrázolt világhoz fűződő minden »természetes« beállítódásunk felfüggesztendő. Ennek következtében az ábrázolt világ nem is öncélúan tér vissza, s nem is merül ki egy olyan világ jelölésében, mely előtte már adva volt. [...] [A] zárójel mindig egy átfogó cél jelenlétét mutatja, mely önmagában egyáltalán nem kíván a szövegben megismételt világ valamilyen minősége lenni.”¹⁶² A múlt nyelvi közvetítése, szubjektív szerzői elrendezése, a múltkonstrukció megírás-korabeli szituációba illeszkedése, valamint a mindenkori olvasói értelmezésnek kitettsége tág játékteret nyit a legkülönbözőbb értelmi képzetek kibontakozására. A figuratív nyelvhasználat konstruálta múlt képe és az elbizonytalanított referencia (múlthoz rendelt értelem) hasadásában bontakozhat ki a jelentésképzés összetett folyamata a történelmi regényben, melynek működéséhez a reprezentáció biztosít keretet és lehetőséget. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a szövegben megidézett történelmi korszakról bírt tudásunkat ne befolyásolná vagy alakítaná a történelmi regény, a múlt reprezentációját azonban alapvetően esztétikai szempontok irányítják minden egyes esetben. A regények különböző poétikai, tropológiai, retorikai stb. eljárásai eleve úgy teremtik meg a múlt világát, hogy az képes

¹⁶⁰ LORENZ 2000. 146, 143. [kiemelés az eredetiben]

¹⁶¹ RICOEUR 1999/b. 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. Adósai a múltnak, a megismerés kötelességével tartoznak a halottaknak, amely örökös adósokká teszi őket.” RICOEUR 1988. 142–143.

¹⁶² ISER 1997. 70.

legyen a „múlt szándékától” elváló jelentés közvetítésére, tágabb létértelmező funkció betöltésére.

A történelmi regény tehát transzformálja a múltat, ezért a modellszerűség jelenségeit, valamint a más mondás klasszikus alakzatait, az allegóriát és az iróniát helyezi a vizsgálódás homlokterébe.

A Waverley-t interpretáló Wolfgang Iser a Scott által sikerre vitt műfaj egyik jellegadó vonását a *modellszerűségben* látja, melynek lényegét a Walpole-féle gótikus regény analógiájával világítja meg. Walpole azért fordult el a mindennapi élet eseményeinek ábrázolásától a történelem misztikus dimenzióinak irányába, hogy „kibővítsen a regény cselekményének szerinte addig korlátozott szféráját. Úgy érezte, hogy ez az egyetlen mód, hogy feltárja az emberi viselkedés különböző formáit, melyeket a 18. századi moralista regény kizárt.”¹⁶³ Emberi viszonyok értelmezésére és modellálására azonban alkalmasabbnak bizonyult a történelmi regény jelentésképző karaktere. 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 bemutatására, melyet Walpole képtelen volt elérni. A történelem garantálta az emberi viselkedés legszélsőségesebb megnyilvánulásainak valószínűségét, és a legkülönbélebb szituációk jóval szélesebb variációjának bemutatására nyitott utat, mint amelyre a természetfölötti képes volt.”¹⁶⁴ A hatásmechanizmus alapja tehát a történelem sajátos reprezentációja lesz, amely általános létkérdések esztétikai jellegű felvetésére teremt lehetőséget.

Reprezentáció és modellszerűség összefonódása, a konstruált múlt önazonosságának és (az Iser által is hangsúlyozott) jelenre irányultságának kettőssége, illetve a befogadói kompetencia kitüntetett szerepe a más mondás klasszikus alakzataira irányítják a figyelmet:¹⁶⁵ az allegória és az irónia igen széles spektrumon mozgó jelenségei nem kerülhetők meg a történelmi regények vizsgálatakor.

A történelmi múlt reprezentációja és a múlt szándékától elváló jelentések konstruálása a történelmi regény allegorikus létmódját sejteti: a műfajként és retorikai alakzatként egyaránt számon tartott allegória jellegadó vonásai rávetíthetők a történelmi regény struktúrájára és hatásmechanizmusára. Az allegória „kifejezetten az az alakzat, amely kárpótol a távolságért, áthidalja az űrt a jelen és a tovatűnt múlt között, amely az értelmezés nélkül visszahozhatatlan volna [...]”¹⁶⁶ – írja Joel Fineman, az allegória teológiai gyökereiről értekezve. A múltnak (a hozzá kapcsolódó különféle narratíváknak) mint paratextusnak lehetséges felfogása, a történelem temporális kibontakozása, valamint a múlthoz kötődő és attól elváló jelentések kettőssége stb.

¹⁶³ ISER 1976. 82–83.

¹⁶⁴ ISER 1976. 83.

¹⁶⁵ 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 más, valami kézzelfoghatóbbat mondunk, de úgy, hogy ez mégis érthetővé teszi a másikat.” GADAMER 1984. 70., 71.

¹⁶⁶ FINEMAN 1981. 29.

szintén a történelmi regények allegorikus működését sejtetik.¹⁶⁷ Igen valószínű, hogy a 19. század meghatározó történelmi regényei minden esetben allegorézisre, tehát allegorikus olvasásra és értelmezésre készítetnek, még akkor is, ha a szövegek felhívó struktúrája erre nem teremt közvetlen alapot, és ez természetesen a félreolvasás lehetőségét, a szöveg intencióival ellenkező kódrendszer alkalmazásának veszélyét is magában rejti. Ilyen értelemben beszéltem korábban a visszavetítés normájának negatív következményeiről vagy a hitelesség elvárásának hibás alkalmazásáról.

Az allegória fogalmának beléptetése azonban közel sem eredményezi a regényértelmezések rövidre zárását, a jelentésképződés lehetőségeinek drasztikus lehatárolását. Az elmúlt évtizedek allegória-interpretációinak nagy része – az allegória tematikai jellemzőiről és referenciális rögzíthetőségéről a nyelvi meghatározottságára helyezve a hangsúlyt – az alakzat „demisztifikációját” hajtotta végre: jelölő és jelölt közötti kapcsolat bizonytalanságából adódóan az allegorikus struktúra elvileg képtelen bármilyen konkrét jelentés rögzítésére.¹⁶⁸ „A szöveg allegorikus strukturáltsága a jelentés ígéréssel kecsegtet, amely azonban állandón elhalasztódik” – írja Joel Fineman, aki az allegória felhajtóerejét az eredetétől (pretextusától) való végzetes elválasztottságban, ezen eredet utáni örökös keresés – beteljesíthetetlen – vágyában látja.¹⁶⁹ Az allegória „mást-mondás” 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.¹⁷⁰ Ha figyelembe vesszük az allegória kulcsát jelentő múltreprezentáció 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 ölt konkrét megnyilatkozási formát és kap poétikai relevanciát. A „mást-mondás” strukturális és hatásmechanizmusa – az allegóriára emlékeztető módon – irányítja az irónia működését is,¹⁷¹ így mindkét alakzat jellegadó tényezője rávetíthető a múltat reprezentáló, közvetítő és annak szándékától elváló jelentéseket egyszerre létrehozó történelmi regény működési mechanizmusára. Az irónia jelenségével ezért – természetesen eltérő módon és különböző mértékben – minden történelmi regény esetében számolnunk kell.

¹⁶⁷ White szerint maga a történelmi diskurzus megalkotása önmagában allegorizáló tevékenységként értelmezhető, hiszen kétségtelen jelentés- és ideológiaképző aspektussal rendelkezik: „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 történések által a különböző jelöltek leírására szolgáló nyelv, valamint a különböző jelentésadásra használt kódok (cselekményesítés, magyarázat, ideologizálás) között.” WHITE 1997. 23.

¹⁶⁸ Vö. MADSEN 1994/b. 121–129.

¹⁶⁹ FINEMAN 1981. 44–45.

¹⁷⁰ Vö. MILLER 1981. 356–358.

¹⁷¹ „A jel mindkettőnél olyasmire utal, ami eltér szó szerinti jelentéstől, funkciója pedig épp ennek az eltérésnek a tematizálása.” de MAN 1996. 34.

Az irónia köztudottan az egyik legleterheltebb irodalomtudományos terminus technikusok egyike: „A meghatározások nyelve, úgy tűnik, gondban van akkor, amikor az iróniáról van szó. [...] Egyszóval fölöttébb nehéz, mi több, lehetetlen az irónia definíció segítségével történő fogalmi megragadása.”¹⁷² A de Man észrevételében megfogalmazott definiálhatatlanság problémája mellett tovább nehezíti az irónia viszonylagos körülhatárolását a meglévő definíciók sokasága. Számos, egymástól részben eltérő értelmezés rendelhető hozzá, s egyszerre jelölhet – hogy csak a két szélsőséges és egyben leggyakrabban alkalmazott meghatározásra utaljak – trópust, retorikai alakzatot, valamint – a német romantika szellemi-gondolati hagyatéka révén – az adott szöveg egészére kiterjedő ismeretelméleti alapállást, világértelmezésbeli pozíciót. Ha eltekintünk azonban az iróniához az irodalmi köztudatban hozzátapadó képzetektől, például a gúny, a humor, szarkazmus jelenségétől, vagy a becsapás, tettetés szókratészi minőségétől¹⁷³, akkor mindkét szélsőséges felfogás tulajdonképpen visszavezethető egy közös alapképletre: „a mást mond, mint amit állít” quantilianusi tézise vagy a Schlegel-féle „permanens parabázis” iróniafogalma egyaránt az állítás, gondolkodás, szemlélet stb. identikusságának elbizonytalanításából nyeri jelentésképző potenciálját: értelmi képzeteket létrehozó mozgás zajlik felmutatás és visszavétel, azonosság és távolítás tendenciái között. A 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” (az identikusság elérésének lehetetlensége, különböző idősíkok állandó belépése stb.) közötti térben zajlik mind a múlt világának esztétikai konstruálása, mind a regénnyel és világával létesített irodalmi kommunikáció folyamata. Már a történelmi regény (és történetírói mű) alkotási mechanizmusa is az irónia – ironikus olvasás és értelmezés – kontextusában jelölhető ki. Hayden White szerint „a történésznek bizonyos mértékig ironikusan kell kezelnie a történelmi 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.”¹⁷⁴ A múlt közvetlen hozzáférhetetlenségének tapasztalata, valamint a kétfajta diskurzus eltérő jellegének áthidalási szándéka vezette hasonló gondolatra jóval korábban Kemény Zsigmondot, aki éppen az emlékiratok, feljegyzések tényszerűen nem igazolható, sőt sokszor kifejezetten téves vagy elferdített állításaiban, a

¹⁷² de MAN 2000. 177–178.

¹⁷³ Eleanor N. Hutchens például erre az alapképletre próbálja visszavezetni az irónia valamennyi közismert jelenségét. HUTCHENS 1960. 353–354.

¹⁷⁴ WHITE 1973. 375.

naplók, visszaemlékezések sorai mögött olvasva vélte felfedezni a letűnt múlt sajtászerűségének, visszaszerezhetetlen identikusságának legjellemzőbb nyomait.¹⁷⁵

A történelmi regények beszélője szintén eleve ironikus pozícióba kényszerül, az ironikus szubjektum egyfajta analogonjaként írható le. Mint arra már korábban, más összefüggésben utaltam, tevékenyen részt vesz a reprezentált múlt sajtáságainak rögzítésében, az adott korabeli életvilág valóságillúziójának felkeltésében, ám értelemszerűen távolságot is tart, egyfelől az általa közvetített világ tendenciáitól, hiszen nem (lehet) része annak, másfelől a megcélzott befogadói jelentől, hiszen a saját korának bizonyos jellemzőivel való túl konkrét azonosulás megtörné a regény teremtette valóság illúzióját, és megnehezítené a történelmi olvasó helyzetét.¹⁷⁶

A szöveg poétikai rétegzettségében is hasonló mozgás figyelhető meg: referenciájának visszakereshetatlensége miatt a múltreprezentáció identikussága kérdésessé válik, igaz éppen identikusságának elbizonytalanodása, megtörése, a múltat reprezentáló jelrendszer jelöltjeinek szóródása, 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 poétikai jelrendszer, a nyelv jelentésszorosító műveleteiben előálló értelmi képzeteket az allegorizáció lehatárolható, zártabb keretében igyekszünk rögzíteni, vagy az elválás, távolítás ironizáló jelenségét a megképződő jelentésekre is kiterjesztjük, és így bármiféle jelentés rögzíthetatlenségét posztuláljuk. Ebben az esetben de Man kései 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.”¹⁷⁷ Tényleg reális döntéslehetőségről, olvasói választásról van-e szó, vagy az irónia feltételezett működése minden egyes történelmi regény esetében elkerülhetetlenül felfüggeszti az értelemtulajdonítást? Az talán túlzottan leegyszerűsítő elméleti konzekvencia volna, ha mondjuk allegorikus és ironikus meghatározottságú történelmiregény-csoportokat különítenénk el, egyikbe a múltkonstrukció jelentésteremtő lehetőségében bízó, a másikba az ezeket elvető regényeket sorolva. A két művelet érzésem szerint minden történelmi regényben valamilyen formában érvényesül, illetve, hogy pontosan fogalmazzak, a történelmi regény jellegadó eljárásai több tekintetben analógnak

¹⁷⁵ „Minden író, ki a szeme előtt történekről akarja a kíváncsi világot vagy az utókort értesíteni, a természetunktől elválhatlan hiúságnál fogva, éppen nem vágyik egyéniségét árnyékban tartani, éppen nem óhajt magának, pártfogoltjainak, előljáróinak, mecénásainak és vallásos vagy politikai felekezetének mentől kisebb szerepet juttatni. Ő rendszerint az igazság rovására is kész lesz az érdekeket, melyekkel sorsa összeforrt, képviseltetni még a legcsekélyebb tények által is. [...] Tehát lehetetlen az emlékirónak – [...] – 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 gyümölcsozhatnak. Ő így ezer részlet birtokába jut, melyet az előadó historikustól sohasem hallott volna meg, és észrevétlenül avattatik be a lefolyt századok szellemébe.” KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 157., 158.

¹⁷⁶ Martinkó András a Kemény-szövegek elbeszélői iróniáját éppen „az autonóm művilág” igényeivel, a világszerűség megteremtésének szándékával hozza összefüggésbe. vö. MARTINKÓ 1977. 335.

¹⁷⁷ de MAN 2000. 196–197.

mutatkoznak az allegorizáció és az irónia jelenségével, természetesen más és más aspektusokat hozva felszínre az egyes művek vonatkozásában. Az irónia Kemény szövegei esetében nem a múltreprezentáció érvényességének, hitelességének megkérdőjelezésére, vagy a lehetséges allegorikus jelentések felfüggesztésére irányul, hanem azt az oszcillálást tartja mozgásban, amely reprezentáció és allegorizáció kettőségében hoz létre különféle jelentéseket.¹⁷⁸ Az irónia működése megteremti a múltközvetítés lehetőségét, a reprezentáció keretfeltételeit, és egyben szavatolja az allegorikus jelentésképződés időbeli kiterjeszhetőségét.

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 rajongókhoz*. Valamennyi esetben feltételezem a szövegek jelrendszerének kettős, reprezentációs és allegorizációs működését, tehát azt, hogy jelentésképző mechanizmusuk a múlt konstrukciójához kötődik szorosan, innen nyeri sajátosságát, értelemképző potenciálját. Mindenféle múltreprezentáció a szerzői jelenből indul ki, így a Kemény-szövegekhez is hozzárendelhetők saját korukhoz köthető allegorikus jelentések, de hangsúlyoznom kell, hogy Kemény művei nem példázatos jellegűek, és nem direkt visszavetítés mozgatja a szövegek allegorikus struktúráját.

A Kemény-regények jellegadó poétikai megoldásai az irónia szinte valamennyi változatára szolgáltathatnak példát. Az elbeszélő kiszólásai ugyan a legkülönbébb 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 érdekeltisége révén. Végtelen és végesség közötti oszcilláció, a mulandóságélmény dominanciája, affirmáció és destrukció javaslatai 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* – összefoglalva: a jelentésképződés kitüntetett irányai indokolják a (romantikus) irónia bevonását Kemény történelmi regényeinek értelmezésébe.

¹⁷⁸ 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.

2/4. Történettudomány kontra történelmi regény: a műfaj néhány jellegadó poétikai vonása

Eddig három kontextusban követhettük nyomon az irodalom berkeiből kiváló, szaktudománnyá avanzsáló történetírás és a történelmi regény lehetséges viszonyát. A történelmi regény poétikájának, hatásmechanizmusának, jellegadó eljárásainak felvázolása érdekében tovább folytatjuk ezt a gondolatmenetet, amikor is utolsó lépésként a különböző szemléletmódokat és felfogásokat szintetizáló történettudomány néhány markáns jellemzőjét vesszük – mintegy összegzésképpen – viszonyítási alapul.

Hayden White *A történelmi értelmezés politikája: szaktudománnyá válás és a fenséges kiszorítása* c. tanulmányában négy pontban összegezte a történetírás tudományos diszciplínává válásának legalapvetőbb feltételeit és következményeit, tulajdonképpen négy elhatároló művelettel jellemezve az évszázados folyamat leglényegesebb momentumait. A történelem és fikció megkülönböztetése érdekében a szaktudományos történetírás határainak kijelölését „egy szigorú *retorikamentesítéssel* kellett elkezdni.”¹⁷⁹ A retorikai-stilisztikai kizárások, a tropológia megfékezése, a nyelv magyarázó funkciójának preferálása komoly következményekkel jár „az elbeszélésben megjeleníthető események fajtájára nézve”, tehát *tematikai megszorításokat* von maga után. „A kizárásnak ez a két szabálya a történelmi 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.”¹⁸⁰ A retorikamentesítés, a tematikai megszorítás és a képzelet képességének szabályozása mint a szaktudománnyá váló történetírás alapkritériuma végeredményben „kizárja és betiltja a történelmi valóság bemutatásának bizonyos módjait”, és a *fenséges kiszorításához* 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.”¹⁸¹

A történettudomány múltrekonstruáló, -értelmező, -közvetítő szándékából fakadó lehatároló tendenciák olyan töréspontokat jelölnek ki, melyek segítségével a történelmi regény szövegalkotó érdekeltiségének, poétikai eljárásainak – eddig még nem elemzett – jellemzői láthatóvá tehetők.

(1) Az első két viszonyítási pont csak néhány közismert gondolat megfogalmazására jogosít a történelmi regény vonatkozásában. A *retorikamentesítés*, a

¹⁷⁹ WHITE 1997. 220. [kiemelés tőlem]

¹⁸⁰ WHITE 1997. 221. [kiemelés tőlem]

¹⁸¹ WHITE 1997. 235., 229

nyelvben rejlő teremtő potenciálok megzabolázásának kísérlete természetesen nem jellemző a történelmi regényre. Mivel nem köti a múlt rögzítésének, pontos célbajuttatásának a kötetelme, s elsősorban esztétikai jellegű motivációk vezérlik, ezért komoly szerep jut a nyelv figuratív teljesítményének a mimetikus és allegorikus eljárások érvényesítésében. „A *Zord időben* – írja Imre László – a színek és fények rendszeréből is kivehető nemcsak az alap gondolatot kísérő atmoszférikus 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.”¹⁸² A Turgovics szolamában megfogalmazódó üvegbura és holttetem allegorikus képei például egyszerre érzékeltetik és hozzák kézzelfogható közelségbe az adott történelmi időszak tragikus léthelyzetét, valamint az emberi létezés – időtől független – abszurditásának lehetőségét.

(2) Bizonyos értelemben a *tematikai szűkítés* a történelmi regényekre is jellemző, bár itt nem ismeretelméleti és kognitív szempontok, hanem a múlt felé fordulás esztétikai érdekeltsége szabályozza a lehatárolást. A cselekményesítésre érdemesnek tartott történelmi korszak, szituáció kiválasztása ezért meghatározó a történelmi regény poétikai eljárásai, jelentésképző stratégiái és hatásmechanizmusa szempontjából. Nem mindegy, hogy a regény milyen mértékben óhajtja kiaknázni a megcélzott olvasótábor előzetes történelmi tudását, a köztudatban mennyire, és milyen módon ismert eseménysor reprezentációjára vállalkozik. Fontos, hogy idegen vagy saját nép történelmére, a régmúlt vagy a közelmúlt eseményeire, ismert vagy ismeretlen (már valamilyen formában narrativizált, illetve referenciálisan nem visszakereshető) történés konstruálódik-e meg a szövegben, hiszen a történelmi regény jelentésképző potenciáljának más-más aspektusi mozgósíthatók a különböző szituációkban. 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. 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 történelmi szituáció sajátosságait: a 17. századi életvilág mássága, jelentősen eltérő szokásrendje, gondolkodásmódja szolgál a szöveg jelentésteremtő képességének megalapozására.

(3) A *történetírói képzelet behatárolása* a múlt tudományos érdekű konstrukcióiban nem kizárólag a pozitívista szakmai elképzelésben fogalmazódik meg. Humboldt szerint például, „a képzelet a tapasztalásnak és a valóság kifürkészésének van alárendelve”, ezért „nem működik tiszta fantáziaként, s helyesebb a megsejtés

¹⁸² IMRE 1996. 290–291. Lásd uő. *A hasonlatok szerepe A rajongók-ban* IMRE 1996. 279–285.

képességének és az összekapcsolás adományának”¹⁸³ nevezni. Nyilvánvaló, hogy – szemben a pozitívizmussal – a művészi történetírás és a 20. századi narratív felfogás komoly szerepet szán a képzelet tevékenységének a történetírói elbeszélés megalkotásának fázisában,¹⁸⁴ de a tudományos érdeklődés és a rögzített kommunikációs forma egyben az adatok kezelésének, értelmezésének, elrendezésének lehetséges módozatait is behatárolja. Ugyanakkor a múltreprezentációt jelentésteremtő-sokszorozó aktivitásba átfordító történelmi regény esetében a „tények” jóval szabadabb, nyitottabb interpretálása figyelhető meg.¹⁸⁵ A kétfajta történelmi narratíva létrehozásában tehát alapjaiban különbözik a képzelet funkciója: „[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, 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.”¹⁸⁶

A történetíró a felkutatott és interpretált tényeket összességében egy magyarázó jellegű elbeszélésbe illeszti, és e narratívának megkülönböztetett szervezőelve, eljárás módja közé tartozik a „hitelesítési és bizonyítási folyamat” rögzítése, 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.”¹⁸⁷ A cselekményesítés, konfiguráció, retorikai hatásstruktúra narratív aspektusai, melyek a nyelv és a képzelet teremtőerejét aknázzák ki, elsősorban az argumentáció kibontásában kapnak szerepet. A tények értelmezését, elrendezését, elbeszélésbe illesztését végeredményben egy centripetális jellegű mozgás irányítja a történetírói narratívákban: minden egy átfogó múltkép megalkotására fókuszál, és ez kizárólag a képzelet, a nyelv funkcionális korlátozásával érhető el.¹⁸⁸ Éppen ellentétes, centrifugális mozgás figyelhető meg a tények alkalmazásában a történelmi regény

¹⁸³ HUMBOLDT [1822] 1985. 121–22. Hasonló megállapításokat a Kemény-korabeli történetelméleti munkákban is olvashatunk. A Csengery Antal egyik munkáját recenzeáló Salamon Ferenc úgy tartja, hogy „roppant tévedés a történetírás formáját, a költészeti formákkal összetéveszteni, – mily káros a phantasiát, mely a történetírásban a való föllelevenítésére szolgál, szabad szárnyakra bocsátni, s tanulmány helyett ragyogó, de elferdített képeket adni.” SALAMON 1857. Jósika szerint pedig „[p]hantasiánknak is csak ott engedünk szabadabb röptet, – hol ezt tanulmányozás következtében tehetjük.” JÓSIKA 1861. 9.

¹⁸⁴ „[A] »képzelet«, éppen abban az értelemben, amellyel a költő vagy regényíró tevékenységét szoktuk leírni, jelentős szerepet játszik a történész munkájának utolsó szakaszában, amikor diskurzust vagy elbeszélést kell alkotnia, hogy bemutassa benne felfedezéseit, azaz gondolatait arról, hogy »mi is történt valójában« a múltban.” WHITE 1997. 224.

¹⁸⁵ Vö. LUKÁCS 1977/a. 76–77.

¹⁸⁶ COHN 1990. 781.

¹⁸⁷ RICOEUR 2000. 17.

¹⁸⁸ Vö. ANKERSMIT 1983. 24–25.

múltreprezentációjakor, melyet a nyelvi jelölők kettős – világkonstruáló és jelentésképző – aspektusai határoznak meg. A realitáselemek, a forrásokból nyert tények beindítják a teremtő fantázia működését: a regényíró kétségtelenül kitalál szereplőket, a múlt nyomaiban hozzáférhetetlen szituációkat, párbeszégeket, – lényegében egy sokszínű, öntörvényű világot bont ki, melynek alakulását az ott zajló események, s nem a referenciálható valamikori történések határozzák meg. A történelmi regény reprezentációs műveletei – a történetírói művektől eltérően – egyfajta világszerű „realitás” konstruálására törekednek elsősorban: emberi viszonyrendszerében, személyes motivációiban megjelenő életvilág kontúrjait bontják ki. „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” – írja Iser.¹⁸⁹ A teljes életvilág megelevenítésének igénye vezeti a történelmi regény íróját a múlt kevésbé ismert eseményeinek reprezentációja felé, hiszen „[a] történelmi regényben nem a nagy történelmi események újra-elmeséléséről van szó, hanem azoknak az embereknek költői feltámasztásáról, akik ezekben az eseményekben szerepeltek. Az 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.”¹⁹⁰

A történelmi regényben megmutatkozó világszerűség és az azt létesítő jelrendszer, poétikai struktúra sajátosságai négy lényeges pontban összegezhetőek: mind a négy elkülöníti a történelmi regényt a történettudományos narratívák jellemzőitől, és egyben sajátos helyet jelöl ki számára a regényirodalmon belül is.

(3/a) Központi szerephez jut a *történelmi regények narrátora*. A történetírói munkák narratív struktúráját elemző írások elfogadott tézise, hogy a szerző és a narrátor funkcionálisan megegyezik a történettudományos művekben, míg ilyen megfeleltetés a történelmi regényekben elképzelhetetlen.

Úgy vélem – írja Paul Hernadi –, hogy a történelmi 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 készítet minket. Lényeges, hogy bármely fikcionális mű narrátora része a szövegnek, maga is kitalált; a szöveg elbeszélése érdekében teremtett. A történetírói munkák elbeszélője – ellenkezőleg –, maga is

¹⁸⁹ ISER 1976. 95. „Scott megérzi, hogy ami a történelmi részletek felesleges halmozásának tűnik, az valójában rendkívül lényeges, ha az ember felismeri benne a történelmi realitást formáló emberi motivációkat. Az egyéni impulzusok pedig, melyek cselekedetekre készítetik az embereket, az eleven történelmi szituáció sajátosságait tárják fel. A történelmi realitás ezért, Scott számára, az emberi viszonyok hálójára, amely a különböző szituációkból és a rá adott válaszokból jön létre.” ISER 1976. 86–87.

¹⁹⁰ LUKÁCS 1977/a. 50–51.

történetinek, valósnak tekinthető: a történész személye biztosítja a narrátor szavahihetőségét, és 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.¹⁹¹

A történelmi regény narrátora köztes helyzetbe kerül: a történetírónak egy korábbi, a pozitivisták kritériumok alapján még nem bírálható típusa jelenik meg alakjában, aki így – mivel nem azonosítható a szerzővel – egyszerre fogadható el a történelmi múlt közvetítőjének és egy, a teremtett világhoz tartozó fiktív beszélőnek, akin nem kérhetők számon a történetírás tudományos kritériumai, igazság- és objektivitásigénye. „Egyik oldalról a történetírói szempontokat érvényesítő, a múltbeli eseményekre irányuló, szerzői diskurzus” jellemzi a történelmi regények beszélőjét, míg „másik oldalról az ugyanazon eseményekbe bonyolódott szereplők gondolatainak és érzéseinek pszichológiai érdekelttségű közvetítésére vállalkozik.”¹⁹² E kettős szerepből következőleg a történelmi regények – heterodiegetikus – narrátora összetett hatáskört kap, amely némileg megkülönbözteti más regényváltozatoknál megjelenő történetmondótól. Aktívan részt vesz a világ- és valóságteremtésben (leírások, történetírói jellegű eszmefuttatások stb.), illetve a múltbeli másság láthatóvá tétele és az idegenség áthidalása érdekében sajátos metapozíciót foglal el, médium szerepet tölt be: külön reflektál a konstruált múlt és a megcélzott jelen erkölcsi fogalmainak, világnézeti alapállásának, szokásrendjének eltérő voltára. Egyfajta összekötő, híd szerepről van elsősorban szó, amely nem is annyira a megírás jelenéhez kötődik (bár kétségtelenül a megírás korának létevidenciáit tartja elsődleges viszonyítási pontnak), inkább távlatot, rálátást biztosít a reprezentált múlt másságára: segítségével a legkülönbözőbb történeti szituáltságú olvasó is betekinhet a konstruált világ sajátosságaihoz, méghozzá úgy, hogy egyben bevonja a saját történeti meghatározottságához tapadó képzeteket is.

Tovább árnyalják a narrátor beszédének összetett jellegét a mimetikus irányultságú kijelentéseket kísérő, Dorrit Cohn által nonmimetikusnak nevezett megnyilatkozások,¹⁹³ melyek a legtöbb esetben inkább a mimézis világ- és valóságillúziójának megtörésére irányulnak. A közbeszúrt reflexiók – a lábjegyzet kettős funkciójához hasonlóan – látványosan hozzájárulhatnak a referenciálhatóság elbizonytalanításához, más szövegterek, gondolati terek felé történő megnyitáshoz, a szöveg jelentésképző aktivitásának kiteljesítéséhez.

(3/b) A *szereplői viszonyrendszer* sajátos pozícióba kerül a történelmi regény összetett jelrendszerének működtetésében, a teljes világ konstruálásában – elsősorban a „fiktív” és a „valós” figurák találkozásának köszönhetően. A cselekménybonyolódás

¹⁹¹ HERNADI 1976. 252.; vö. COHN 1990. 793.; GENETTE 1993. 70

¹⁹² COHN 1999. 160.

¹⁹³ Vö. COHN 1990. 798.

középpontjába – leginkább fiktív – egyének és jellemek kerülnek, nem nagy történelmi személyiségeként vagy fenntartó egyénként (Hegel), hanem mint lélektanilag jellemzett, másokkal közösség- vagy közléskapcsolatba lépő személyek.¹⁹⁴ A történetírói elbeszélések „nem tudják a történelem színpadán fellépett alakok szemén keresztül láttatni a múltbeli eseményeket, melyek csak az állandóan külső nézőponthoz kötött történész-narrátor segítségével bontakozhatnak ki.”¹⁹⁵ Ugyanakkor „az eseményekbe bonyolódott szereplők nézőpontjából zajló fikciós elbeszélés sokkal inkább a történelmi események közelségébe férközhet, mint bármely más történelmi diskurzus. [...] A fikció – legelsősorban – lehetővé teszi az író számára, hogy a múltbeli történéseket az eleven emberek személyes és pillanatnyi tapasztalataként mutassa be.”¹⁹⁶ A szerző-narrátorhoz rögzített nézőpontot az összetett emberi viszonyrendszerből nyert nézőpontok sokszínűsége és az ebből fakadó világszerűség váltja ki a történelmi regény esetében. A múltbeli világok mássága szereplői szövegekhez kötötten tárulkozik fel, „a váltakozó nézőpontok sokasága teszi lehetővé” a múlt különböző aspektusainak hiteles megrajzolását, a valóságillúzió felkeltését. A szereplők saját személyes sorsuk, világuk részeként élik meg a múlt sajátos szokásait, értékrendjét, mintegy a múlt „szemtanújaként” lépnek fel a történetben, saját életük hitelességével közvetítik a múlt másságát.¹⁹⁷ Ankersmit szerint a regényíró egyfelől a partikuláris eseményekbe, másfelől „a szereplők szavaiba és cselekedeteibe írja szét a történelmi tudását”. Iserhez hasonlóan ő is úgy véli, hogy elsősorban a „kisemberek” mozgatják a regény cselekményét, és „a történelmi realitás képe is ezen kisemberek nézőpontjából szerveződik.”¹⁹⁸

A nagy történelmi személyiségek szerepeltetésének kérdése, illetve az anakronizmus veszélyének felemlgetése gyakran szerepel a történelmi regénnyel foglalkozó elemzések, elméleti értekezések középpontjában. A Kemény-korabeli történelmiregény-poétikák – a Walter Scott-i hagyományra hivatkozva – elkerülendőnek tartották a közismert történelmi személyek szerepeltetését, mondván, a történelmi hűség kötetmei és a fokozott olvasói előismeret korlátozza az alkotói szabadság érvényesülését.¹⁹⁹ Mindez látszólag paradox következményekkel jár a történelmi regény gyakorlatában: a fiktív szereplők ugyanis nagyobb mértékben járulnak hozzá a múlt másságának, valóságillúziójának felkeltéséhez, mint az esetleg közismert szereplők, akik inkább a múlt érdekétől elváló jelentések artikulálásában kapnak szerepet. „Mivel a kitalált figurák tudata olyan módon bontható ki, mint a valós személyeké soha”,²⁰⁰ ezért

¹⁹⁴ BROWN 1979. 4., 29.; NAGY M. 1990. 231.

¹⁹⁵ COHN 1990. 786. Vö. GENETTE 1993. 66.–67, 70.

¹⁹⁶ COHN 1999. 150., 151.

¹⁹⁷ Vö. ISER 1976. 87–90.

¹⁹⁸ ANKERSMIT 1983. 25.

¹⁹⁹ „De különösen vigyázni kell a költőnek arra, hogy minél távolabb tartsa magát nemzete történelmének nagy eseményei- és hőseitől, különben a legnagyobb vigyázat mellett is okvetlen frivolnak fog feltűnni közönsége előtt, mely mindenről könnyebben mond le, mint a nemzeti kegyelet érzelmeiről.” GYULAI *A király* [1863] 1908/a. 552. Hasonlóképpen foglal állást később Makkai Sándor is. vö. MAKKAI 1939. 390–92.

²⁰⁰ COHN 1990. 785. vö. LUKÁCS 1977/a. 55.

jóval szabadabban alkalmazhatók mind a cselekmény bonyolításában, mind a múlt reprezentációjában, gondolkodásmódbeli másságának közvetítésében. „Nagyon gyakran a fikciós szereplőket ruházza fel a történelmi regényíró azokkal a tulajdonságokkal, melyekben az általános történelmi tudás megnyilatkozik.”²⁰¹ A történelmi szereplők funkciója kettős: gyakorta aktívan belekeverednek a regények eseményalakulásába, személyiségük lelki távlataiba is betekintést nyerünk, azaz „fiktív” hőökké válnak,²⁰² ám sok esetben pusztán szimbolikus-emblematikus funkciót kapnak, vagyis a hozzájuk kötődő befogadói előismeret jelentésszorosító szerepét aknázzák ki. (Természetesen gyakran alkalmazott megoldás a két funkció ötvözése is.) Fiktív és valós történelmi szereplők eltérő funkciójára jó példát nyújt a *Zord idő*. Barnabás és Elemér nézőpontot biztosít a történelmi események láttatására, a Deák-testvérek párbeszédeiben a korszak sajátos gondolkodásmódja is kifejezésre kerül, személyes tragédiájuk pedig felerősíti a nemzeti sorstragédia megérezkítését, míg például Izabella és Werbőczy – összetett lélektani jellemrajzuk ellenére – inkább szimbolikus, jelképes alakok, a reprezentált múltat és a megcélzott jelent összekötő szereplők: akár az anakronizmus vádja is felvethető lenne velük szemben, ha túlzott rigorózással kérnénk számon rajtuk a történelmi hitelesség normáját.

(3/c) A történelmi regény fikcionális műveletei (kompozíció, jellemek, narratív stratégia stb.) – mint már említettük – zárt, teljes világot építenek fel: egy működő, adott korabeli, emberi életvilágot konstruálnak. A történelmi regény harmadik jellemzője, amiben eltér a történetírói konstrukcióktól az, hogy *reprezentált világainak metafizikai tágasságát is képes szemlélhetővé tenni*. A 19. század néhány meghatározó történetírójának munkásságában is megfigyelhetünk hasonló törekvést: Ranke és Humboldt úgy vélte, hogy a múlt tényszerű feltárásával és ábrázolásával a világot mozgató felsőbb hatalmak tevékenysége is tettenérhető. Ilyen, történetfilozófiai jellegű kérdésfelvetés csak néhány regényben fogalmazódik meg hasonló élességgel (például a *Zord időben*): a transzcendens nem teológiai-filozófiai problémaként, hanem a sokszínűségében, elevenségében megkonstruált világ részeként mutatkozik meg, elsősorban a szereplői önértékek, szólások összetett viszonylatába helyezve. A múlt képzete a köztudatban szorosan összefonódik babonás, misztikus, irracionális előfeltevésekkel, benyomásokkal: a történelmi regény reális megnyilatkozási lehetőséget biztosíthat ezeknek a jelenségeknek – szemben például a gótikus regények pusztá fantasztikumával. A pozitivista létmagyarázó elvek térhódításának időszakában, ami nagyjából egybeesik a Kemény-regények születésének időpontjával, fontos jelentésképző szereppel bírt, hogy a világ transzcendens, irracionális meghatározottsága milyen mértékben válik a realitás részévé az események menetében, a szereplők önértékében, a narrátor reflexióiban, illetve a hit-elvű világmagyarázó elvek milyen preferenciával kerülnek ki a történésekből. A konstruált múlt és a megcélzott, valamint

²⁰¹ ANKERSMIT 1983. 25. vö ISER 1976. 93. Jóval Iser, Ankersmit vagy Cohn előtt a történelmi regény egyik jellegadó eljárásaként emelte ki a fiktív hősök reprezentációs szerepét Lukács. LUKÁCS 1977/a. 44–45.

²⁰² Vö. COHN 1999. 154–155.

a mindenkori befogadói jelen eltérő vallási evidenciái, a metafizikai szférához való viszonyulás különbségei jelentésképző feszültséget teremthetnek. Kemény valamennyi regényében számolni kell a jelenséggel: az egzisztenciális kérdezés (*Özvegy és leánya*, *A rajongók*), a nemzeti lét végső kérdései (*Zord idő*) egytől egyig magukban hordozzák a létezés metafizikai megalapozottságának problémáját.

A konstruált világ metafizikai tágassága az idősíkok ontológiai rétegzettségére irányítja a figyelmet, melynek lényegét Nyikolaj Bergyajev történetfilozófiájának időről vallott elképzelése alapján vázoljuk fel. Bergyajev szerint az emberi létezés három különböző időkategória határozza meg, „[m]inden egyes ember az idő e három formájában él”.²⁰³ a természeti létezés irányító, élet-halál végtelen körforgását meghatározó kozmikus időben; az egyenesvonalúan előrehaladó, célképzetes történelmi időben; valamint, üdvözülési lehetőségként, az előző kettő súlyától megszabadítani képes, az örökkévalóság esélyét biztosító egzisztenciális időben.²⁰⁴ Az emberi létezés végtelenségének és végességének paradoxonát biológiai és metafizikai aspektusaiban egyaránt láthatóvá tevő létélmény különösen jól modellálható a konstruált világ szintezettségére, az idők sokszorozására építkező, egyéni és közösségi szempontokat egybekapcsoló történelmi regény nyitotta távlatban. A mulandóság élményének és értelmezésének különféle aspektusai áthatják a Kemény-regények történetvezetését és gondolati reflexióit; az egyéni sorsok tragikumában pedig az egzisztencialista idő és annak ontológiai konzekvenciái jelennek meg – egy jól körülhatárolható történelmi időben játszódó cselekményben. A legkézenfekvőbb példát *A rajongók*ban találjuk. Kassai Elemér brutális meggyilkolása, a bűn és kegyetlenség más konkrét megnyilvánulásaival együtt (Géczy kivégzése, a balázsfalvi titkos koporsó története) végeredményben az elmúlás és a halál, tehát a kozmikus idő mindenhatóságát teszik dominánssá az esztétikailag teremtett világban. Ezzel szemben egy másik létminőség is kibontakozik a műben: Bodó Klára férje elvesztése után kilép a bűn mindennapiságában élő történelmi időből, és egy önálló világot formál magának a hétköznapi élettől távol, a keresztényi élet evidenciáinak megfelelően, a létezés metafizikailag is értelmessé tevő, a megváltás lehetőségét nyújtó egzisztenciális időben. Ez egyben megszabadítja őt az egyéni létet metafizikailag értelmetlenné és kilátástalanná tevő kozmikus idő rettenetétől is, a biológiai létezés elmúlástudatát a megváltás ígéréssel cserélvén föl.

(3/d) Ha leválasztjuk az egzisztenciális idő bergyajevi fogalmáról az ontológiai és 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 személyiségkonstrukció eljárása „magában foglalja a – párhuzamosan láttatott – időbeli pillanatokot is. [...] [A] borogyinói csata – mint sok más epizód a *Háború és békében* – jelenetszerűen van bemutatva, nagy

²⁰³ BERGYAJEV 1997. 321.

²⁰⁴ Vö. BERGYAJEV 1997. 320–328.

figyelmet szentelve az összezavarodott résztvevők pillanatnyi érzékelésének és reakcióinak.²⁰⁵ A már említett strukturális, narratopoétikai megoldásokon túl ez az eljárás is hozzájárul ahhoz, hogy a történelmi regények a letűnt világok – sajátos igazsággal rendelkező, ám legkülönfélébb jelentések hordozására is alkalmas – képét állítsák fel és közvetítsék a befogadók felé. „Egyedül a fikció képes a reprezentált múltbeli esemény aktuális történésének benyomását megteremteni, és ezáltal életre kelteni a tapasztalat »nyers, eleven anyagát« a nézőpont elferdítése nélkül.”²⁰⁶

(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 történelmi elbeszélésekből: a történelem káosza helyett a rend és az értelem képzetei lesznek a tudományos írások múltértelmezéseinek vezérlő elveivé. Roland Barthes hangsúlyozza, hogy a történelem önmagában „teljesen jelentés nélküli”, és a történelmi narratíva hivatott a fenyegető tendenciák uralására: „még a tények anarchikus elrendezése is képes lehet legalább az anarchia jelentését közvetíteni és egy negatív történetfilozófiára javaslatot tenni. [...] Civilizációnkban állandó késztetés uralkodik a történelem értelmességének felmutatására; a történészek nem is annyira tényeket gyűjtenek össze, mint inkább *jelölőket*; és ezeket úgy kapcsolják és szervezik egybe, hogy a tények pusztán katalógusának ürességét egy pozitív jelentéssel cseréljék fel.”²⁰⁷ Ranke és Humboldt számára a történelem széttartó tendenciáit egy feltételezett isteni értelem szervezte egységbe; a pozitivizmus sajátos teleológiát, fejlődéselvet lát bele a folyamatokba, de napjaink történetírás-elméleteiben is feltűnik a történelmi narratívák értelmképítő tevékenységének gondolata.²⁰⁸ Káosz helyett értelemadás, az egyes történelmi szituációk rettenete helyett teleologikus narratívák: a történetírás gyakorlata azonban nemcsak a történelem káoszáat fojtja el, hanem a benne rejlő fenséges katartikus tendenciáit is, melyben az emberi létezés alapp princípiumai mutatkozhatnak meg. Nem véletlen, hogy már a szaktudománnyá váló történetírás első radikális kritikáját nyújtó Friedrich Nietzsche a történelmi tudás kiüresedésének, élettől való végzetes elszakításának egyik okát a fenséges kiszorításában nevezi meg: „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 érthetelent fenségesként őriznie*, azt lehet értelmesnek nevezni, ám csak abban az értelemben, ahogy Schiller szól az értők

²⁰⁵ COHN 1999. 152.

²⁰⁶ Uo.

²⁰⁷ BARTHES 1970. 153. [kiemelés az eredetiben]

²⁰⁸ Vö. RÜSEN 1987. 88.

értelméről: olyasmit nem lát, amit egy gyermek meglát, olyasmit nem hall, amit egy gyermek meghall [...].”²⁰⁹

De mit is értünk fenségesen a történelem vonatkozásában, és milyen lehetőséget kínál fel az a történelmi regény meghatározásához? Schiller *A fenségesről* c. 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.²¹⁰ 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 példaként, melyben természeti és emberi erők küzdelmének, szabadság és végesség, értelem és értelmetlenség, káosz és rend, végzet és szabadakarat feszültségének modellszerű terepét látja. „A világ – mint történelmi tárgy – alapjában nem egyéb, mint a természeti erőknek önnönmagunkkal 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 hol lassan aláásó, hol gyorsan rajtaütő romlásé, segítenek hozzá a sorssal birkózó emberségnek, 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.”²¹¹

Két szempontból hasznosítható a fenséges tapasztalata a történelmi regény értelmezésében. Egyrészt a műfajhoz sorolható szövegek a maguk eleveenségében, 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 révén képes érzékletessé tenni az emberi esendőség legkülönfélébb aspektusait. Másrészt – szintén művészi meghatározottságának köszönhetően – a fenséges kiengesztelő hatása is érvényre juthat a regényekben. Mindkét aspektus tettenérhető Kemény munkásságában: a fenséges és a történelem lehetséges összefüggései érthetővé teszik a történelmi reprezentáció és a tragikum szoros összefonódását Kemény regényeiben. Leginkább a *Zord idő* értelmezésében megkerülhetetlen a fenséges szempontja: káosz-vízió és kiengesztelő

²⁰⁹ NIETZSCHE 1989. 54. [kiemelés tőlem]

²¹⁰ „Aki persze a természet nagy háztartását az *értelem* 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 1960. 98. [kiemelés az eredetiben]

²¹¹ SCHILLER 1960. 99., 102. [kiemelés az eredetiben]

jelleg, nemzeti hanyatlástörténet és pozitív teleológia között feszülő ellentétet a fenséges oldja fel a regényben.

3. Eposz és történelmi regény

Hegel *Eszttikájában* modern polgári epopeiának nevezte a regényt. Olyan, fokozatosan meghatározóvá váló műfajnak tekintette, mely a sajnálatosan letűnt poétikus, organikus világállapot utáni új, megváltozott korszituáció kihívásaira próbál az epikai világteremtés ugyancsak jelentősen átfomálódott eszközeivel válaszolni.²¹² A történeti folytonosság elismerése később is meghatározó maradt a műfaji változásokat értékelő, kommentáló irodalomtörténeti megjegyzésekben, áttekintésekben. A nemzeti múlthoz való esztetikai odafordulás közössége főként az eposz és a történelmi regény között teremtett különösen szoros kapcsolatot, s a két műfaj viszonylag töretlen történeti folytonosságát sugallta. Lukács György – Hegel hatásától sem mentes – monográfiájában visszatérő tézisként fogalmazódik meg a két műfaj funkcióátvétele,²¹³ akárcsak Imre László elmúlt évtizedben publikált prózatörténeti korszakáttekintésében. Imre részletesen elemzi a 19. századi magyar irodalmi közfelfogás műfaji hierarchiájában élen álló eposz és a század harmincas éveiben induló magyar történelmi regény műfaji kontinuitásának meglétét, illetve poétikai és funkcionális átfedésének lehetőségeit. Véleménye szerint a történelmi regény mint „új műfaj valami olyasmire irányult (legalábbis részben), amit korábban az eposz hordozott”, ezért „a nemzet önazonosságához elengedhetetlenek hitt eposz funkcióját egyre inkább a történelmi regény vette, illetve vehette volna át.”²¹⁴ Figyelembe véve az egyes szerzői önkomentárokat és írói szerepvállalásokat rögzítő tanulmányokat (Jósika, Eötvös, Kemény munkáit), a magyar történelmi regény szerepe a formálódó nemzettudat alakításában, a nemzet önmegismerési és identifikációs igényeinek kielégítésében, a közösségi érzület erősítésében vitathatatlan. Ugyanakkor a monográfiaíró mondataiban benne rejlő feltételelesség is jelzi, hogy valódi funkcióátvételtől nem lehetett szó. A történelmi regény mint rendkívüli formai szabadsággal és kötetlenséggel bíró műfaj képtelen volt megfelelni a korabeli elvárásoknak: „Az eposznál földközeli műfajt 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 féltve őrzött nemzeti műfajt óvtak az avatatlan kezektől.”²¹⁵

A teljes funkcióátruházás lehetetlenségének okát az eposz és a regény műfaját elválasztó jelentős nyelvi, poétikai, világképi különbségekben kell keresnünk, hiszen „két egymással ellentétes jellegű kulturális állapot reprezentatív irodalmi

²¹² Vö. HEGEL 1956. 302–303.

²¹³ LUKÁCS 1977/a. 40–41., 207–208.

²¹⁴ IMRE 1996. 138., 144.

²¹⁵ DÁVIDHÁZI 1998. 66.

megnyilvánulásairól”²¹⁶ van szó. A kézenfekvő poétikai, világgépi eltérések ugyanakkor termékenyen hasznosíthatók az epika két nagy válfaja között sajátos határhelyzetbe kerülő történelmi regény leírásakor.

A különböző kultúrákban és korokban írt eposzelméleteket egymás mellé állítva megalapozottnak tűnik Mihail Bahtyin véleménye, miszerint (a regénnyel szemben) az eposz már a kezdetektől kanonizált műfaji szabályai, törvényei évszázadok alatt viszonylag keveset változtak.²¹⁷ nincs lényegi ellentmondás például a korabeli magyar irodalmi viszonyokat és elvárásokat szem előtt tartó Toldy Ferenc és Arany János, vagy az elméletét filozófiai és esztétikai rendszerébe helyező Hegel, valamint a 20. század első felében az eposz és a regény viszonyát vizsgáló Bahtyin eposzértelmezései között, hiszen nagyjából ugyanazt a szempontrendszert érvényesítették.

Az eposz egy élő hagyománnyal és konszenzusos világnézettel rendelkező, zárt népi közösség epikus alkotása: egy nép vallásának, mitológiájának és történelmi hagyományának esztétikai leképeződése, az adott közösség által relevánsnak tartott világ totalitásáról, kozmikus teljességéről birtokolt tudás esztétikai kibomlása. Összességében az eposz „egy nép mondája, könyve bibliája, s minden nagy és jelentős nemzetnek vannak ilyen teljességgel első könyvei, amelyek megmondják neki, hogy mi az eredeti szelleme,”²¹⁸ mi a lényegi identitása, mi a származása, eredete. Legfontosabb műfaji funkciója ezen átfogó világgép problémátlan közvetítése: valamennyi kanonikus szövegszervező eljárása, epikus alaptényezője ennek rendelődik alá.

A magyar eredetmítosz hiányát ellensúlyozni képes (modernizált) naiv eposz elméleti alapjait rögzítő Arany János²¹⁹ szerint formai tekintetben az eposz „műalkatának”, kompozíciójának lekerékítettnek, zártnak és egységesnek kell lennie, hiszen csak így alkalmas a világgépi totalitás modellálására, a hagyomány közvetítésére. A *Naiv eposzunk* című áttekintésében hangsúlyozza: az eposz „benső idomteljessége” egyrészt az adott nép szellemiségét, gondolkodásmódját hordozza magán (ezért hiba az antik formák utánzása), másrészt elengedhetetlen kelléke a hagyomány átörökítésének. „A klasszikai epopoeák eme ragyogó naprendszerén kívül még nagyon sok bolygó kereng az elbeszélő poézis egén [...] – mindnyájan kerek egészé, életműves költői alkotmányá hajlandók idomúlni. E hajlam a népileg naiv elbeszéléseket is kitűnően jellemzi; sőt épen e költői idom az, mely a hagyományos mondákat írás segélye nélkül, nemzedékről nemzedékre átörökíteni képes.”²²⁰

Az eposz poétikai-világgépi karakterének másik lényeges vonását az „eposzi hitel” fogalmában nevezte meg Arany, ami két lényegi elemet foglal magában: egyfelől az eposz témájának a nemzeti-népi emlékezetben élőnek és konszenzusos jelentéssel

²¹⁶ S. VARGA 1999. 88.

²¹⁷ BAHTYIN 1997. 27.

²¹⁸ HEGEL 1956. 255. „Az epos a’ gyermekkorát élő nemzet’ története és valláskönyve.” TOLDY 1839. 396.

²¹⁹ Arany eposzelméleti munkáinak alapos elemzését lásd: DÁVIDHÁZI 1992. 113-183.; S. VARGA 1995. 102-119.

²²⁰ ARANY *Naiv eposzunk* [1860] 1998. 76.

rendelkezőnek kell lennie²²¹, másfelől nem a tudomány rögzítette történeti tudásnak, hanem a köztudalom előzetes ismereteinek kell megfelelnie: „Ily fontos lévén, hogy az eposz a nemzetnek, melyre hatni akar, ne csak jelleme, szokásai s erkölcsében, hanem történeti s hagyományos emlékeiben is gyökerezzék: nem ok nélkül törekedett szerzőnk megadni hőskölteményének azt, a mit én *eposzi hitelnek* szoktam nevezni. Van ugyanis történeti hitel, mely a tények valóságán épül, ezzel szemben megkülönböztetem az eposzi hitelt, mely nem törődik azzal megtörtént-e a dolog, de igen, hogy él-e az a nemzet, a nép tudalmában, emlékei- s hitében, s az utóbbiakhoz, mennyiben a költői cél engedi, makacsúl tapad.”²²² Ha Arany értelmezését Bahtyin gondolataival fűzzük tovább, láthatjuk: az eposz múltja érték-idő kategóriát jelöl. A kezdetek és ősidők „abszolút múlt” idejét, amely előírja és legitimálja a népi közösség identitásának alapjait. Ezért példaadó jellegét jelenből kiinduló nézőpont nem kérdőjelezheti meg, a történetmondói szubjektivitás sem módosíthatja tartalmát.²²³

Arany szerint minden eposz középpontjában a közösségi sorsot, entitást megtestesítő eposzi hős áll. Jelleme zárt és állandó, az események fordulatai ellenére is végig azonos önmagával és minden cselekedete valamilyen közösségi és isteni küldetés beteljesítésére irányul. Sorsának alakulása éppen ezért végzetszerű: a megjósolt halál biztos tudatában teljesíti be hivatását.²²⁴ Az eposz világméretű meghatározó eleme, egyik legfontosabb műfajkonstituáló tényezője „az emberek sorsát intéző fennsőbb hatalom akaratjának látható kifejezése”.²²⁵ A csodás elemnek, az isteni világrend egyének és nemzetek sorsát meghatározó működésének azonban mindig az adott nép és kor vallási fogalmaiban kell gyökerezniük.²²⁶ Így – miként az eposz megalkotása és poétikája –, a befogadása is problémátlan, hiszen azt a mindenki által ismert és megkérdőjelezhetetlen hagyomány szabályozza. Aki az epikus történetet elmeséli, akiről szól, és aki befogadja, egy és ugyanazon otthonos világ tagja, ugyanazon lényegi entitás hordozója, s az eposz még szorosan kötődik az eltérő társadalmi rétegeket egyetlen népi közösséggé formáló rítusokhoz, ünnepekhez.²²⁷

Amikor azonban véget ér a „panpoëticus kor”, az organikus világállapot, vagy teljesen megszűnik a hagyomány folytonossága és az arra épülő közösség egysége, illetve – Toldy szavaival –, „hol a gyermekkor isteneit a tudomány derüje elüzi, hol

²²¹ Hegel szerint lehetőleg a saját népi-közösségi jellegzetességet kidomborító háborús konfliktusokat kell témájául választania az eposznak. HEGEL 1956. 269–270.

²²² ARANY *Dózsa Dániel: Zandirhám* 1998. 374.

²²³ BAHTYIN 1997. 40–41.

²²⁴ „[A]z eposz halálra jegyzett hőse már az első perctől megadja magát a sorsnak; de éppen 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* 1998.139.

²²⁵ ARANY *Bírálat a Nádasdy-jutalomra* 1998. 377.

²²⁶ Vö. ARANY *Zrínyi és Tasso* 1998. 190.

²²⁷ „Sőt megvolt még inkább akkor, midőn a *nép* és *nemzet* elnevezés egy jelentéssel bírt; midőn a nemzet színe, java, bár külsőleg míveltebb, csinosabb, daliásabb – szellemileg ép oly naív állapotban élt, mint a köznép. Ily korban a naív elbeszélés határa nem csupán együgyű meséig, rabló kalandokig terjedt; a nép, mely énekelt, a nép, mely azt hallgatta, egy-azonos volt a cselekvő, a hódító, a harcoló nemzettel.” ARANY 1998. *Naiv eposzunk* [1860] 78. Vö. TOLDY 1839. 345., 346.

kifejlettség az érzések pólyáiból, változtatott vallás, megmásult 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”.²²⁸ akkor és ott a regény jellegadó tendenciái válnak meghatározóvá az epikus jellegű irodalmi diskurzusokban.

A műfaji, poétikai, világszemléleti strukturálódás különbségét regény és eposz között elsősorban a világnézeti alap teljes megváltozásában kell keresnünk. Fiatalkori regényelméleti írásában Lukács György a „transzcendentális hajléktalanság kifejezőjének”, az „istentől elhagyott világ eposzeiájának”²²⁹ nevezi a regényt, melynek létrejöttét a világ hagyományban rögzített rendjének, otthonosságának, közösségi létmódjának elvesztése idézte elő. A regény ezért az eposztól eltérően próbálkozik meg saját kora világnézetének, értékrendjének, hagyománytudatának tolmácsolásával. Nem a meglévő világszemlélet megerősítésére és továbbadására törekszik, sokkal inkább bővítése vagy megváltoztatása a célja,²³⁰ ezért szereplői szövegekbe írja szét a különféle világnézeti alapállásokat, magatartásmintákat – a szintézis lehetetlenségének tudatában. Igaz, a 19. század nagy realista vagy romantikus elbeszélései nem szívesen mondtak le valamifajta metafizikailag igazolható léttelenség vagy világ-totalitás felállításáról.²³¹ ennek érvényessége azonban már nem léphette át az esztétikailag teremtett világ kereteit. A megismerés, a keresés vagy a problémafelvetés lett a regény meghatározó jellemzője, és nem egy önmagában, a mű világán kívül is létező világrend közvetítése, esztétikai legitimálása.

A világnézeti alapok, hatásfunkciók lényegi módosulása értelemszerűen maga után vonja az epikus hős poétikai státuszának változását. Az identitásában elbizonytalanodó és magára hagyatott individuum mint regényhős legfontosabb célja a saját életét értelmessé tevő elv kutatása, önmaga és a világ megismerése lesz Lukács szerint: ebben már nem segíti többé isteni vagy közösségi küldetés és elhivatottság.²³² Önmagának kell helyét megkeresnie a kaotikussá lett – de legalábbis biztos eligazodási pontjait vesztő – világban, mint ahogy a hős által megszerzett világmagyarázó elv sem lépheti túl saját életének, tudatának határait, mindössze követendő vagy elvetendő javaslatot kínál fel a szöveg olvasója számára. Ha egy rövid kitérőt teszünk az 1830-as évek formálódó regényelméleti gondolkodásához, láthatjuk, hogy hasonló szempontok alapján zajlott a regény és az eposz jellegadó sajátosságának megkülönböztetése. A Jósika *Utolsó Báthoryját* recenzeáló Toldy szerint a tematikai és kompozicionális szempontból nyitott regény „a legtágabb szabadsággal festi az életet”, ezért 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,

²²⁸ TOLDY 1839. 345.

²²⁹ LUKÁCS 1975. 503., 540.

²³⁰ Vö. S. VARGA 1999. 90.

²³¹ „Az eposz eleve zárt léttelenséget formál, a regény keresi a módját, hogy formálva felfedje és felépítse az élet rejtett teljességét.” LUKÁCS 1975. 518.

²³² LUKÁCS 1975. 531–532.

vagyis ennek, mint ollyannak, 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."²³³

Bahtyin a fiatal Lukács regényelméletének történetfilozófiai megközelítésétől némileg eltérő aspektusban közelít a kérdéshez. A hagyomány egységképzeteire épülő világok eltűnésének legfontosabb következményét abban látta, hogy az emberi létezés, gondolkodás „meghatározó tényezőjévé vált a nyelvek, kultúrák és korok sokfélesége.”²³⁴ Az ebből fakadó soknyelvűség, relativizált világlátás, többnézőpontúság magának a regénynek a műfaji struktúrájában és jelentésképző stratégiájában realizálódott. Témáját szabadon választja meg a szerző, és személyes tapasztalatait, nézőpontját is az általa konstruált világ részévé teheti meg. A regény kompozícióját nem kötik konvenciók, formai nyitottságából adódóan alkalmazkodik az elbeszélés és a téma igényeihez, szabadon ötvözi magába más műfajok jellegadó eljárásait. A hősöknek egyénített tudatuk, nyelvhasználatuk és világképük van a regényben: jellemük a történesek során állandóan formálódik és világlátásukat nem írja fölül omnipotens narrátori tudat. Az eposz erősen szabályozott jelentésképző mechanizmusával szemben a regényt az értelmi lezáratlanság jellemzi: minden lehetséges értékrend, világmagyarázó elv, magatartásminta a szereplői szövegekbe és a történesek lehetséges értelmezésébe íródik szét.²³⁵ A soknyelvű tudat mellett a regény másik fő jellegadó tényezője Bahtyin szerint, hogy világa „a jelenkor befejezetlen eseményével való kontaktus zónájában” teremődik meg.²³⁶ A jelenkor lesz a művészi orientáció új kiindulópontja: a regény kérdésfeltevésai mind a befejezetlen és nyitott jelenből fakadnak és sokszor a jövőre irányulnak, szemben az eposz befejezett, abszolút múlthoz kötődésével.

3/1. Eposz és történelmi regény: a múlt–jelen viszony megváltozása

Az eposz és a regény töréspontján a történelmi regény világteremtő eljárásainak, jelentésképző mechanizmusának néhány szembevető lehetősége mutatkozik meg. A történelmi regény sajátos határhelyzetet teremt az epikai hagyományfolytonosság két szélső pólusa között: tematikailag a múlt eseményeihez kötődik, a 19. század második harmadáig a hagyományközvetítés funkcióját is felvállalja, ugyanakkor már a regény – fentebb ismertetett – poétikai és világképi evidenciái szervezik teremtett világát.

Az első különbség a két műfaj között, hogy a múlt eseményei más módon kapnak jelentésképző funkciót a történelmi regényben, mint az eposzban. Az eposz esztétikailag konstruált múltja – mint láthattuk – abszolút érték-idő múlt: értékközvetítő és identitásteremtő funkciója van, ezért jelentése, kiterjedése rögzített és konvenciókhoz

²³³ TOLDY 1837. 360.

²³⁴ BAHTYIN 1997. 36.

²³⁵ Vö. BAHTYIN 1997. 53–65.

²³⁶ BAHTYIN 1997. 60.

kötött. A történelmi tematika óhatatlanul összefonódik a közösségi, nemzeti sorssal, kérdésfelvetéssel, hiszen pontosan körülhatárolt társadalmi funkciója van: az eposz „a történelmi múlt átörökítésének elsődleges formája, melyben az ideális múlt nemzeti történelme a világmagyarázó elvek epikus-mitikus szisztémájába emelkedik fel és helyeződik át”²³⁷.

A történelmi regény múltja ezzel szemben nélkülözi a homogenitást, az értékekhez, rögzített jelentéshez kötöttséget. A regény nem eredetet, közösségi-nemzeti jellegű példaadó mintát, magatartásmodellt közvetít, hanem a múlt gazdagságából, sokszínűségéből, pluralitásából nyerhető legkülönbözőbb értelmi képzetek megalkotására vállalkozik. A történelmi regény történelemképe 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 történelmi regény tárgyának nem fontos a (nemzeti) történelem alakulását döntően meghatározó történésnek lennie: a múlt bármely, akár jelentéktelen eseménye is jelentéssé válhat a regény esztétikai hatásstruktúráján keresztül.

A múlt eltérő értelmének és funkciójának mélyreható megváltozása két lényeges következménnyel jár a történelmi regény struktúráját és hatásmechanizmusát tekintve. Egyfelől, a jelentésképzés alapja, eredője nem a múlt otthonossága, ismertsége, hanem *idegensége, mássága, jelentől való elkülönültsége* lesz. Másfelől, a múlt nem kizárólag saját megkérdőjelezhetetlen és zárt entitásai közegeiben, hanem a világértelmezésében nyitott jelennel folytatott párbeszédben teremődik újjá.²³⁸ Jelentésképző szerepet csak úgy kap a múlt, ha a jelenből nyíló értelmező távlat elrendezi, felépíti, összekapcsolja a már eleve valamilyen 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. [...] 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 erő.”²³⁹

Az a felismerés, hogy a történelmi regény létrejöttében²⁴⁰ és befogadásában a *múlt másságának és a jelenbeli érdekeltségnek* megnövekedett a szerepe, a történelmi

²³⁷ JAUSS 1982/b. 87.

²³⁸ „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.” NORA 1999. 150.

²³⁹ BAHTYIN 1997. 56.

²⁴⁰ Hasonló aspektusokat emel ki a 19. századi történelmi regény vonatkozásában Eisemann György: „A történelmi regény első nagy hullámában, a romantika kezdete óta, ez mindennek előtt két fő formaelem alkalmazását jelentette. Egyrészt a beszédhelyzetnek a történettől való távolságát (a visszatekintés pozíciójának markáns jelölését), másrészt a történelem »atmoszférájának« megteremtését, a régmúltat visszaidézó bemutatás igényét.” EISEMANN 1998. 119.

hermeneutika néhány közismert belátására irányítja figyelmünket. A múlt időbeli távolságával és idegenségével szembenező történeti megértés modellálására vezette be Gadamer a horizontösszeolvadás fogalmát,²⁴¹ míg Bultmann szerint a mindenkori megismerő előítéletei és a történeti tárgy iránti érdeklődése irányítják a múlt megértésének folyamatát: „A dolog iránti érdeklődés az értelmezés forrása, hiszen kérdésselvetésünk ebből az érdeklődésből nő ki.”²⁴² Bár nem kizárólag a múlt megértő feltárása által vezérelve, de a múlt másságának leküzdése és a szerző jelen érdekű kérdezése szervezi a történelmi regények múltkonstrukcióját is.

Az esztétikailag reprezentált múlt világot *a szerző jelen érdekű kérdezése* konstruálja meg. Természetesen mindez nem a szerzői szándék keresésére sarkall. A jelen érdekű kérdés szétválaszthatatlanul feloldódik a szöveg poétikai megszervezésében, hatásmechanizmusában, jelentésképző műveleteiben, ugyanakkor láthatóvá teszi a teremtett múlt esztétikai funkcióba helyezésének törekvését: odaértett szerzői stratégia részeként a legkülönbözőbb módokon tesz javaslatot a szöveg olvasására, hozzájárulva a múltreprezentációhoz kötődő értelmi képzetek megsokszorozásához. Az allegorizációs és jelentésképző folyamatok sajátosságát elsősorban a reprezentált *múlt másságából, idegenségéből* nyeri a történelmi regény. Igaz, a múlt mássága bizonyos értelemben hasonlóságot is hordoz magában, amennyiben a jelen horizontja alkotja meg és a (mindenkori befogadói) jelen felé irányul. A konstruált múlt másságába közvetlenül ütközik bele az olvasó, mint leküzdendő idegenséget tapasztalja meg a befogadás során, és ez nagyban befolyásolja a jelentésképződés dialogikus folyamatát. A jelennel való azonosságot csak közvetetten érzékeli, anélkül, hogy igazán tudatosulna benne: mivel a történetben kibomló emberi helyzetek intuitív megtapasztalása révén a befogadó kvázi részese lesz a múltnak, így ez a múlt saját jelenének múltjává lesz, szemben az eposz abszolút múltjának kötelező érvényével. Másság és hasonlóság kettős mozgása tág játékkeret nyit a jelentésképző mechanizmusok kibontakoztatásához, éppen ezért lényegileg eltérő módon jelentkezhet a különböző történelmi regények esetében. A történelem fogalmához gazdag asszociációs mező kapcsolódik a köztudatban: az emberiség múltja mint értelemösszefüggések láncolata; letűnt világok egzotikuma, kalandossága; az emberi esendőség, létbe vetettség modellje; az idő mindent elsöprő, de mindent újrateremtő erejének demonstrálója stb. Ezért lehet tragikus hatás kiváltásának, történet- és létfilozófiai kérdések felvetésének autentikus közege, de akár pusztán szórakoztató olvasmány is.

Kemény történelmi regényeinek olvasásakor a másságban rejlő jelentésképző aktivitás forrása a társadalmi, világnézeti, értékrendbeli preferenciákkal jellemzett,

²⁴¹ „[A] történeti horizont felvázolása csak egyik fázisa a megértés végrehajtásának, s nem merevedik egy múltbeli tudat önmagától való elidegenedésévé, hanem a jelen megértéshorizontja vonja magába.” „*A megértés mindig az ilyen állítólag magukban véve létező horizontok összeolvadása.*” GADAMER 1984. 217. [kiemelés az eredetiben]

²⁴² BULTMANN 1994. 126. „[A] történelmi tárgyat mindig a jelen felől szemléljük, azzal ugyanis, hogy rákérdezzük.” PANNENBERG 1990. 118. Vö. GADAMER 1984. 203., 214–217.

precízen felrajzolt életvilág összetevőiben mutatkozik meg. Az *Özvegy* esetében a 17. századi Erdély társadalmi hierarchiájának és szokásrendjének közege jelentősen hozzájárul a szöveg tragikus bonyodalmának és végkifejletének létrejöttéhez. A *rajongók* konstruált életvilágának – az abban megjelenő társadalmi hierarchiának, a szubjektum közösségi meghatározottságának, vallási evidenciáknak – a modellszerepe erősödik fel, míg a *Zord idő* ismert történelmi eseményt megidézve veti fel a nemzeti teleológia problémáját.

A történelmi regény elválaszthatatlanul összefonódó reprezentációs és allegorizációs teljesítménye azonban nem redukálható a jelen érdekeltsgű (irányultságú) kérdés és a reprezentált múlt másságának kétpólusú, oda-vissza oszcilláló, dialogikus viszonyára. A történelmi regény időszerkezetének ontológiai rétegzettségéről korábban leírtak már sejtették, hogy a műfajhoz sorolható szövegek – azon túl, hogy tematizálják a korok másságát – jellegadó poétikai eljárásaikban, világteremtő műveleteikben, esztétikai hatásstruktúrájukban és irodalmi kommunikációjukban alapvetően az idősíkok sokszorozását, egymásbefonódását aknázzák ki, látványosabban és termékenyebben, mint más regények. Egyfelől a mindenkori befogadás bontja meg a regény homogénnek látszó idejét: az olvasói jelen evidenciái, előismeretei stb. nagyban befolyásolják az események értelmezését. Másfelől a befogadói horizont idősokszorozó szerepe visszavetítődik a szövegre is: láthatóvá teszi, teheti az idősíkok szóródását, egymásravetülését a reprezentált világban.

A jelenség már a történetírói narratívák időkezelésében megfigyelhető. Roland Barthes szerint a szigorún kronologikus rendre építkező, időhatárokat precízen kijelölő történetírói szövegek sem homogén időteret bontanak ki elbeszéléseikben: „a történelemkönyvek ugyanazon lapján a történelmi idő eltérő periódusai jelenhetnek meg”,²⁴³ a történelmi szereplők előtörténetének, a szituáció előttjének és utánjának felvillantása „mélységet biztosít a történelmi idő számára”. A jelenség nem a szerzői szubjektivitás eredménye, „sokkal inkább az elbeszélés különböző idősíkaival [...] szembesülő történelem kronologikus idejének összetettebbé válásáról van szó. A történelem egyenesvonalúságának dekonologizációja, még ha nosztalgia vagy visszaemlékezés révén is, de helyreállítja az Idő egyszerre komplex, parametrikus és nem lineáris karakterét, mely az ősi kozmogóniák mitikus idejének gazdagságára emlékeztet, elválaszthatatlanul a költő és a jós szavától”.²⁴⁴ Barthes gondolatait Dorrit Cohn fűzi tovább, immár a történelmi regény hasonló jelenségeire is reflektálva. A Barthes által elmondottak „nem azt jelentik, hogy a történészek hasonló értelemben »játsszanak« 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”.²⁴⁵ A történelmi regények esetében viszont éppen az esztétikai érdekeltsgű a meghatározó az idősíkok

²⁴³ BARTHES 1970. 147.

²⁴⁴ BARTHES 1970. 148.

²⁴⁵ COHN 1990. 783.

egymásrajátszásában. Hites Sándor Jósika-tanulmányában meggyőzően érvel amellett, hogy „[a] történeti tapasztalat nem pusztán az elbeszéltektől való időbeli távolságot észlelheti, de azt is, hogy a temporális elkülönböződések magában a megjelenített múltban is benne rejlenek”.²⁴⁶

A történelmi regények vonatkozásában gyakran felmerülő anakronizmus kérdése is ebből a nézőpontból tárgyalható autentikusan. Nem minden esetben elítélendő hibáról, következtelenségről, sokkal inkább a jelen felé irányuló beszéd megkerülhetetlen tematikai, poétikai következményéről, az idősíkok egymásbacsúszásának evidens jelenségéről van szó. A *Magyarország 1514-ben* előszavában Eötvös kategorikusan elítél bármiféle anakronisztikus utalást, miközben jónéhány ilyen jellegű narrátori vagy szereplői megnyilatkozással találkozunk regényének olvasása során.²⁴⁷ Mi több, a szöveg egészére kiterjed az idősíkok egymásbajátszásának jelensége. Amikor az elbeszélő, illetve a regény hősei a történet közelmúltjára, Mátyás korára mint a nemzet virágkorára utalnak, vagy amikor több helyen a történet közeli jövőjének fő eseménye, a mohácsi katasztrófa sejlik fel (áttételesen a csata leírásában), akkor a magyar nemzeti nagyelbeszélések közismert mitikus narratíváit aktivizálja a szöveg – de a francia forradalomhoz kötődő képzetek, tanulságok termékenyen 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, szituációhoz és szereplőihez leginkább kötődő *Zord idő* kínálja fel a legpregnansabb példát e jelenségre: Frangepán nagyívű politikai helyzetértékelései, Izabella jóslatai az idősíkok egymásravezetését eredményezik, akárcsak a nemzeti balsors motívumára való rájátszás Buda elestének rajzában. A *rajongókban* a balázsfalvi katasztrófát megelőzően egy legendaszerű, homályos történet iktatódik a cselekménybe, amely egy koporsóba zárt holttestemről 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*.)

²⁴⁶ HITES 2002. 62.

²⁴⁷ Legjellemzőbb példa Szalaresi Ambrus szolgájának szózata az osztályegyenlőségről: „Nincs többé osztálykülönbség! – folytatá emez, miután előbb vigyázva körültekintett, 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 1972. 273.

3/2. Eposz és történelmi regény: a válságszituáció modellálása, displacement

Az eposz és a regény másik fő műfaji töréspontja, a gyökeres világnézeti átalakulás perspektívája mutatja meg a történelmi regény újabb lényeges eljárását. *A műfajhoz tartozó szövegek ugyanis 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 fő funkcióját, lehetőségét „a történelmi élet nagy válságainak ábrázolásában”²⁴⁸ látja, 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”.²⁴⁹

A történelmi regényt válságregényként értelmező vélemények mellett több lehetséges érvet lehet felhozni, és mindegyik szoros kapcsolatba hozható a korábban már megfogalmazottakkal. Egyrészt, mivel a múlt esztétikai konstrukciója egy összetett, többszintű, működő életvilágot állít fel, tág perspektívát nyújt mindenféle válságszituáció széleskörű vizsgálatára. A problematikussá vált individuumok mint regényhősök az élet számos aspektusával szembesülve tehetnek kísérletet az emberi létezés értelmessé tevő elv felkutatására, a megbomlott egységképzetek helyén újak felállítására. Másrészt, és ez talán lényegesebb, a történelmi regény múltképe – részben a szöveg felhívó struktúrájába kódoltan, részben a befogadói előismeretek révén – különböző idősíkokat képes egymásra vetíteni. A megkonstruálódó múltnak a megírás vagy befogadás jelenétől való távolsága bármiféle szakadást, paradigmaváltást érzékletesebbé, egyértelműen körvonalazhatóvá tud tenni, ezért a köztudatban eleve ismert, reflektált és értelmezett formában élő korszakok vagy történelmi események szabadon allegorizálhatók, általánosíthatók a megírás jelenének a horizontjából.

Avrom Fleishman szerint Scott történelmiregény-írása mögött a korabeli történelmi-világnézeti helyzet válságszituációjának 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.”²⁵⁰ Sajátos kettősség, a határon állás eldöntetlensége jellemzi a Scott regényeiben felvillantott értékrendet, világnézeti alapállást egyaránt: a múlt példaadó mintái és a jelen evidenciái közötti átmenet válságai, feloldási kísérletei bontakoznak ki történeteiben.²⁵¹ Kemény valamennyi elemzésre kerülő történelmi regényét tulajdonképpen válságregényként interpretáljuk. Az *Özvegy* esetében a világnézeti pluralizációt, a relativizálódást, valamint a létszerkezet megváltozását a tragikum és drámaiság hatásmechanizmusa hozza érzékelhető közelségbe. *A rajongók* a szubjektumfelfogás 19. századi gyökeres átalakulásának modellálására tesz kísérletet, a

²⁴⁸ LUKÁCS 1977/a. 42. v.ö. 63., 66., 90., 93.

²⁴⁹ HAMVAS 1994. 320.

²⁵⁰ FLEISHMAN 1971. 38.

²⁵¹ Vö FLEISHMAN 1971. 38–39.

Zord időben pedig a nemzettudat válsága kerül a középpontba. Kemény regényei nem függetleníthetők korának válságszituációitól, de mint azt már több alkalommal hangsúlyoztam, nem visszavetítésről van szó: a reprezentáció és az allegorizáció összjátékában kibomló jelentések a történelmi olvasók számára is nyitottak, a válság múltba helyezése, modellálása egyben a jelentés tágasságát és időbeli tartósságát is biztosítja.

Az eddig elmondottakon túl az eposznak és a történelmi regénynek van még egy közös érintkezési pontja. A regény bármely más műfaj tényezőjét, jellegzetes vonását képes szervesen, belső egysége megbontása nélkül magába olvasztani: a történelmi regény sok esetben éppen az eposztól átvett konvenciókat szövi bele koherensen világteremtő mechanizmusába. Ez elsősorban (de nem kizárólag) azokra a művekre jellemző, melyek a saját nemzeti múltjuk közismert történelmi eseményeinek reprezentációjában, vagy történelmi, történetfilozófiai kérdések felvetésében érdekeltek. Több történelmi regény szövegszervező eljárása, jellemteremtése, egyes vilásképi tendenciája kapcsolódik így szorosan az eposzhoz. Világirodalmi viszonylatban a *Háború és béke* a legismertebb eposzi jellegű regény, míg a korabeli magyar történelmi regények közül elsősorban – nagyívű, nyugodt, tárgyias történetvezetéséből adódóan – Eötvös *Magyarország 1514-ben* c. művét, illetve – az eposzi anticipáció sajátos transzformálásának köszönhetően – Kemény *Zord* időjét sorolhatjuk ide.

A 19. századi történelmi regény már nem vállalkozhatott az eposz társadalmi hatásfunkciójának átvételére, a „mitikus eredet” rögzítésére, néhány változata azonban – a hagyományfolytonosság deklarálása révén – a nemzeti identitástudat erősítésével, példaadó közösségi minták, magatartásformák felállításával még megpróbálkozott. A kísérlet értelmezésében segítségünkre lehet, ha az eposz és a regény „örségváltásának” világnézeti, társadalmi és kulturális hátterét az emlékezet és történelem viszonyát taglaló közismert elméleti munkák (Pierre Nora, Jan Assmann) útmutatásával fogalmazzuk újra.

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. [...] Haladás és hanyatlás: a modern kor óta a történelem megértésének két nagy témája, s mindkettő jól kifejezi a kontinuitás kultuszát, biztos tudását annak, hogy kiknek és miknek kell köszönnünk, hogy vagyunk. Innen származik az »eredet« gondolatának súlya, a mitologikus elbeszélések profán formája, mely a nemzeti elvilágiasodás felé úton levő társadalomnak az értelmet és a szentség igényét adta. Minél előkelőbb volt az eredet, annál nagyobbá tettek minket, mivel múltunk révén önmagunkat tiszteljük.”²⁵² Az eposz még képes volt „visszatekintő folyamatosságként” és „eredetként”, a közösségi emlékezet kereteiben felmutatni a múltat: abban az időszakban azonban, amikor a közösség egyedi individuumokra széttagolt társadalom lesz, a múlt hirtelen a szakadás és az idegenség megtestesítőjévé

²⁵² NORA1999. 150.

válik.²⁵³ Az emlékezet szerepét a történelem veszi át: a történeti narratívák a múltat azonban már csak „önmagáért” idézik meg, nem a folytonosság fundamentumát látják benne. Ugyanakkor „az emlékezet történelemmé való átalakulása minden közösséget arra kötelezett, hogy saját történelmének újjáélesztése révén újradefiniálja identitását.”²⁵⁴ 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 körkörösséget is fenntartottak [...] A *jelen* nemzeti meghatározása fölényesen a múlt megvilágításából hívta elő önigazolását. [...] Szent a történelem, mert szent a nemzet.”²⁵⁵

A történelem szentségének képzete feltűnően gyakran jelenik meg a korabeli regényről, történetírásról és még inkább a tragédiáról zajló kritikai diskurzusokban.²⁵⁶ A múlt „hiteles” képétől elrugaszkodó alkotásokat gyakorta a nemzet elleni „vétség” vádjával illették a kritikusok, ami arra utal, hogy a nemzeti történelem mitikus dimenzióiról, identitás erősítő, közösségformáló szerepéről a megváltozott viszonyok között sem szerettek 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, közösségi alkat megmunkálásának folyamata, majd a szabadságharc bukását követő időszak közösségi traumájának identitásvesztéssel fenyegető réme egyaránt motiválta a történelmi múlt mitizálásában érdekelt törekvéseket,²⁵⁷ a történelmi múlt „megalapozó történetté” formálását, melyet azonban nem aknázott ki teljes mértékben 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-i kategóriáját hívja segítségül értelmezésében.²⁵⁸ S. Varga szerint Arany munkáiba eposzi, mitikus elemek emelődnek be, a mítosz és az eposz néhány alapvető eljárását és funkcióját igyekeznek átvenni, miközben a regényesedés révén

²⁵³ Vö. ASSMANN 1999. 43–46.

²⁵⁴ NORA 1999. 149.

²⁵⁵ NORA 1999. 145. [kiemelés az eredetiben]

²⁵⁶ „Nálunk nem katedrai *felolvasás* a történet, hanem gyakorlat és a nemzet második bibliája.”

SALAMON *A történelmi hűség* [1861] 1907/II. 209. vö. CSENGERY 1874. 56.

²⁵⁷ „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 középnemesi reformmozgalom kibontakozása idején, majd a nagy tragédia után. Előbb az önállósodási harc támogatására, utóbb a vereség elviselésére.” BARTA 1981/b. 267.

²⁵⁸ „Az 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 megteremteni; egyre inkább regényszerű szövegeiben fokozottan láthatóvá, transzparenssé kívánja tenni az eposyszerű irodalom műfaji konvencióit.” S. VARGA 1999. 94.

olvashatóvá válnak a korabeli olvasóközönség számára is. Hasonló folyamat néhány Jókai- és Mikszáth-regényben követhető nyomon: a metaforikus szövegszerveződés és különböző archaikus irodalmi eljárások regényszerű transzformációja révén „sikeresen»hozták át« saját koruk irodalmi közegébe a magyar irodalmi hagyomány archaikus mintáit: e minták a század során irodalmunk anyanyelvének »alapszókincsévé« lettek.»²⁵⁹ A 19. századi történelmi regény nem kap komoly helyet S. Varga felsorolásában, s ennek lényeges oka van: a történetírói elhivatottság, illetve a múltreprezentációban rejlő allegorikus törekvések ugyanis erősebbnek bizonyulnak a mitizáló tendenciáknál. Eposzi vonásokkal, mítoszi allúziókkal gyakorta találkozhatunk ezekben a szövegekben, de nem hatja át a művek egész struktúráját, világképét, a történelem maga nem mitizálódik. A hagyományként értett múlt feltámasztásával a történelmi regény még közvetlenül igyekszik erősíteni, formálni a nemzettudatot. Barta János elszalasztott lehetőségként értékeli a jelenséget, amely szerinte azzal a negatív következménnyel járt, hogy a Kemény-féle történelmi regény nem válhatott 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 helyette követelt, az integráció érületi-normatív szintje túl korai volt az adott társadalmi viszonyok között, a kiegyezéssel társadalomban pedig tisztára ábránd maradt.»²⁶⁰ Akár egyetértünk Barta véleményével, akár nem, az mindenestre bizonyos, hogy Kemény az Arany *Toldiját* méltató írásában tanúbizonyosságot tett a népies elbeszélőformák, hatásmechanizmusok alapos ismeretéről, ezért tudatos választás állhat a mellőzés mögött. Kemény feltételezhetően műfajidegennek tartotta a népies-mitizáló strukturáló elvek, szemléletmódok hatékonyabb aktiválását.

A displacement művelete az esztétikai jellegű történelmi narratívák esetében kétféle módon válik hatékonyá. Kortárs jelenségként Jókai *A kőszívű ember fiait* említhetjük, melyben a legkülönbözőbb mitizáló eljárások segítségével rajzolódik ki a szabadságharc sajátos nézőpontú története: a szöveg, mint alternatív történetírói munka egyben az új nemzeti eredetmítosz jelölőjévé is válik.²⁶¹ A történelmi regény műfaji alakulásának inkább későbbi fázisában figyelhetjük meg a mítosztranszformáció reprezentációs és allegorizációs teljesítményének előtérbe kerülését, a történelem mitizálásának jelentésképző aktivitásba helyezését. Nem feltétlenül személyes alkotói döntésről van szó, inkább a változó történelmi szituáció nemzeti tudatának, önismeretének lényegi módosulása, szemléletváltása hívja elő a jelenséget. A hagyomány szerepének elhalványulása, a nemzeti identitás és közösségi tudat relativizálódása nagyban hozzájárult ahhoz, hogy Móricz *Tündérvárában* a mitizáló tendenciák ennyire dominánssá válnak: Báthory Gábor tulajdonképpen kultúrhéroszként jelenik meg, jellemét, tetteit a legkülönbözőbb mitikus rájátszások árnyalják, értelmezik, melyek a szöveg allegorikus olvasását irányítják.

²⁵⁹ S. VARGA 1999. 99. Vö. 94–99.

²⁶⁰ BARTA 1981/b. 267.

²⁶¹ Vö. BÉNYEI 2002. 68–90.

4. Ki- és előretékiintés: Kemény elmélete a történelmi regényről

Utolsó lépésként ki kell, hogy térjek arra, milyen szempontok alapján és milyen fogalmi keretek között zajlik a történelmi regényről való beszéd Kemény – és néhány kortársa – elméleti munkáiban, illetve az ott leírtak mennyiben és hogyan egyeztetetők össze az eddigiekben felvázolt műfaji képpel.

Az 1851 és 1854 közötti időszak a rövidpróza, az esszé- és tanulmányírás korszaka Kemény szépirodalmi munkásságában. A válságos történelmi helyzet, a változó társadalmi és világnézeti evidenciák hatására átformálódó irodalmi intézményrendszer aktuális problémáira, valamint az újraszituálódó kortárs magyar irodalom műfaji-poétikai kérdéseire koncentráló dolgozataiban kitüntetett szerep jut a regény, és kiemelten a történelmi regény elméletének. Az *Élet és irodalom* c. esszéjének néhány fejezetében tulajdonképpen a korszak legátfogóbb történelmiregény-poétikáját írja meg, melyet kiegészít és árnyal az *Eszmék a regény és dráma körül*, valamint a *Szellemi tér* néhány ide vonatkozó passzusa.

„[A] költészet örökké magán hordja a kor színét, ízét, zamatát” – írja a *Szellemi térben* Kemény. „Aszerint, aminő belélete van a nemzetnek, aminő eszmék hatnak az államra és társadalomra, aminő szükségek támadnak, aminő divat uralkodik, szóval száz meg száz körülmény szerint gerjed az írónál és olvasóközönségnél bizonyos előszeretet az irodalom bizonyos ágai iránt, melyek aztán a többieknek némi mellőzésével, sőt elhanyagolásával is indulnak virágzásnak.”²⁶² A korszak meghatározó irodalmi közlésformája a – lírát és drámát háttérbe szorító – regény lesz Kemény szerint, amely a leginkább illeszkedik a korszak világnézeti, társadalmi evidenciáihoz, illetve a korabeli olvasóközönség igényeihez, köszönhetően kötetlen poétikai struktúrájának, valamint jelentésképző mechanizmusában rejlő relativizáló tendenciáinak. Kemény a kortárs történelmi szituáció jellegzetességeit – a világnézet relativizálódását, a nemzettudatot fenyegető kozmopolitizmust, a társadalmi viszonyok gyökeres átstrukturálódását, a szubjektumfelfogás individualizálódását – áttekintve vonja le az átalakulás műfaji-irodalomfelfogásbeli konzekvenciáit az *Eszmék* bevezető passzusában: „Korunk ezen tulajdonainak leginkább bír a szépirodalom minden nemei közt a legkétségesebb esztétikai becsű, a legformátlanabb alakú, ti. a regény, eleget tenni.”²⁶³ A regény műfaja képes az irodalom identitáserősítő és valóságformáló funkciójának átmentésére a válságos korszakban,²⁶⁴ hiszen egyszerre vállalja fel az olvasóközönség táborának megnövelését és a nemzeti szellem, identitás közvetítését: „A szépirodalom minden fajai közt a regény az, mely nálunk a forradalom után legnagyobb kiterjedésben műveltetik, s mely általában a legalkalmasb, ha ti. nemcsak talentummal,

²⁶² KEMÉNY *Szellemi* [1853] 1971. 243., 228.

²⁶³ KEMÉNY *Eszmék* [1853] 1971. 194.

²⁶⁴ „Így állván a dolgok, nemcsak irodalmi, de mély jelentőséggel bíró politikai kérdés is az, vajon minő irányokban kell az irodalmi munkásságnak vezéreltetni [...], hogy magának erőt teremtsen olvasóközönség által, s hogy bennünket a polgárisodásban nyerendő diadalok útján a semmisüléstől megóvhasson.” KEMÉNY *Szellemi* [1853] 1971. 231.

de higgadt világnézettel és a viszonyok részletes ismeretével van ellátva – nőinket és a felsőbb köröket magyar olvasmányra szoktatni, s vonzalommal tölteni el, minden iránt, mi a magyar szellemmel kapcsolatban áll.”²⁶⁵

Kemény és kortársai szerint a regény különböző változatai, az irány-, a társadalmi- és a történelmi regény közül ez utóbbi képes a műfajra ruházott összetett funkció hiánytalan betöltésére: tematikai (nemzeti történelem szentsége), strukturális (formai nyitottság) és hatásmechanizmusbeli (szórakoztató, olvasmányos jellegét tanító, identifikáló funkcióval párosítja) meghatározottságából következőleg ellensúlyozni tudja a regény műfajáról kialakult negatív képet, és szigorú etikai, világnézeti, esztétikai kritériumoknak képes megfelelni úgy, hogy egyben az átalakuló korszak átalakuló igényeihez is alkalmazkodni tud. Bár nyíltan nem mondja ki Kemény, de több megnyilatkozása is sejteni engedi, hogy a történelmi regényt tartja leginkább alkalmasnak a korszakot jellemző válság modellálására, kivezető utak, példaadó minták, eligazodási pontok közvetítésére. Nem egy alkalommal hangsúlyozza a történelmi irodalom megnövekedett szerepét, jelentőségét az átmeneti időszak elbizonytalanodott viszonyainak stabilizálásában: „Ily sajátságos, ily átmeneti helyzetek alatt a természettudományokon kívül leginkább a történelem 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 [...]., [A]hol pedig az elmék hosszas hánykódás után megint a hazai történelemhez fordulnak, ott a közvélemény higgadtabb, nemesebb és gyakorlatibb lendületet nyert, mely aztán leginkább a művészet és szépirodalom mezejét termékenyíti és tisztítja.”²⁶⁶ Kemény szerint a történetírással a korszakban élénk szimbiózisban és funkcióátfedésben álló esztétikai múltreprezentációk önmagukban is képesek a történettudománynak tulajdonított szerep betöltésére, a hagyománykövetítés és közösségi mintaadás feladatára. A történelmi regény egyik legfontosabb strukturális és hatásfunkciójának jellemzőit – vélhetően – Macaulay ihlette hosszas körmondatokban fejti ki Kemény:

Körülöttünk romok vannak, mondja a közönség, szokások erkölcsök, világnézetek, élmények és szenvedések emlékei, melyek közt mi könnyelműen, nevetve, fecsegve 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 érdeklő 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 csalódní. [...] Vágynánk a nép primitív állapotából, életmódjából, bűneiből és erényeiből s aztán ráadásul a régi országok, városok külalakjából, a régi testületek szelleméből, a régi jogi és állami fogalmakból sok, igen sok, művészileg hű és történelmileg igaz sajátságokat ismerni, tényeket

²⁶⁵ KEMÉNY *Szellemi* [1853] 1971. 246. Kemény szerint „a legfontosabb feladat az, hogy a műveltség befogadására képes rétegeket színvonalas, modern, magyar nyelvű olvasmányokkal lássuk el, s ily módon egyszerre asszimiláljuk az európai kultúra eredményeit és tartsuk ébren a nemzeti szellemet.” SZAJBÉLY 1997. 43.

²⁶⁶ KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 132., 133. vö. KEMÉNY *Szász* [1859] 1970. 338.

tudni meg s jellemző rajzokat birni. Mindezt te, regényíró, könnyen megteheted. Támaszd fel nekünk a múltat s a múltban nemcsak az emberit, az általánost, de azt is, mi oly sajtóságos, hogy csupán a művészileg előállított részletek által válik századunknak egészen más szelleme miatt megfoghatóvá, érdekessé és lélektanilag igazzá.²⁶⁷

Az értéktelének elgondolt múlt iránti nosztalgián messze túlmutató jelenségről számol be a Kemény-idézet. A történelmi regényben megjelenített múlt képe ugyanis hozzájárul a hagyományfolytonosság fenntartásához, ám egyben átélhetővé teszi a szükségszerű és elkerülhetetlen változás tapasztalatát is: az egyes szövegek megalkotásakor és befogadásakor létesülő múlt–jelen kommunikáció ezért egyaránt hasznos a hagyomány bizonyos elemeinek átmentésében, konkrét jelenbeli kérdések felvetésében, és tágabb létértelmező funkció aktiválásában.

A regény – esztétikai normákat sértő – formai nyitottságának, ötvözet-jellegének ellensúlyozására Kemény komoly követelményeket állít a műfaj elé, s a legkülönbébb jelentésképző mechanizmusok kiaknázását várja tőle. „Mert ha a regénynek lehet nemcsak a hely és idő egységét – melyen az újabb dráma is túltette magát – mellőzni, de lehet még a cselekvény egységét is majdnem ignorálni [...], akkor legalább annyit igényelhetünk tőle, hogy a szépízlési élvezet mellett nyújtson valami más rezultátumot is, melyet világnézetnek vagy bölcselmi eszmének, vagy a társadalom feletti ítészetnek, vagy a létező viszonyok művészi utánképzésének, vagy korrajznak, vagy egy még meg nem oldott erkölcsi és állami problémának, vagy egy szenvedély eddig még jól ki nem lesett mozzanatának, [...] jövőnek, múltnak, jelennek nevezhessünk.”²⁶⁸ A legtöbb feltételnek, így a kitüntetett bölcséleti és létértelmező jellegnek a történelmi regény képes megfelelni, amely abban az esetben válik kiváltképpen alkalmassá a „világnézeti és bölcselmi eszmék” közvetítésére, a válságszituáció modellálására, ha megfelel a történelmi hűség normájának,²⁶⁹ nem tér el lényegesen a források közvetítette múlt beszédétől.

„[A] történelmi regénynek nemcsak művészileg szép és igaznak, de – bizonyos később kijelölendő határokig – történelmileg hűnek és igaznak kell lennie”²⁷⁰ – írja Kemény az *Élet és irodalomban*, de hasonlóan fogalmaz az *Eszmékben*, az imént idézett hosszabb gondolatmenetének lezárásaképpen: „Teremtsd tehát vissza a múltat, a történetírónál hűbben, mert művészileg”.²⁷¹ Amint azt a két rövid citátum is sejtetni enged, a hűség normája összetett elvárásrendszert takar, s a történelmi regény hatásstruktúrájának lényegét tárja fel. Egyfelől burkoltan deklarálja az alternatív történelemkép felállításának lehetőségét, ami egyben külön felelősséget is ró a regény

²⁶⁷ KEMÉNY *Eszmék* [1853] 1971. 195–196.

²⁶⁸ KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 153–154.

²⁶⁹ Lásd a Jókai-regények burkolt bírálatát KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 137.

²⁷⁰ KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 155–156.

²⁷¹ KEMÉNY *Eszmék* [1853] 1971. 196.

írójára.²⁷² a történetírás és regény szimbiózisát magától értetődőnek tekintő korban a részletek elevenségét artikuláló esztétikai konstrukciók képesek a múlt láthatatlan és csak vállaltan esztétikai eljárásokkal hozzáférhetővé tett másságát reprezentálni. „Mert a költő esze alkalmasab az utánképzésre, 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?”²⁷³ Itt válik elsődleges fontosságúvá az emlékirók mint források preferálása Kemény elméletében. A múlt mentalitásbeli, értékrendbeli másságához való hozzáférést az adott korban állók – erősen szubjektív és torzított – reflexiói teszik leginkább lehetővé. A források „ironikus” értelmezése és alkalmazása a hiteles múltreprezentáció alapja.

A történeti hűség mellett szinte minden egyes alkalommal emlegetett művészi hűség elvárása még egy másik, nem kevésbé lényeges konzekvenciát von maga után. A két kritérium egymásbafonódása nyomatékosan jelzi Kemény elméletében is, hogy a múlt esztétikai reprezentációja soha nem merülhet ki a múlt puszta közvetítésében: a múlt szavától, szándékától elváló jelentések megfogalmazására törekednek a szövegek. A kortárs elméletekben Erdélyi János fogalmazta meg lényegre törően a történelmi regény ezen kettős – reprezentációs és allegorizációs – teljesítményét. Egyetért Eötvössel, amennyiben „sürgeti a történeti igazság tiszteletét”, abban azonban már élesen polemizál a *Magyarország 1514-ben* szerzőjével, hogy a történelmi regény lényege a múlt puszta 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 kívánalmaiból fejlődik elő.”²⁷⁴ A történelmi regény allegorikus, modellszerű jellegét az egyetemes és általános eszmék kifejezésének lehetőségében látja Erdélyi, s egy tágabb létértelmező funkció betöltésében nevezi meg a történelmi regény lényegét: „Azonban a dolgok és események alatt az örvények mélységében ott megyen a nagy hal, mely a keleti regében a világot tartja, mely 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.”²⁷⁵

²⁷² A korszakban Eötvös fogalmazza meg legszélsőségesebben ezt az elvárást, de a művészet önelvűségét gyakorta hangoztató Erdélyi is helyeslőleg idézi Eötvös gondolatait saját koncepciójában. vö. EÖTVÖS 1972. 19.; ERDÉLYI 1986/a. [1855] 432–433.

²⁷³ KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 158–159.

²⁷⁴ ERDÉLYI [1855] 1986/a. 432., 439. 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 céloknak. A’ historia itt szintolly eszköz a’ költészi végcélra: a’ szépre, mint a tiszta költés.” TOLDY 1837. 372.

²⁷⁵ ERDÉLYI [1855] 1986/a. 440.

Reprezentáció és allegorizáció kettős teljesítménye a konstruált múlt és a szerzői (illetve a mindenkori befogadói) jelen összetett viszonylatában valósulhat meg. A múltban feltárulkozó saját és idegen együttlétének jelentésképző aktivitásba fordításáról Kemény nem a történelmi regény, hanem Arany *Toldija* kapcsán értekezik részletesen. A történet tárgyú művekben kibomló világok a jelen horizontjából jönnek létre és a jelen befogadóival lépnek dialogikus viszonyba: „Hasztalan mondjátok: régen történt az egész, s akkor olyan világ volt. Mert mi most olvassuk, s mostani erkölcsi fogalmainkhoz mérjük. Általában a művészetnek legritkábban sikerül azt kivívni, hogy az olvasónak *objektív* lelkiismerete legyen. Sőt némely kérdésben ezt tennie nem szabad, és lehetetlen is.”²⁷⁶ Ezért Arany nagyon jól tette, hogy a megcélzott olvasótábor morális evidenciáihoz mérten állította be Toldi gyilkosságát, melynek köszönhetően a „gyűlölet az ingerlőre hárul; részvétünk Miklós mellett marad.”²⁷⁷ Ugyanakkor Kemény egy szemernyi kétséget sem hagy afelől, hogy a történeti epika alapvetően a konstruált múlt másságából nyeri jelentésképző mechanizmusának éltető közegét, s a múltbeli és jelenbeli evidenciák egyensúlyba hozása teremti meg a szöveg hatásmechanizmusának hatékony kibontakozását, a befogadás töretlenségét. „Miután Arany ennyire kiengesztelte erkölcsi fogalmainkat hőse iránt, kit részvétünkkel kell kísérenünk már, még örömünkre válik magunkat objektíve is a tényállásba helyezni. Azaz szeretjük, miként Toldi Miklósnak kedves egy tőlünk távol fekvő kor világnézellete, 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; szintúgy a királynak joga vala az *előleges* megkegyelmezésre is, mely jelenleg csak a politikai bűnöknél használtathatik. A művész kielégíté szívünket, s ezáltal ura képzelődésünknek.”²⁷⁸

A múlt–jelen dialógus jelentésképző mechanizmusa, reprezentáció és allegorizáció kettős működése formai feltételeket is maga után von. „A história egy soha be nem végzett egész – írja a történelmi regény poétikáját felvázoló Kemény az *Élet és irodalomban* –, mely a múltból a jelenen át a jövőbe szövi magát, s még nagy korszakai sem oly kikerekítettek, mint a teoretikus elmék képzelik, a regénynek ellenben művészileg befejezettnek kell lenni, kiformált mesével, megoldott eszméssel, célhoz vitt tényekkel, lepergett szenvedélyekkel és a katasztrófában elmondott költői igazságtétellel.”²⁷⁹ A művészi kompozíció kötelmei, az esztétikai érdekeltség dominanciája igénylik a múlt források, nyomok közvetítette képétől való szükséges eltéréseket, és egyben implicite meghatározzák a múlt esztétikai reprezentációjának folyamatrajzát.²⁸⁰ A történeti regény írója

„össze nem függő jeleneteket közös kiindulási pont alá vonhat. Az okok- és következményeknek szorosabb formát adhat. A megszakított tényeket egymásból serkedőkké és folytonosakká teheti. Egységet idézhet elő az események zilált tömbjében egy költött jellem vagy egy költött körülmény által.

²⁷⁶ KEMÉNY *Toldi* [1864] 1971. 366.

²⁷⁷ Uo.

²⁷⁸ KEMÉNY *Toldi* [1864] 1971. 367.

²⁷⁹ KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 163.

²⁸⁰ Vö. HENSZLMANN 1847/b. 242.

S nagy okoknál fogva és nagy óvatosság mellett még arra is felszabadították, hogy ami a historiában hosszabb idő alatt történt, rövidebbnek képzeltesse; de itt aztán minden botlás sok illúziót ronthat szét. Végre egyes fejleményeknek, melyek tompák voltak, epigrammai élt vagy drámai elevenséget adhat, s egy egész arab gnóma bölcsességét vetheti oly tényekbe, melyekből a historikus kevés tanulságot tudott volna kifacsarni.”²⁸¹

A reprezentációs és jelentésképző érdekeltség, a múlthoz kötődés és a befogadói jelenre irányultság még két lényeges – egymással szorosan összefüggő – konzekvencia levonására készíti Keményt: mindkettőről esett már szó a történelmi regény poétikájának átfogó felvázolásakor. Az első reflexió az ismert történelmi személyiségek szerepeltetését érinti: egyfelől kérdéses, mennyiben kell igazodnia a közismert szereplőkről birtokolt történelmi tudáshoz a regény írójának, másfelől azonban éppen az okoz komoly nehézséget, hogy a történelem szereplői inkább emblematikus vonásaikból ismertek, és jellemeik ezért nem eléggé motiváltak. Kemény kettős megoldást vázol fel: a szereplők közismert vonásait, jellemzőit (például családi viszonyait) szerinte nem szabad megváltoztatni,²⁸² ellenben érző, gondolkodó, beszélő stb. lényt kell formálni a történelmi karakterekből is, ezért olyan jellemvonásokkal, lélektani karakterrel és viselkedésmintával kell felruházni őket, melyek összeegyeztethetők, asszociatív módon összefüggésbe hozhatók a köztudatban ismert emblematikus jellemvonásokkal.²⁸³ Hasonló kettősségben összegezhető választ fogalmaz meg az anakronizmus kapcsán felvetett kérdésre Kemény.²⁸⁴ Egyrészt a jelentésképző potenciálok kiaknázása érdekében szükséges és lehetséges az idősíkok feltűnő egymásbajátszása. Másrészt viszont szükségtelen és hibának minősül abban az esetben, ha az irodalmi kommunikációt megzavarja, kizökkenti az befogadót az olvasásban, és sérti a reprezentációs vagy allegorizációs funkciókat. Ugyanezen okból veti el Kemény a nyelv archaizálását is: a nyelv tropológiája a múlt létesülését és jelentésképző funkcióját működésbe hozó elem, ezért „az ily kísérlet, ha sikerülne is – mi eddig nem történt – a művészettől annyi áldozatot kívánna, mit megadni nem szabad.”²⁸⁵

Kemény elméleti eszmefuttatásai még egy eddigiekben nem érintett problémát helyeznek a történelmi regénnyel kapcsolatos vizsgálódások homlokterébe. Hogyan közvetítheti a regény a reprezentált múlt másságát, hogy sajátosságai ne váljanak teljesen idegenné, érthetlenné a mindenkori befogadó számára? Mi biztosítja a konstruált múlt és a különböző olvasói jelenek zavartalan dialógusba léptethetőségét a befogadásban? Az időbeli távolság áthidalásának főként alkotói és – áttételesen – befogadói

²⁸¹ KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 164.

²⁸² Bár Goethe Egmontja családi viszonyainak módosítását csak a drámai forma és hatásmechanizmus kötelmei miatt tekinti elfogadhatónak Kemény [*Élet* 1971. 168], *A rajongókban* ő is nagyon hasonló módon és hasonló indokból jár el. Lényegesen megváltoztatja Pécsi családi viszonyait (első feleségétől hat gyermeke született, második felesége még él a történet idején, a lánya neve Margit), hogy a jelentésképzés esztétikai érdekeltsége szabadon kibontakozhasson a tények művészi átformálása révén. Vö. LOÓSZ 1910. 258.

²⁸³ Vö. KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 165–169.

²⁸⁴ KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 169.

²⁸⁵ KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 172.

problémáira már a 30-as, 40-es évek magyar regényelméleteiben is felfigyeltek. Jósika egyik regényét a *Figyelmező* hasábjain recenziáló Szontágh Gusztáv három tényezőben jelölte meg az idősíkok áthidalásának lehetőségét: az általános emberiben, a népszellem állandóságában és a történeti hagyomány folytonosságában:

Jósika' erdélyi rajzolatai tudniillik azért, mivel multkorból valók, nem merő ideálok; mert 1ször a' közönséges emberi természet' vonásait a' szerző önkeble' tapasztalásából meríthette; mert más kebel' gerjedelmeit csak önkeblünk' 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 történeti körülményeket kelle kinyomoznia, hogy képét a' kor' színében tüntethesse elő.²⁸⁶

Egy évtizeddel később a problémát Henszlmann Imre explicite is felvetette,²⁸⁷ hangsúlyozva, „hogyan az élet alaptörvényei ugyanazok minden korban”. Ezeket az időtlen törvényeket azonban elvont bölcséleti eszméknek ítélte („elvonás útján jutnak ismereteinkhez”²⁸⁸), és elsősorban a „művészet örök szubsztrátumában” látta a múlt és a jelen áthidalásának lehetőségét.²⁸⁹

Kemény Zsigmond és a 19. századi elméleti-kritikai megnyilatkozások²⁹⁰ az emberi létezés történetiségétől független állandóságait, az emberi természet időtől érintetlen sajátosságait tartották – az irodalmi forma közvetítő szerepe mellett – a történelmi regény hatásstruktúráját biztosító lényeges tényezőnek. „Az erkölcs alapeszméi – írja Kemény Zsigmond – a bűn és erényről általánosabb fogalmak, majd minden korban és majd minden társadalomban ugyanazok.” Ez kétségkívül segíti az elmúlt korszakok reprezentációjára vállalkozó történetiregény-író dolgát, de önmagában még nem elég, hiszen „más részről azt is meg kell vallanunk, hogy az erkölcsi alapeszmék 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 hitesszmék, kicsinyben pedig, de szüntelenül, a változó szokások, előítéletek, világhang, korszellem stb. idézik elő.”²⁹¹ A másság érzékeltetését és közvetítését a művészi eljárások teszik

²⁸⁶ SZONTÁGH 1837/b. 163.

²⁸⁷ Vö. HENSZLMANN 1847/b. 241.

²⁸⁸ HENSZLMANN 1847/b. 265.

²⁸⁹ „Itt tehát saját korunknak vagy az életnek ismerete egészben inkább előkészítésként tekinthető mint közvetlen segéd eszköz gyanánt és mi azt azzá teheti, megint a művészi maradványok; az illető művészetek ismerete tehát ha nem egyedüli, mégis főfő eszköz mit a korfestésre használhatunk.” HENSZLMANN 1847/b. 265.

²⁹⁰ Vö. SZÁSZ 1875. 238–39.

²⁹¹ KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 161, 162.

lehetővé, a hiteles reprezentációnak és a gondolkodás- és látásmódok modernizálásának sajátos vegyítése révén.²⁹²

Keményével összhangzó véleményt olvashatunk Walter Scott műfajra vonatkozó reflexióiban: „Ama szenvedélyek, melyek szükségképpen mindenféle és –fajta érzelemnek forrásai, többnyire azonosak minden korban s bármi rangú embernél, országtól és földrésztől függetlenül; ebből pedig természetesen következik, hogy az emberek nézetei, észjárása és tettei, ha befolyásolják is őket az illető társadalom viszonyai, egészében véve erősen hasonlítanak egymásra minden korban.”²⁹³ Scott 20. századi angolszász kritikája a felvilágosodás hatásának tulajdonította az emberi létállandók feltételezését, és ellentmondásosnak találta a kulturális viszonylagosság belátásából származó gondolatokat az örök emberi emlegetése mellett.²⁹⁴ Valószínűbb azonban, hogy a történelmi regények esetében nem az emberiséget egyetlen egységnek és az emberi természetet állandónak tartó felvilágosodás antropológiai nézetének hatásáról van szó, inkább a felvilágosodás és a historizmus gyökeresen eltérő emberképének sajátos szintetizálási kísérlete állhat a háttérben. Iggers hangsúlyozza, hogy Goethe, Schiller, Humboldt, Herder antropológiai nézeteinek „annyi a közös vonásuk a felvilágosodással, hogy feltételeznek egy egyetemes humanitást, egy bizonyos nemességet, méltóságot, amely minden emberben benne rejlik”.²⁹⁵ A 19. század első két harmadában az állandóság és változás, illetve az egyetemes és nemzeti meghatározottság kettősségének gondolata az emberi létezés és antropológia tekintetében rendkívül elterjedt volt, így például a kései Herder történetfilozófiai és antropológiai nézeteiben is ott kísért a kulturális viszonylagosság mellett az általános emberi bizonyos fokú feltételezése is.²⁹⁶ A jelenség lényegét Friedrich Schiller fejté ki az 1789-ben megtartott egyetemi székfoglalójában. Schiller úgy tartja, hogy *szükséges* és *lehetséges* a mindenkor nemzeti vagy egyéni önértelmezések számára más korszakok és kultúrák bizonyos sajátosságainak megértő elsajátítása. E korlátozott megértés és sajátáttévési lehetősége pedig az emberi természet állandóságában rejlik, mely „egység az oka annak, hogy az ókor legtávolabbi eseményei hasonló külső körülmények összejátszása mellett legújabb időszakokban megismétlődjenek; hogy a legújabb jelenségekből, amelyek megfigyelésünk körén belül fekszenek, azokra nézve, amelyek elvesznek a történelem előtti időkben, *visszafelé lehet következtetni és némiképp meg lehet őket világitani.*”²⁹⁷

Kemény elmélete és gyakorlata természetesen nem fedti le teljesen a történelmi regény műfajában rejlő lehetőségeket, ugyanakkor mindhárom, e disszertációban

²⁹² Vö. KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 162., 163.

²⁹³ SCOTT 1993. 28.; vö. SCOTT 1986. 42.

²⁹⁴ Vö. BROWN 1979. 178–180.; SHAW 1983. 142–145.

²⁹⁵ IGGERS 1988. 66.

²⁹⁶ A kései Herder „műveinek fő antropológiai ellentmondását”, sajátos (és megoldatlan) kettősségét alkotta az általános emberi és az individuális (nemzeti, korhoz kötött) viszonyának a kérdése. Vö. S. VARGA 1998. 32.

²⁹⁷ SCHILLER 1976. 48–49. [kiemelés tőlem]

elemzésre kerülő regénye a műfaj egy lehetséges 19. századi változatát képviseli, tehát némileg másképp alkalmazza a műfajban rejlő jelentésképző mechanizmusokat és hatásfunkciókat. *A rajongókban* a személyiség létproblémái, a *Zord időben* a nemzeti sors végső kérdései kerülnek a középpontba, míg az *Özveggy és leányában* a tragédia és a történelmi regény műfaji ötvöződését követhetjük nyomon. A műfaji ötvöződés és a tragikum kérdésköre azonban már átvezet bennünket a második elméleti jellegű bevezetőhöz.

II. FEJEZET

DRÁMAISÁG ÉS TRAGIKUM KEMÉNY ZSIGMOND TÖRTÉNELMI REGÉNYEIBEN

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 mutatkoznak meg. Mégis, a kortárs kritika Kemény írásművészetének egyik legfőbb jellegadó tényezőjét éppen a regényeiben meghúzódó drámaiságban vélte felfedezni. Gyulai Pál komoly értelmezői hagyományra támaszkodott²⁹⁸, amikor 1879-es Kemény-émlékbeszédében tételszerűen rögzítette, hogy „Kemény a regény formájában tragédiákat írt s olykor drámaiságban is vetekedett a tragédiaírókkal”.²⁹⁹ Jól hangzó – de poétikailag megalapozhatatlan – közhelynek, metaforikus kijelentésnek tekintjük, vagy pedig a Kemény-értést termékenyen befolyásoló szempontként alkalmazzuk a „drámai regény” kategóriáját; magyarán mit is tudunk kezdeni „a regény formájában írt tragédia” meglehetősen kontúrtalan jelenségével? Nos, erre a kérdésre még bőven lesz alkalmunk kitérni. Az viszont kevésbé vitatható, hogy a tragédia – legalábbis a 19. század második feléig – legfontosabb műfajkonstituáló tényezőjével, a tragikum jelenlétével Kemény szinte valamennyi regényében (főképp a történelmi tárgyúakban) komolyan számolnunk kell. Teljes a konszenzus a szakirodalom berkein belül: Gyulai szerint Kemény „regényei a letragikább magyar regények, tragikábbak mint tragédiáink”;³⁰⁰ Beöthy Zsolt terjedelmes tragikum-monográfiájában Shakespeare műveivel majdnem egyenlő számban citálja a „legkiválóbb tragikai költők egyikének” nevezett Kemény Zsigmond regényeinek részleteit, saját tragikus modelljeinek argumentációjakor; legutóbb pedig Barta János szentelt külön tanulmányt a kérdéskörnek.

Mind a drámaiságot, mind a tragikum hatástényezőinek jelenlétét a Kemény-regények meghatározó sajátságaként tárgyalja tehát a recepció, amely azonban legalább annyi kérdést hagyott nyitva, mint amennyit megválaszolt. Elméletileg alátámasztható-e a tragédia egyes formaelveinek átléptetése a regénybe? Ha igen, mi motiválja – poétikai, kortörténelmi, műfajelméleti szempontból – az ötvöződést? Hatásmechanizmusát, általános jellemzőit tekintve mennyiben tér el a regényekben létesített tragikum a

²⁹⁸ Talán nem túlzás, ha azt állítjuk, hogy Kemény korabeli befogadása és kanonizációja a realista regény és a drámai regény (tragikum) jellegadó kategóriái bevonásával zajlott le. Lásd: később ismertetésre kerülő korabeli recenziók illetve SZÁSZ 1877. 227.

²⁹⁹ GYULAI *Emlékbeszéd* [1879] 1902. 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. stb.

³⁰⁰ GYULAI *Emlékbeszéd* [1879] 1902. 169.

tragédiák meghatározó tragikus képleteitől? Milyen, eddig még kiaknázatlan lehetőségeket kínál a műfajötvöződés és a tragikum szempontja a Kemény-regények újraolvasásában? Ilyen és ehhez hasonló kérdéseket próbál körüljárni e fejezet, három kontextust teremtve a problémafelvetés köré. Az első rész a regény és tragédia műfaji ötvözésének (főként kortárs) elméleti lehetőségfeltételeivel vet számot, majd azt követően a két műfaj kereszteződésének műfajtörténeti összefüggései kerülnek sorra, végül a Kemény-féle tragikum kérdéseit igyekszem némileg új megvilágításba helyezni.

1. *A regény és a dráma ötvöződése: műfajelméleti kontextus*

Az tulajdonképpen irodalomelméleti evidenciának tekinthető, hogy a regény – létformájából adódóan – különféle diskurzusok, formaelvek ötvöződéseként írható le: alakváltozatainak sokszínűsége miatt nincs kanonizálható szabályrendszere, és képes egymástól eltérő műfaji minták transzformálására.³⁰¹ Még a műfajok normatív behatárolására törekvő 19. századi elméleti írások is olyan jelenségként írták le a regényt, amely formai tekintetben nyitott más műfajok felé, határfunkciójában pedig a szűken vett irodalmon kívüli tudásterületekkel, a bölcsellettal vagy a történetírással érintkezik.³⁰² Műfaji karakteréből logikusan következő módon akár a dráma néhány formaelvét, hatásstuktúrájának jellegadó tényezőit is magába olvaszthatja a regény.

A műfaji kiindulású irodalomértés mai képviselői hangsúlyozzák, hogy nem húzhatók éles határok az egyes műfajok közé: a különböző kategóriákba sorolt művek rendkívüli változatossága, a történeti megjelenéseik eltérő volta, az elhatárolás szempontjainak heterogenitása a pusztán tematikus kritériumoktól a tisztán poétikai elvárásokig, lehetetlenné teszi a normatív jelleg érvényesítését a szövegek műfaji jellegű csoportosításakor. Alaistar Fowler, bár külön fejezeteket szentel a műfaji elhatárolás kritériumainak, lépten nyomon hangsúlyozza a határok áthághatóságát, sőt, a műfaji ötvöződés mechanizmusát a mindenkori irodalmi folyamatok egyik meghatározó velejárájaként írja le.³⁰³ Ralph Cohen – az előző fejezetben már említett – műfajelméleti tanulmánya szerint a különböző történeti korszakokban létrejövő műfaji szövegcsoportok nem elkülönülten, hanem más műfajokkal élnek szimbiózisban élnek. Az adott korban preferált irodalmi diskurzusok állandó egymásrahatása a konvenciók kölcsönös átléptetésének lehetőségét biztosítják, ami a konkrét szövegek esetében

³⁰¹ Vö. BAHTYIN 1997. 27–68. Ráadásul a regény 19. századi vezető műfajjává válásának következtében „kisebb vagy nagyobb mértékben regényesedik csaknem valamennyi többi műfaj”, „új módon kezd hangozni a szigorú kanonikus műfajok egyezményes nyelve”, tehát a műfaji határok átlépése, különböző műfaji minták, konvenciók ötvöződése az irodalom egészét jellemző jelenségként kezd hatni. BAHTYIN 1997. 30.

³⁰² „[M]időn a ’ regény tárgyát tetszése szerint a ’ valódi vagy költött világból választhatja, azt prózában, dialogban, 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/a. 111.; „A regény költői, bölcselmi és politikai elemek vegyületéből áll, hol az egyiknek, hol pedig a másíknak túlsúlyával. A regény közép-nem, átmenet a költészetből egészen más régiókba, [...]” KEMÉNY *Szellemi* [1853] 1971. 247.

³⁰³ Vö. FOWLER 1982. 170–190.

műfaji vegyülékességet eredményez.³⁰⁴ Ha ebből a nézőpontból tekintjük, nem látszik különösképpen hibrid alkotásnak például a *Buda halála*: a szöveg sokszor megrótt műfaji vegyülékességét indokolja az eredetmondát esztétikailag rögzítő nagyelbeszélés iránti korabeli vágy, a tragikum iránti igény és az uralkodó irodalmi diskurzusforma, a regény szerencsés találkozása, amely az eposzi, drámai és regényszerű elemek ötvözéséhez vezetett a szövegben. Hasonlóképpen magyarázható a drámai formájú regény 19. századi megjelenése is: az ötvöződés lehetőségét a tragédia műfajának kritikai preferálása, a drámaírás gyakorlatának válsága, valamint a regény töretlen térhódítása teremtette meg – ahogy azt majd a későbbiekben látni fogjuk.

A műfaji keveredés jelensége természetesen nem ismeretlen a korszakot visszatekintő távlatban szemlélő irodalomtörténetírás számára sem.³⁰⁵ Imre László szerint a 19. század második harmadában „a műfaji átmenetek megszámlálhatatlan és egymás mellett létező variációja jeleníti meg az irodalmi folyamatok igazi természetét”, amiből következőleg „[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.”³⁰⁶ „A műfaji minták egymásba való átjátszásának” folyamata, a műfaji „funkcióátruházás” egyebek mellett éppen a regény és a dráma között játszódott le a korszakban.³⁰⁷

Ha azonban a 19. század második harmadában született műfajelméleti értekezések, illetve kritikai, irodalomtörténeti írások elméleti reflexiói felé fordulunk, már közel sem tűnik olyan evidensnek a regény és a dráma műfaji konvencióinak átjárhatósága, illetve az ötvöződés bármiféle szükségessége, esetleges termékenysége: a kortárs műfajelméleti gondolkodás fő vonulata mintha igyekezett volna elfedni a visszatekintő távlatból nyilvánvalónak tűnő tendenciát. Két – hol explicite kimondott, hol csak kikövetkeztethető – törekvés kapcsolódott össze szorosán az elméleti diskurzusokban, s mindkettő a műfaji határok szigorú elkülönítésében volt érdekelt. Egyfelől a korszak meghatározó irodalmi műfajává emelkedő, de még az 1850-es években is a „legkétségesebb esztétikai becsűnek”³⁰⁸ tartott regény emancipálása volt fontos feladat a korabeli irodalomértés számára. Átfogó regényepoétika felvázolására az eposz és tragédia műfajkonstituáló tényezőivel történő oppozícióba állítás tűnt a legcélravezetőbb eljárásnak: egyrészt a már rögzített, szigorúan kanonizált műfaji

³⁰⁴ Vö. COHEN 1986. 207., 210.

³⁰⁵ A folyamatról általában lásd LUKÁCS 1977/a. 118. A 19. századi francia regények, elsősorban Balzac műveinek drámaiságáról részletesebben lásd LUKÁCS 1969. 265. A korabeli angol regények hasonló jellemzőiről KING 1978.

³⁰⁶ IMRE 1996. 23., 34. Vö. MARTINKÓ 1977. 368.

³⁰⁷ „Hasonló funkcióátruházás történik a múlt század derekán annak következtében, hogy nincs kiemelkedő drámairodalmunk, 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.

³⁰⁸ KEMÉNY *Eszmék* [1853] 1971. 191.; Vö. GYULAI *Kemény Zsigmond* [1854] 1927. 30–31.; JÓSIKA 1859. 39.

konvenciórendszer jó viszonyítási alapot szolgáltatott a regény másságának pontos kijelölésére,³⁰⁹ másrészt azonban a regény negatív megítélésének egyik legfőbb oka éppen abban rejlett, hogy a dráma vagy az eposz klasszicizált normáit kérték számon rajta,³¹⁰ melyeknek – létformájából adódóan – nem felelhetett meg. A regényelméletek esztétikai rangot és méltóságot igyekeztek adni a műfajnak, és így beléptetni a – részben irodalmon kívüli szerepet is ellátó³¹¹ – műfaji kánonba, melyben sajátos funkció várt rá. A korabeli irodalomértés átalakult viszonyrendszerében a regény bizonyult az egyre szélesedő olvasóközönség elvárásaihoz leginkább illeszkedő irodalmi közlésmódnak, melynek hatásmechanizmusa a leghatékonyabban közvetíthetett magatartásmodelleket, identitáserősítő eligazodási pontokat.³¹²

Az irodalomtól elvárt identitáserősítő funkció betöltésére azonban mégsem a regényt, hanem a drámát tartották alkalmasnak a korszakban. A nemzeti azonosságtudatot leginkább reprezentálni képes „modernizált” eposz iránti igény mellett ezért határozottan felerősödtek a tragédia felvirágoztatását elősegíteni kívánó törekvések, hiszen a kortársak szerint „[a]lig van ügy, mely figyelmünket jobban megérdemelje, mint a drámai literatura, mivel azzal *művészi* és *nemzeti* célt és érdeket egyaránt akarunk eszközölni”.³¹³ A korszakban sokasodó dramaturgiai dolgozatok és elméleti tanulmányok egy olyan ideális drámamodell kontúrjait vázolták fel, mely tökéletesen megfelel az – alapvetően arisztotelianus – drámapoétika szigorú elvárásainak, s egyben alkalmasnak bizonyul a nemzeti gyökerű irodalmi formák széles körű elterjesztésére is. A kettős célkitűzés beteljesítésére a történeti tragédia tűnt a legideálisabbnak, hiszen a nemzeti történeti hagyomány példaadó eseményeinek és személyiségeinek átörökítésén túl, esztétikai hatásstruktúrája révén közvetlenül erősíthette a gyengülő nemzeti identitástudatot.³¹⁴ A nemzeti tárgyú tragédiának ráadásul még egy behozhatatlan előnye volt az eposzsal szemben: a színjátszás révén közvetlen kapcsolatot tudott létesíteni megcélzott közönségével,³¹⁵ s egyben szélesíthette ennek bázisát, összetételét. Már Kölcsey Ferenc a dráma („játékszíni költés”) előretörésének lehetőségében látta a nemzeti költészet megújulásának alapját, mivel „[a] poézis minden nemei közt ez áll a közönséges életkörrel legeggyenesb, s legkönnyebben érezhető összefüggésben.”³¹⁶ Egy évtizeddel később Szontagh Gusztáv

³⁰⁹ A műfajelméleti gondolkodás kibontakozását szorgalmazó Kisfaludy Társaság éppen *Regény és dráma párhuzamban* címmel hirdetett pályázatot 1840-ben, melynek jutalmazott írása GONDOL Dániel tanulmánya lett.

³¹⁰ KEMÉNY *Eszmék* [1853] 1971. 197. vö. *Szellemi* [1853] 1971. 247.

³¹¹ A korabeli műfaji kánon nemzeti identifikációs funkciójáról lásd: IMRE 1996. 80–81., 168.

³¹² Vö. KEMÉNY *Eszmék* [1853] 1971. 191–94.

³¹³ ERDÉLYI [1840] 1890/a. 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] 1907/b. 185–86.

³¹⁴ Vö. VÖRÖSMARTY [1837] 1969. 14–15.; SALAMON *A történeti hűség* [1861] 1907/b. 209.; GREGUSS [1854] 1872/b. 21.; GYULAI *A magyar színészettről* [1889] 1914. 267., 269–270. Névy történeti-tragédia értelmezése mellőzi először a nemzeti identifikációs szempontot a műfaj jellemzőinek tárgyalásakor. NÉVY 1873. 242–43.

³¹⁵ Vö. ERDÉLYI [1840] 1890/a. 451.; ERDÉLYI [1852] 1890/b. 476.

³¹⁶ KÖLCSEY [1826] 1988/a. 65.

és Schedel (Toldy) Ferenc – az eposz és a dráma műfaji kérdései és korszerűsége körül kibontakozó – polémiájában Toldy egy olyan koncepciót vázol fel, mely szerint az új történeti helyzet szituálta, megváltozott létviszonyokban a világszemléleti és közösségi háttérét veszített eposz funkcióját a dráma veheti át, hiszen képes eleven közösségi reflexeket előhívni a színházi előadás révén: „Az eposz tehát örökké egy magas neme maradandó a költészetnek, mellynek éldeletében a ’nemzet’ művelői mindenkor magasodni, mellytől nemesedni, lelkesülni fognak: de az életre, a tömegekre csak a színiköltő fog hatni, kinek szavait ezrek 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 étellel, a társaság’ egészével közvetlen érzési közlekedésben lehet.”³¹⁷ A magyar színjátszás és drámairás széles körű elfogadtatásáért megmozgatott szellemi energiák háttérében az új nemzeteszmé jegyében kibontakozó közösségteremtés eszménye, a nemzeti azonosságtudat megerősítése, valamint a magyar nyelv felvirágoztatásának vágya állt,³¹⁸ nem beszélve arról, hogy a nemzeti nyelvű drámairás egyik felhajtóerejévé éppen a színházak magyar drámával történő ellátása válhatott.

A tragédiát azonban meg kellett óvni más műfajok – főként az egyre divatosabbá váló regény – negatív, formabontó hatásaitól, hogy az összetett hatásfunkciója realizálható legyen. Ezért a követendőnek ítélt tragédiamodell szabályrendszerét felvázoló írásokban a normatív jelleg mellett külön hangsúlyt kaptak a regény felforgató tevékenységét kritizáló megjegyzések: a tragédiák regényesedésének legkisebb jele minden esetben éles bírálatot vont maga után.³¹⁹ Akárcsak a 18–19. század nyugat-európai elméletírói, a korabeli magyar irodalmárok szintén „az ideálisnak tekintett drámai forma fellazításától szerették volna távol tartani a szerzőket, s ennek jegyében szembeszálltak az epikus törekvésekkel”.³²⁰

A regény emancipálásának és a nemzeti tragédiaírás kibontakoztatásának vágya mellett a korszak műfajelméleti gondolkodását jellemző klasszicizáló irányultság is erősítette a normatív beszédmódot és a szabályok precíz kijelölését.³²¹ A népnemzeti irodalmi kánon megalapozásában úttörő szerepet vállaló Gyulai Pál leggyakrabban a dráma kapcsán beszél a „költészet örök törvényeiről” és „örök igazságáról”, melyekhez

³¹⁷ TOLDY 1839. 346–347.

³¹⁸ „Így fogja majd a nemzet a játékszint, s a játékszín a nemzetet kölcsönösen megnemesíteni. 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 oztán üldözést szenvedett nyelvünknek bátorságos révpartja; itt leszen a haza, hol mostani számkivetése után megnyugszik; [...]” KÖLCSEY [1827] 1886. 165. vö. BAJZA [1839] 1981. 404–05., 413., 418.; GREGUSS *A színészetről* [1865] 1872/a. 316–18.; KEMÉNY *Vörösmarty* [1864] 1970. 367.

³¹⁹ L. pl. „A dráma formája tágabb, mint a hogy a classikai iskola tanította, de nem oly tág, minőnek a francia romantikusok hirdetik és szigorúbban költői, mintsem annyi prózai elemmel vegyülhessen, a mennyi a regénynek úgy szólva életföltétele.” GYULAI *Nemzeti színház* [1857] 1908/a. 266. vö: Uő. *A gályarab* [1864] 1908/b. 67.

³²⁰ DOBOS 1995. 70.

³²¹ Az 1848–49 után felerősödő klasszicizáló törekvések elsősorban gondolkodás- és mentalitástörténeti, személyiséglélektani okok miatt kerültek előtérbe. Vö. DÁVIDHÁZI 1992. 76–84.

mind a szerzőknek, mind a kritikusoknak ragaszkodni kell, de Csengery Antal vagy Salamon Ferenc dramaturgiai írásaiban is gyakorta találkozhatunk ezzel a premisszával.³²² Hasonlóképpen foglal állást néhány évtizeddel korábban az A. W. Schlegel drámaelméleti munkájának néhány felvetéséből kiinduló Vörösmarty Mihály, aki a művészi teremtéselvű zseni-felfogás és az organikus forma elfogadása ellenére a dráma műfaji normáinak örökérvényűségét hangsúlyozza, és Horatius *Ars poéticáját* citálja leggyakrabban elméleti fejtegetéseiben.³²³ A szigorúan rögzített világnézeti-ideológiai alapállás, a nemzeti identitástudat irodalmi átörökítésének, fenntartásának vágya, a költészet örök törvényeit és tanító funkcióját, közösség- és valóságformáló szerepét sulykoló felfogás olyan műfajelméleti gondolkodást eredményez a korszakban, amely hisz bizonyos műfaji állandók rögzíthetőségében és – történeti változékonyságuk ellenére töretlen – átörökíthetőségében.³²⁴

A tanulmány problémafelvetésének szempontjából talán nem haszontalan röviden összegezni, hogy miben látták a különböző írások a legjellemzőbbnek tartott eltéréseket a dráma és a regény között. Kanonizáltságából és évszázadokra visszatekintő hagyományfolytonosságából következőleg elsősorban a drámáról olvashatunk frappáns, néhány mondatos „definíciókat” a korszak kritikai-elméleti írásaiban, melyek azonban kijelölik a műfaji-poétikai elhatárolás legfontosabbnak tartott és más írásokban érvényesített szempontjait. „A drámának hatni kell, és épen a szinpadon, 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 epizódot, 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 szinpadon 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 passiv személyt, a lassú fejlődést, a szembeötlőleg nem látható katastrophát érdekessé tenni, mint például a regényírónak”³²⁵ – határozza meg lényegretörően a dráma legfontosabb poétikai

³²² Vö. CSENGERY 1853. 9.; GYULAI *Diocletian* [1855] 1908/a. 97–98.; SALAMON *Celestina* [1856] 1907/a. 217–218.

³²³ VÖRÖSMARTY [1837] 1969. 7–8. Nincs ellentmondás a látszólag egymást kizáró tendenciák érintkezésében. A klasszicizáló eljárások és a romantikus művészetfelfogás átmenthető elképzelései problémátlanul összeolvadtak a korabeli értésmódokban, ahogyan például Arany esztétikájában összefért „a formateljesség minden költeményre alkalmazott (klasszicisztikus) normája az egyedi inspirációból kifejlődő romantikus műegész (romantikus) gondolatával.” DÁVIDHÁZI 1992. 219. vö. IMRE 1996. 71–75.

³²⁴ „Épen azért a műfajok s műformák nem a szeszély, önkény, hanem a szükségesség, a kényszerűség szüleményei, a melyeket cél és törvényszerűség állapított 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 műfajelméleti megközelítéssel is találkozhatunk a korszak irodalmi gondolkodásában. Erdélyi János egyik megjegyzése például olyan műfaji képet rögzít a *Századnegyedben*, melyben a megjelenő mű egyedisége lesz elsődleges értelmezési szempont, és „nem annak kitudása földolog, hogy minő rendbe osztályozandók, hanem az, hogy miért új ő, vagy mi van benne; s mi ő, magára nézve.” ERDÉLYI [1855] 1986/a. 423. vö. RÁKOSI [1886] 1929. 27.

³²⁵ GYULAI *Dózsa* [1857] 1908/a. 276–77.

jellemzőjét 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 kívántatnak meg egy drámában, noha a dráma oly rövid mű, melynek előadása két óránál tovább nemigen tarthat.”³²⁶

Kompozíció tekintetében tehát a drámának zártnak és egységesnek kell lennie: a konfliktusos drámai szituációban megalapozott cselekmény egyenesvonalúan és szigorúan motiváltan halad a szükségszerűen tragikus végkifejlet felé.³²⁷ „A sokkal tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű” drámával szemben viszont a regény szabálytalan alakú mű. Bármit témájául választhat, struktúrája nyitott, nem kell ügyelnie a cselekmény egységére, elbeszélői kommentárokkal részletesen jellemezheti hőseit, a történetek tágabb életvilágának viszonyait, körülményeit: „A részletezés mind a cselekmény fejlesztésében, mind a személyek jellemzésében oly tulajdona a mai regényírónak, minél semmi sincs drámaibb.”³²⁸

A drámák *tragikus hősei* rendkívüli alakok, akik „jeles, vonzó, nagyszerű és megdöbbentő tulajdonságokkal” vonják magukra a befogadó figyelmét. Átlagon felüli személyiségüknek minden esetben valamilyen határozott tettben és cselekedetben kell megnyilvánulnia, ami megalapozza a drámai szituációt. A szereplők viszonyrendszere szigorúan funkcionális, a tragikus hősökön kívül színpadra lépő valamennyi figurának hozzá kell járulnia a tragikus bonyodalom kibontakozásához. A regény ezzel szemben – állítják a regényepikák – mellékszereplők sokaságát léptetheti fel, anélkül, hogy lényegesen befolyásolná a cselekmény alakulását, és akik lehetnek akár középszerűek, alacsony lelkeségűek, passzív, cselekvésképtelen személyek is. A regényhősök lassú jellemváltozáson mennek keresztül, akár minden komolyabb konfliktusszituáció nélkül.

A két műfajhoz sorolt szövegek *esztétikai hatásstruktúrája* közötti különbséget elsősorban a „költői igazságszolgáltatás” jelenségével összefüggésben tárgyalták az elméletírók. A dráma költői igazságszolgáltatása a hősök vétsége vagy a körülmények szerencsétlen összjátéka miatt bekövetkező tragikus katasztrófában nyilatkozik meg, a katarziszban pedig etikai és vallásos értékrelevanciákat közvetítő, személyiségformáló („nevelő”) hatás érvényesül – legalábbis a korabeli drámaelméletek többsége szerint.³²⁹ A regényben azonban „nem okvetlenül szükség, hogy a katasztróf jellemző, erős és tényben mutatkozó legyen, mert itt a költői igazságtétel bágyadtabb, halványabb, kevésbé csattanó”³³⁰: közvetlen nevelő hatást, normák afirmációját nem várták el szigorú követelményként a regénytől, még ha sokáig – főleg Jósika munkáiban és

³²⁶ KEMÉNY *Színművészetünk* [1853] 1971. 296.

³²⁷ A kompozíció zártága, egysége ugyan „minden költői mű életföltétele”, viszont „a költői egység a drámában a legerősebb; minden cselekvények közt a drámának kell legkerekesebbnek lennie s a költői művek közt egyedül a dráma az, hol az expositio után minden jelenetnek siettetnie kell a kifejlődést.” GYULAI *Diocletian* [1855] 1908/a. 104. vö. GREGUSS [1856] 1872/b. 88–89.; NÉVY 1871. 67.

³²⁸ GYULAI *Richelieu* [1863] 1908/a. 430. vö. KEMÉNY *Eszmék* [1853] 1971. 191., 194–203.

³²⁹ Vö. KONDOR 2000. 56.

³³⁰ KEMÉNY *Eszmék* [1853] 1971. 202–03. Vö. KEMÉNY *Vörösmarty* [1864] 1970. 368.

elméleti reflexióiban – a regény emancipálódásának egyik fő kritériumának tekintették bizonyos példaadó magatartásminták, értékpreferenciák közvetítését.

A felsorolt különbségek két alapvető okból adódnak a regény- és drámaelméletek szerint. Egyrészt a dráma szigorú zártsága, erős szabályozottsága annak köszönhető, hogy eredendően színpadra szánt mű, az előadás elevenségében, jelenidejű cselekményességben és korlátozott időtartamban nyilatkozik meg, míg a regény kizárólag az olvasásszituációban lép dialógusba befogadójával – nyitottsága, szabadsága ebből eredeztethető.³³¹ Másrészt a drámai közlésmód kizárólag a szereplők párbeszédére korlátozódik, ellentétben a prózai művekkel, melyekben az elbeszélői szólam uralja a cselekménybonyolítást.

Az epikus és a drámai költészet éles 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 mondottakal illetve szembesülnek az irodalmi történések uralkodó tendenciáival. A két műfaj elegyítésének poétikai és világképi ellentmondásosságát és következtelenségeit előtérbe állító normatív elmélet itt átadja helyét a műfajötvöződés reális lehetőségével, termékenységével és/vagy szükségszerűségével szembesülő interpretációknak, melyek már előszeretettel beszélnek a regények drámai kompozíciójáról, tragikus sorsú hőseiről, végzetszerűségéről, illetve – nem leplezett bosszúsággal – a drámák regényesedésének folyamatáról. A regények műfaji behatárolásában kiemelkedő szerepet kapnak a drámaiság szempontjai, mint bizonyos regényjelenségek legadekvátabb leírásának feltételei (s nem mint a regénypoétikák értelmezői nyelvhasználatának kidolgozatlanágából fakadó viszonyítási pontok³³²), a dráma regényesedése pedig immár meggátolhatatlan folyamatnak tűnik a drámaírás és színjátszás mindennapos gyakorlatának nézőpontjából. (Ez utóbbi jelenségre a következő fejezetben térek ki részletesen.)

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 élénkségét illetően”.³³³ Míg az első tagmondat a drámaelmélet – megalapozhatóan normatív – nézőpontjából hangzik el, a második már a regényelmélet – normative megalapozhatatlan – gyakorlatából következik, ami már nem zárhatja ki, hogy más műfajok jellegadó eljárásai felé nyisson a regény. Néhány sorral később Gyulai már a legnagyobb magától értetődőséggel bírálja Bulwert, amiért „regényeiben

³³¹ Vö. KEMÉNY *Színművészetünk* [1853] 1971. 290, 295.; GYULAI *Diocletian* [1855] 1908/a. 104–105.

³³² Természetesen a regényről folytatott értelmezői beszéd részbeni megalapozatlansága, és a drámaelmélet interpretációs szótárának segítségül hívása még tetten érhető néhány munkában. Az *Özvegy és leány*áról írt recenziója bevezetőjében átfogó regénypoétikát rögtönző Danielik János például három regénytípust különít el, mely szerinte lefedi a tekintetbe vehető szövegek összességét: drámai, tragikus és komikus regényekről beszél. DANIELIK 1857. PN Jul. 3.

³³³ GYULAI *Richelieu* [1863] 1908/a. 431.

legkevésbé sem hajlik a drámai kompozíció felé”, s nincs tehetsége „a drámai jellemzéshez sem”. Maga az elvárás azonban közel sem újszerű Gyulai kritikai munkásságában: tíz évvel korábban írt Jósika-bírálatában szintén evidenciaként kezeli a regények drámaiságát: „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”.³³⁴ De nemcsak az elméleti reflexiókat tartalmazó kritikai írásokban találkozhatunk ilyen ambivalens megnyilatkozásokkal. A legkézenfekvőbb példát a „tisztán” elméleti munkákban implicite meghúzódo kettősségről Kemény Zsigmond tanulmánya, az *Eszmék a regény és a 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*) szembetűnő dramatizáló eljárásai között meghúzódo ellentmondásra.³³⁵ Ez a feszültség tulajdonképpen már magában az elméleti szövegben tapasztalható: bár filológiai és alkotáslélektani szempontból nem igazolható perdöntően, bizonyos „elszólásokból” feltételezhető, hogy az *Özvegy és leánya* megírására készülő Keményt elméleti munkájában legalább annyira érdekelhette a két műfaj átjárhatóságának kérdése, mint a regény normatív, a drámától alapjaiban eltérő poétikájának felvázolása.

Az olyan kétértelmű, de inkább a vegyülékességet, funkcióátruházást 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 szervezetet venni föl, s oly térre lépni, hol babért bőven gyűjthet, de befolyásának nagy részét elveszti, s létezése sem lesz eléggé indokolva”³³⁶, az *Eszmék* egyik bekezdése a regény természetes és egyben termékeny lehetőségeként mutatja fel – legalábbis bizonyos esetekben – 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 örvendeni fog, ha regényének ökonómiája minél inkább közelíthet a színművékéhez, s ha különösen a cselekvény egységéből folyó széparányúságot, összhangzást és bevégeztséget minél szeplőtlenebbül megóvhatja.”³³⁷ Nem kizárt, hogy a regény önelvűségét deklaráló, de a műfaj elismerése körüli

³³⁴ GYULAI *A nagyszzebeni* [1853] 1961. 41. [kiemelés tőlem]

³³⁵ „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 elmeélével, oly meggyőzőleg fejt ki e két műfaj különbségeit, sőt kiegészíthetetlen ellentéteiket – saját műve példájával czáfolni meg.” SZÁSZ 1877. 227–228.

³³⁶ KEMÉNY *Eszmék* [1853] 1971. 200., 191.

³³⁷ KEMÉNY, *Eszmék* [1853] 1971. 198. Amint azt a bekezdés zárlata mutatja, Kemény itt sem hagyja el a szigorú műfaji elhatárolás reflexív tevékenységét: „De egy kevés körütekintés után úgy találndjuk, hogy éppen a legnagyobb hatást gerjesztett regények tárgyai igen szélesek, igen szétágazók s nem engedik magokat a drámai törvények rájárába szoríttatni.” Uo. Kemény – a fentebb körvonalazott értelemben – használja a „tisztán drámai szerkezetű regény” fogalmát a szövegben (203.), akárcsak az *Élet és irodalomban*. KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 154.

bizonytalanságot sem leplező Kemény abban reménykedett, hogy ha a drámaiság beszívárog a regénybe, akkor maga a regénypoétika is klasszicizálódik. Még az is elképzelhető, hogy Kemény éppen azért vitte bele a drámai elemet – különös tekintettel a klasszicista alapú elméletek által olyannyira méltányolt tragikumot – a regénybe, mert így látta biztosítottnak a műfaj akadálytalan emancipációját. Ezt a felvetést igazolja, hogy a regény drámaiságáról vallott nézetek gyakorta feltűnnek a korszak kritikai diskurzusában.

Azt talán nem állíthatjuk, hogy a drámai szerkezetű regény „műfajának” komoly szakirodalma és kibontott normatív poétikája lett volna a korszakban, több írás kritikai reflexiója azonban határozottan láthatóvá tette azokat a szempontokat, melyek segítségével a kortársak a jelenséget értelmezték.³³⁸ A legmarkánsabb „fogalommeghatározást” az 1847-ben megjelenő Magyar Szépirodalmi Szemle két írásában olvashatjuk. Az inkább külsődleges formaelvek alapján vont párhuzamon túl (mint például a regénybe szőtt párbeszéd), egy átgondolt regénypoétikai koncepció részeként először az irányregényről 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.”³³⁹ Néhány héttel később a 19. századi angol dráma válságának társadalom- és irodalomszociológiai hátterét elemző, a drámai regény születését e válságból eredeztető Pulszky Ferenc vázol fel jól körülhatárolható poétikai elveket a(z angol) regény drámaiságára vonatkozóan:

E következtetések abban állottak, hogy a dramaköltők észrevevén, mint pártolt el népök a szinpadtól, megszűntek dramákat írni számára és dramai tehetségöket 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 angolói, személyes tulajdonaikból kilépni és személyeiket oly teljes egyéniségben előállítani, cselekvésük 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 szemeink előtt, mint ha szinművet hallanánk. Tehát legnagyobb mértékben birják a jelenítés adományát, mi alig tűnik szembe más nemzetek költőinél, kivéve a németek egyetlen Goethéjét.³⁴⁰

³³⁸ Vö. KOROMPAY 1998. 169–180.

³³⁹ HENSZLMANN 1847/a. 53. [kiemelés tőlem]

³⁴⁰ PULSZKY 1847. 126, 127. A későbbi magyar szakirodalomban csak elvétve találkozhatunk a drámai regény kategóriájával, például a *Figyelő* hasábjain. (1871/5. 52; 1872/30. 364.) Prózai szövegek drámaisága a novella elhatárolásában kap komolyabb műfajkonstituáló szerepet, először Toldy Ferenc egyik Jósika bírálatában (TOLDY 1837. 362.), majd P. Szathmáry Károly munkájában (P. SZATHMÁRY 1868/1869. 384., 401–403., 428–429.)

A korabeli értésmód alapján a drámai elemeket ötvöző regény lényeges jellemzői a következők: a szerzői személyesség háttérbe szorulása, tárgyias elbeszélőhelyzet, narrátori objektivitás a *történetmondásban*; lélektani motiváció és fejlődés a *jellemek* felépítésében; drámai jellegű szituációt megidéző konfliktusosság a *szereplői viszonyrendszer* létesítésében; valamint „drámai kényszerű fejlődés” és jelenetezés a *cselekménymenetben*, tehát szigorú ok-okozatiság és megszerkesztettség a *kompozíció* tekintetében, ami természetesen még zavartalanul összeegyeztethető a konstruált életvilág tágasságát kibontó más cselekményalakítási eljárásokkal. Henszlmann és Pulszky gondolatai összességükben egyfelől a realista regény ideáltípusát rajzolják fel, másfelől azonban a regényben rejlő potencia kiaknázásaként villantják fel a dráma bizonyos eljárásainak alkalmazását, transzformálását, ami mellesleg a regény emancipálását hatékonyan elősegíti, úgymond a „költészet első lépcsőjére emeli”. Figyelembe véve a drámai regény meghatározásának kettős jelentésmezejét, talán nem meglepő, hogy a Kemény-regények korabeli befogadásában és kanonizációjában rendre visszatérő fogalomról van szó, hiszen Kemény már a kezdetektől a magyar realista regény egyik megteremtőjeként lép be az irodalmi köztudatba, a drámaiságot és a tragikumot pedig írásművészetének egyedi jellegzetességeként emelik ki a kortárs kritikusok.³⁴¹

Az *Özvegy és leányáról* született recenziók szinte mindegyike tartalmaz a regény drámaiságára vonatkozó állítást. Greguss Ágost a Pesti Naplóban megjelent kisebb írása még inkább csak metaforikusan beszél Tarnóczy Sára és Mikes János szerelmi történetének „drámájáról”, rövid értelmező áttekintésének szempontjai azonban alapvetően egybeesnek azokkal az elvárásokkal, amelyeket a korban a drámai regény kapcsán megfogalmaztak. A Kemény-szöveg legnagyobb érdemének a szoros és egységes kompozíciót – az egy középpont köré épülő „művészi szerkesztést” – tartja Greguss. Kiemeli a szerzői-elbeszélői pozíció teljes háttérbe szorulását a regényben, ami lehetővé teszi a szereplők öntörvényűségét, összetett viszonyrendszerük kibontakoztatását és azt, hogy a történeti tágasságában megkonstruált életvilág gazdag eseményessége egy drámai szituációra épülő cselekménybe sűrűsödjön. Közvetetten a Kemény-szövegek többszólamúságának felismerése is kiolvasható Greguss sorai közül: „Az egész korszak mintegy magátul terem előttünk a szereplő személyek összeműködésében; ezen összeműködés is – a mi Keménynél, ki legjobban jellemez, nem is lehet másképp – 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.”³⁴² A bahtyini értelemben vett polifonikusság mint meghatározó regényszervező eljárás a drámai elemek alkalmazásának kiváló lehetőséget biztosított.

³⁴¹ „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.

³⁴² GREGUSS 1857. [kiemelés tőlem]

Danielik János átfogóbb ismertető tanulmánya már tragikus regényként értelmezi az *Özvegy és leányát*.³⁴³ A kompozíció precíz megszerkesztettségén és a szereplők összetett, konfliktusos viszonyrendszerén túl Danielik a regény hatásstruktúrájában működő tragikumban látja elsősorban a drámai elvet. Kemény elméleti szövegeinek sugallatával némileg ellentétben Danielik teljes magától értetődőséggel alkalmazza a korszak elfogadott tragikus képletét a regényre, s néhány valláserkölcsi didaxist sulykoló megjegyzése dacára tanulmánya több termékeny észrevétellel szolgál mind Mikes János és Tarnóczy Sára, mind Tarnóczyné tragikus sorsalakulásának vonatkozásában.³⁴⁴

A Kemény-regények drámaiságának hangoztatása nem korlátozódott kizárólag az *Özvegy* befogadására. Salamon Ferenc *Zord idő*ről írott tanulmány értékű recenziójában már evidenciaként kezeli a Kemény-szövegek drámaiságát: „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.”³⁴⁵ Megközelítése hasonló, mint Gregussé vagy Danieliké: a narratori-(szerzői) pozíció háttérbe vonulása a jellemek megítélésében és a cselekmény szervezésében a drámákkal sok tekintetben analóg szerkezetet és szituációt eredményez, sőt Salamon a történeti életvilág „hiteles” megkonstruálásának egyik legmegfelelőbb eljárását látja a drámai jelenetezésben és az önelvű szereplői szólások kibontakoztatásában,³⁴⁶ a tragikumnak pedig a szöveg jelentésképző stratégiájában (a politikai-történelmi példázat megteremtésében) tulajdonít kulcsszerepet.

A drámai szerkezetű regény fogalmának bevezetése és kidolgozása révén a kortárs recenziók precízen körvonalazták Kemény írásművészetének néhány jellegadó eljárását. A drámaiság szempontja – ha nem is ennyire hangsúlyosan – a Kemény-szakirodalom néhány későbbi írásában is feltűnik. Kemény legjelentősebb életrajz- és pályaképirójának, Papp Ferencnek a szövegelemzése lépten-nyomon hangsúlyozzák a drámai formaelvek és a tragikum érvényesülését.³⁴⁷ Részletesen kitér a kérdésre Martinkó András is, aki az elbeszélői tárgyiaságban, közvetettségben, a láttató, cselekvő jelenetezésben és a drámailag sűrített közlés mód dominanciájában nevezi meg a legfontosabb dramatizáló eljárásokat,³⁴⁸ Barta János pedig részletes kommentár kíséretében hangsúlyozza, hogy Kemény „egy-egy regényének világát intenzíven

³⁴³ Nála a drámai regény kategóriája némileg mást jelent. Vö. DANIELIK 1857. PN jul. 3.

³⁴⁴ DANIELIK 1857. A Hölgyfutár recenzense, Székely József teljes egyetértéssel összegzi a korábbi kritikusok véleményét, miszerint „az *Özvegy és Leánya* című regény, oly kerek egészet képez, mint egy dráma.” (SZÉKELY 1857. 539) Kiemeli az alakok drámai elevenségét és írása zárlatában mintegy a regényektől elvárható követelményként fogalmazza meg bizonyos drámai eljárások átvételét és termékeny alkalmazását: „Mindezt a regény és a dráma műformájának különbsége végett kívántam megjegyezni, nem tagadván, sőt követelvén minden regénytől, hogy az drámai elemekkel is birjon.” (uo.)

³⁴⁵ SALAMON *Zord idő* [1862] 1907/b. 461–462.

³⁴⁶ SALAMON *Zord idő* [1862] 1907/b. 485.

³⁴⁷ Vö. PAPP 1923. 279., 376.

³⁴⁸ „A nyelv terén maradva hát, a legfontosabb közlési sajátságokat e címszavak alá foglalhatjuk: *drámai közvetettség, láttató, cselekvő jelenetezés, sűrítés*. E címszavak is jelzik, hogy Kemény Zsigmond oeuverjének eredendően szépirodalmi hányada a drámai közlés sajátságait mutatja.” MARTINKÓ 1977. 359. Vö. 359–365. [kiemelés az eredetiben]

áthatja a drámaiság.”³⁴⁹ Összességében tehát elmondható, hogy a drámai regény kategóriája – nem mint műfaj, sokkal inkább bizonyos formaelvek átfogó megnevezéseként – megfelelő kiindulópontot biztosít a Kemény-regények egy lehetséges értelmező megszólításához.

2. A regény és a dráma ötvöződése: műfajtörténeti kontextus

A regény és a dráma ötvöződésének folyamata nem kizárólag műfajelméleti logika alapján vezethető le: a dráma néhány formateremtő eljárásának regényszerű applikációja ugyanis a két műfaj 19. századi alakulástörténetéből értelemszerűen következő lehetőség volt. Mint az első fejezetben láttuk, a korszak magyar irodalmában nagy igény támadt a – főként nemzeti tárgyú – tragédia megteremtésére: monográfiák sora tárgyalta a klasszikus korszakok tragédiáinak példaadó modelljeit és a szigorú elméleti feltételeket megfogalmazó színi kritikák sokasága próbálta serkenteni, pozitív módon befolyásolni 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 műfaj súlyos válságban van, és ez komoly akadályokat gördít az elvárásokban körvonalazódó tragédia megteremtése elé. „Nekünk nincs tragédiánk, hiába ámitjuk magunkat”³⁵⁰ – írja némi kétségbeesett pátosszal 1855-ben Gyulai Pál, aki a hiány okát, a problémák gyökerét – legalábbis eleinte – még a magyar társadalmi, kulturális helyzet elmaradottságában látja, és sokáig úgy gondolja, hogy a nemzeti eszme előretörésével kedvezően átalakuló korviszonyok, a művelt és igényes közönség megformálódása, a szigorú drámapoétikai elvárások betartása és állandó kritikai számonkérése, valamint a magyar színjátszás fejlődése elvezethet a várt tragédiaeszmény beteljesüléséhez. Gyulai véleménye, helyzetértékelése a magyar dráma és színjátszás elmaradottságának okait firtató – az évszázad első felében nagy számban születő – dramaturgiai írások argumentációját idézi meg elsősorban,³⁵¹ az 50-es évektől azonban már egyre bizonyosabbá válik, hogy a magyar kulturális és társadalmi viszonyok negatív hatásai mellett megkerülhetetlen korjelenség az arisztoteliánus és nemzeti szempontokat ötvöző tragédiának a krízise. Kemény Zsigmond például a dráma válságát már nem kizárólag hazai, hanem európai kulturális jelenségnek tekinti, ami jóval összetettebbé teszi a problémát. „Szóval, – írja a *Színművészetünk ügyében* c. esszéjében – a megcáfoltatás félelme nélkül lehet állítani,

³⁴⁹ BARTA 1987/b. 249. Barta elsősorban a szembetűnő drámai formaelvek jelenlétét emeli ki és 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 beszélgetésben és az elbeszélői közlésben” tekinti a legfontosabb eljárásoknak. BARTA 1987/b. 248–254.

³⁵⁰ GYULAI *Signora Ristori* [1855] 1908/a. 161. Hasonlóan fogalmaz Salamon Ferenc is: „Folyvást sülyedünk, folyvást hanyatlunk, s színpadunk a demoralizáltság felé a legegyszerűsebb, s napról-napra meredekebb úton halad.” SALAMON *Rászédtek* [1856] 1907/a. 314.

³⁵¹ Vö. KATONA [1821] 2001. 66–78.; TARCZY 1841. 33–82.

miként egész Európában a drámaköltészet most nincs virágzásban, sőt mindenütt a hanyatlás nyomait mutatja. Több darabot írnak, mint valaha; de igen kevés jót.”³⁵²

Valóban: a 18-19. század sajátos átmeneti szakaszt (egyfajta hiátust) képez az európai tragédia történetében,³⁵³ annak ellenére, hogy hatalmas küzdelem zajlik a korszakban a hagyományos tragédiaformák újraélesztéséért, illetve a régi formaelvek és tragikus képletek új korszituációval összhangba hozásáért. Goethe és Schiller például párhuzamosan próbálkozott az antik tragédia zárt és stilizált – ugyanakkor a francia klasszicista tragédia merev szabályaitól mentes – világteremtő eljárásainak áthasonításával, és a klasszicista drámamodell határait átlépő – a shakespeare-i hagyományra 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 újra hatékonyá akarták tenni a tragikus formák, beszédmódok, hatásmechanizmusok működését, rituális reflexióit 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 – főképpen 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.”³⁵⁴ A romantika – meglehetősen tág – vonzáskörébe tartozó alkotók szintén komolyan számot vetettek a tragédia korabeli helyzetével és lehetőségeivel. 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 regényírót, akinek az írásai vagy terveik között valahol ne találkoznánk a dráma délibábjával.”³⁵⁵ A próbálkozások jelentős része azonban kudarcba fulladt, melyről – a folyamat magyar színpadon tapasztalható jelenségei alapján – tanulságos képet nyújtanak a kortárs kritikusok, elméletírók. Az

³⁵² KEMÉNY *Színművészetünk* [1853] 1971. 284–285. Kemény véleményét támasztják alá a kortárs európai drámairodalom recenziáló kritikák, melyek legtöbbször a megcélzott irodalom saját önképét közvetítő értelmezésekre, irodalmi helyzetértékelésre támaszkodnak. 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.).

³⁵³ Elsősorban Georg Steiner és Lukács György 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 magyarázatok sokasága mellőzi a hanyatlástörténeti aspektust és pusztán szinkrón sorok egymást követő folytonosságában írja le a különböző korszakok más-más jellegű drámaírását.: 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 írása – amely az identifikációs funkció változásának sorozataként tárgyalja a drámatörténeti periódusokat – sem mentes a korabeli válság bizonyos aspektusainak hangsúlyozásától: szerinte a német polgári szomorújáték már csak egy bizonyos rétegnek tud közösségi értékaffirmációt nyújtani, és a 19. századi színház és dráma teljes csődjéről és mélypontjáról beszél. FISCHER-LICHTE 2001. 492–494.

³⁵⁴ BENJAMIN 1980. 313.; vö. LUKÁCS 1978. 126.

³⁵⁵ STEINER 1971. 113., 115.

antik tragikus hagyomány újraélesztése lehetetlennek bizonyult, az ún. sorstragédiák már gyökeresen átalakult világnézeti előfeltételezettség közegében születtek, ezért sorsfogalmuk összehasonlíthatatlanul mást jelentett, mint a görög előzményeikben.³⁵⁶ A történeti tragédiák a dráma epizálódásának, színpadi gyakorlattól való eltávolodásának tendenciáját erősítették, hiszen lépten-nyomon megsértették a drámai stilizáció bevett szabályait.³⁵⁷ Ez kiváltképp a magyar drámai és színpadi törekvéseket érintette súlyosan, hiszen itt a tragédia megteremtésének heroikus vágya a történeti tragédia iránti igényben összpontosult.³⁵⁸ A francia romantikus dráma egészen új irányba mozdította a dráma alakulástörténetét: a váratlan fordulatoknak, végzetes véletlennek, titokzatosságnak alárendelt bonyolult cselekményvezetéséből adódóan az úgynevezett színi hatásnak áldozta fel a tragédia identitáserősítő, létértelmező, beavató esztétikai mechanizmusainak leglényegesebb elemeit,³⁵⁹ míg a német polgári szomorújáték éppen kisszerűségével riasztotta el a dráma és színház magasztos hivatásában gondolkodókat.³⁶⁰ Végeredményben az alantasabbnak ítélt közönségigények kiszolgálása (szórakoztatás) és az epizálódás felé mozdította a dráma alakulástörténetét a népszínmű műfaja és színházi gyakorlata is, bár eredetileg komoly elvárások és elképzelések fogalmazódtak meg vele kapcsolatban a kritikák elméleti reflexióiban.³⁶¹ A kibontakozó új drámamodellek összességükben távol álltak azoktól a hagyományfolytonosság nevében megfogalmazott elvárásoktól, melyeket az arisztotelianus és a shakespearei modellre egyaránt ügyelő elméletírók elgondoltak, európai és magyar irodalmi viszonylatokban egyaránt. Georg Steiner szerint például kiváló alkotók sokasága vagy rossz művet ír vagy jót, de nem tragédiát: ez utóbbiakat a

³⁵⁶ Vö. HENSZLMANN 1843. 141.; KECSKEMÉTHY 1864. 97.; NÉVY 1871. 92.

³⁵⁷ „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 események messze kinyúló egybefüggése sokszor lehetetlenné teszi azon bevezettségét a drámai cselekvénynek, mely által ez önmagában egész képét adja a személyes akarati világnak. A történeti események trilogikus, tetralogikus vagy cyklusszerű alkotáshoz vonzanak, mi által a drámai művek színszerűségén ejtetik csorba. Ezt pedig a színpad fontosságát szem előtt tartó dramaturgia nem tarthatja rendkívüli előnynek.” NÉVY 1873. 243–244. vö. uő. 1871. 86–89.

³⁵⁸ A kettő szoros összefonódottságát jól példázza Gyulai egyik kései emlékbeszédének megállapítása: „[A]nnyi bizonyosnak látszik, hogy a történelmi érzék gyöngül, történelmi drámánk nem fejlődik, sőt kezd kimenni a divatból. Ez mindenesetre nem örvedetes jelenség, mert egyszersmind a tragédia hanyatlását is jelenti. Igaz ugyan, hogy a jelen életből is irhatni tragédiát, de főforrása mégis a monda és történelem marad.” GYULAI *A magyar színészetéről* [1889] 1914. 269.

³⁵⁹ A magyar kritikában inkább a negatív megítélés volt a meghatározó, főleg Henszlmann Imre dramaturgiai írásaiban: a Bajzával folytatott polémiájáról lásd KOROMPAY 1998. 112–42. A francia romantikus dráma árnyalt értelmezését lásd KEMÉNY *Klasszicizmus* [1864] 1971. 414–16., illetve NÉVY 1873. 268.

³⁶⁰ Vö. SALAMON *Ármány* [1856] 1907/a. 397.; uő. *A kegyencz* [1861] 1907/b. 165.

³⁶¹ „A Népszínháznak tulajdonképp eredetibbnek, s magyarabbnak kellene lenni a nemzetinél, mert a nép mindig állandóbb és sajátságosb ízlésű, mint a szorosabb értelemben vett nemzet, mely több oldalú műveltségénél fogva inkább ki van téve az ízlés hullózatának. [...] 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 hű kifejezése? Sehol.” GYULAI *A Budai* [1864] 1908/b. 121–22. Vö. DUX 1869. 345–349.

bűnbánat tragédiáinak nevezi, melyek – a schlegeli ideális tragédiamodell igényeinek megfelelően – a „rossz és bűn után megdicsőüléssel zárulnak”.³⁶²

Vajon mi az oka a kísérletek kudarcának, a tragédia 18–19. századi válságának és hanyatlásának? A hasonló kérdéseket megfogalmazó kortárs írások és a később született drámatörténeti monográfiák alapján három nagyobb csomópont köré csoportosíthatjuk a lehetséges válaszokat. A tragédia létfeltételeivel ellentétes tendenciák dominanciája a korszituációban (1), a közönség összetételének, igényeinek és színházhoz való viszonyának alapvető megváltozása (2), valamint a regény műfajának negatív hatásai, a dráma regényesedésének visszafordíthatatlan folyamatai (3) egyaránt hozzájárultak a műfaj fokozatos identitásvesztéséhez.

(1) A tragédia műfaji alakulástörténetének egyik legfontosabb sajátossága, hogy egymástól időben, térben, gondolkodásmódban, kulturális és világnézeti kondícióiban lényegesen eltérő korszakok bontakoztatnak ki magas színvonalú tragédiaírást. Ilyen korszak volt a Periklész-korabeli Athén, az Erzsébet-kori Anglia, a barokk Spanyolország, és ide sorolható a francia klasszicista tragédia 17. századi periódusa is.³⁶³ A tragédia történetével foglalkozó elméletírók számára éppen ezért mindenkor izgató kérdésként vetődött fel, hogy vajon milyen korban lehetséges magasrendű drámaírás, milyen előfeltételek szükségesek a dráma létrejöttéhez, amelyek közös adottságként jellemzik a tragédiát vezető műfajként művelő különböző korszakokat. Ha eltekintünk a zsenielméletektől és bizonyos nemzetkarakterológiai adottságok hangsúlyozásától, a 19. századi drámaelméletek többsége szerint a magas szintű drámaírás legfontosabb előfeltétele bizonyos nemzeti egységképzetek, világnézeti teljességképzetek megléte, valamint dráma és közélet, színházi gyakorlat és közösségi ünnepek szoros összefonódása: a dráma kimagasló korszakai egybeesnek az adott nemzetek, népi közösségek virágzó korszakaival.³⁶⁴ Shelley szerint „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.”³⁶⁵ 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 egyszersmind a legvirágzóbb nemzeti élet

³⁶² STEINER 1971. 124. (Schlegel elméletének korabeli magyar bírálatát lásd: KÖLCSEY [1826] 1988. 89–90.)

³⁶³ Vö. STEINER 1971. 100.

³⁶⁴ Hogy milyen jelentős mértékben befolyásolja a kérdés az elméletíró világnézeti előfeltételezettsége, történeti meghatározottsága megítélését, világosan jelzik Lukács György megállapításai. 1908-ban született drámaelméleti írásában Lukács a „milyen időben lehetséges dráma” kérdésre a fentebb leírtakkal szögesen ellentétes választ ad: szerinte „azok az idők ilyenek, amikor az élet teljesen problematikusává válik.” LUKÁCS [1911] 1978. 56. A marxista ideológiai fogantatású drámaelméletet felvázoló Lukács sem vélekedik másképp: „Bizonyára nem véletlen, hogy a tragédia nagy virágkorai egybeesnek az emberi társadalom nagy világtörténelmi átalakulásaival.” LUKÁCS 1977/a. 130. Lukácsal megegyező álláspontot képvisel 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 mélyesélyes válságát fejezik ki.” GOLDMANN 1977. 76.

³⁶⁵ *A Defence of Poetry* sorait idézi STEINER 1971. 102.

adománya. E kettő csaknem elválhatlan. 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.”³⁶⁶ Az Erzsébet-korabeli dráma előretörésének és virágzásának irodalom- és társadalomszociológiai hátterét tárgyaló Salamon Ferenc a dráma térnyerésének okát – az eredeti gyökereit kibontakoztató nemzeti virágzás gondolata mellett³⁶⁷ – abban látja, hogy a színház és a mindennapi élet szorosan összefonódik a korszakban, s a társadalom legkülönbözőbb szintjeit a dráma és a színház képes egy közösségé formálni: „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.”³⁶⁸ A tragédia lehetőségfeltételeinek, virágzásának „mélyebb analógiáit” kutató Péterfy Jenő – hasonlóan a már idézett szerzőkhöz – azért tekinti az antik drámát, valamint Shakespeare és Calderón műveit a tragédiáírás fénykorának, mivel „megegyeznek abban, hogy tükröznek olyan kort és műveltséget, mely virágzása erejében van, vagy legalább még a virágzás látszatát mutatja”.³⁶⁹

Összességében tehát egy olyan történeti-kulturális korszituációt konstruálnak meg az idézett tanulmányok, ahol – más-más módon és mértékben – a tragédiának komoly társadalmi és ontológiai funkciója van. A mindennapi élet és az irodalom szerves összefonódottságát, kölcsönös átjárhatóságát feltételező szituációban, a közösségi rituáléként, ünnepként felfogott színpadi előadások révén a tragédia képes megerősíteni az adott közösség szokás- és értékrendjének, transzcendens meghatározottságot feltételező világszemléletének legfontosabb szimbolikus-mitikus eligazodási pontjait, fogalmait, ezért fontos identitásképző és hagyományközvetítő szerepet tölthet be.³⁷⁰ A dráma (és az elválaszthatatlanul hozzákapcsolódó színjátszás) létmódjának Shakespeare koráig a legfontosabb előfeltétele, „szilárd talaja”, „szubsztanciális háttere” a viszonylag zárt, „közös nyelvet” beszélő közösség; a transzcendens szférát a valóság részeként kezelő világfelfogás; az irodalmat példaadó magatartásminták, a világról birtokolt tudás, valamint a történeti hagyomány

³⁶⁶ GYULAI *Nemzeti Színház* [1857] 1908/a. 271–272.

³⁶⁷ „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 tenyésztő melegén, s a civilisatio annyiféleképp 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 1864/18. 411. Vö. „Igy az angol műveltség, bár tápot vett a déli nemzetektől, jobban megmaradt a maga nemzeti eredetiségében – a mi nagy befolyással volt költészetére is.” Uő. 385.

³⁶⁸ SALAMON 1864. 386–387.

³⁶⁹ PÉTERFY [1887] 1983/b. 35.

³⁷⁰ „Ily módon a 18. század végéig a színházban jött létre az érvényes magatartási formákat rögzítő közmegegyezés.” FISCHER-LICHTE 2001. 493.

közvetítésére alkalmasnak tartó irodalomszemlélet.³⁷¹ Abban a pillanatban, amikor kérdéssé válnak, visszavonhatatlanul relativizálódnak a biztos alapok, megszűnik színház, 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”,³⁷² akkor a tragédia elveszíti összetett hatásfunkciói jelentős részét: a nagy emberek nagy tetteire és konfliktusaira építő strukturáltsága, valamilyen magasabbrendű létszférát megnyilatkoztató világképe anakronisztikussá válik, aminek következtében műfaji alapjainak mélyreható újragondolására kényszerül. A válság jelei Péterfy szerint a francia klasszicista dráma időszakában jelentkeznek, a folyamat viszont Schiller korában teljesebb ki, amikor is „a heroikus tragédia helyébe lép a szublimált érzelmek tragédiája; a naiv helyébe a szentimentális”.³⁷³ 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.”³⁷⁴

A 18–19. században végbemenő – a tragédia létalapjait ellehetetlenítő – szemléleti változások, „kedvezőtlen viszonyok” jellemzőit lényegretörően összegzi Søren Kierkegaardnak a „modern tragikum” kérdését tárgyaló tanulmánya, melynek rövid ismertetését már csak azért sem mellőzhetjük, mivel több pontban analógnak mutatkozik a korabeli magyar helyzetértékelésekkel, főleg Kemény Zsigmond elméleti munkáinak néhány megállapításával. A „modern kor” legfontosabb jellegadó tényezőit Kierkegaard a *világnézeti kételkedés és az elszigeteltség-élmény* jelenségeinek fokozatos térnyerésében látja. Egyfelől „a szubjektumok kételkedése [...] annyira aláaknázza a létezést, hogy egyre inkább úrrá lesz az elszigetelődés”, a valamikor egységes társadalom különálló individuumokra hullik szét, másfelől megsemmisül, vagy legalábbis meggyöngül „a vallásban az a hatalom, mely a láthatatlant fenntartotta.” A „közösségek az önkényesség bélyegét viselik magukon”, aminek következtében érvényüket veszítik a közös identitást, azonosságtudatot szavatoló fogalmak.³⁷⁵ Elvész tehát a közös értékrend, a transzcendens világteljességben gondolkodó valóságsszemlélet, ezért beszűkülnek a tragikum, a tragédia hatásfunkcióinak lehetőségfeltételei. Hasonlóan látja a helyzetet a regény és a dráma poétikájáról értekező Kemény, aki az *Eszmé*kben a relativizáló világszemlélet rohamos előretörésében, az egységes nemzettudatot fenyegető kozmopolita tendenciák egyre határozottabb érvényesülésében, a vallási-történelmi tradíciók nyugvó társadalmi rendképzetek

³⁷¹ Az irodalom (főképpen a dráma) társadalomalakító szerepéről és a funkció történelmi változatairól részletesen ír Kemény a *Klasszicizmus és romantizmus* c. tanulmányában. KEMÉNY [1864] 1971. 399–417. Vö. KEMÉNY *Vörösmarty* [1864] 1970. 344.

³⁷² PÉTERFY 1983/b. [1885] 36.

³⁷³ PÉTERFY [1887] 1983/b. 43.

³⁷⁴ PÉTERFY [1887] 1983/b. 33–34.

³⁷⁵ KIERKEGAARD 1994. 110., 111.

elbizonytalanodásában és a szubjektumfelfogás lényegi módosulásában, az individualizáció térnyerésében jelölte meg a korszakban lezajló változások főbb irányait.³⁷⁶ 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, Kierkegaard-ral ellentétben, aki az átalakuló korszituációnak megfelelő új tragédia és új tragikum lehetséges kontúrjait igyekszik felvázolni írásában.

A 20. század visszatekintő perspektívájából megszólaló elméletek még komorabb képet vázolnak fel. A korszak műfaji alakulástörténetét és gondolkodástörténeti háttérét részletesen tárgyaló Georg Steiner már egyenesen a tragédia haláláról beszél monográfiájában,³⁷⁷ 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.³⁷⁸ összességében a tragédia létjogosultságát tette kérdésessé Lukács szerint is: „De problematikusá 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 kizárólag szemponttá válik*, és – a kifejezés szempontjából – kizárólag belső, lelki problémává. [...] Ami minden más közönségben megvolt, ma már nincsen meg: nem biztos, nem fix fogalom többé, hogy milyen sorsok lehetnek még egyáltalában tragikusak.”³⁷⁹ *A tragédia metafizikája* című nagyhatású esszéjében a „nyílt istenítélet világos szavának” kényszerű elnémulásáról beszél Lukács a 19-20. századi tragédiák vonatkozásában, az általa ihletett Lucien Goldmann pedig „az emberek, valamint a társadalmi és kozmikus világ közötti kapcsolatok mélységes válságában” látja a megváltozott világ racionális terében kibontakozó létérzékelés alapjellemzőit, a rejtőzködő Isten pascali parafrázisában összegezve a tragikum lényegét.³⁸⁰

Összességében „az állam és a nemzet minden szubsztanciális meghatározottságát elveszített” (Kierkegaard), elszürkült, hétköznapivá degradálódott „uniformizált” élet (Lukács) alkalmatlanná vált a hagyományos értelemben vett nagy tragédiák írására és befogadására. A tragédia és a tragikum relevanciája azonban nem csökken, csak megítélése módosul: az ismertetett elméletek mindegyike egyfajta tragikus létállapotként értelmezi a lényegileg megváltozott korszituációt, és ebben látja

³⁷⁶ Vö. KEMÉNY *Eszmék* [1853] 1971. 192–194.

³⁷⁷ Steiner a tragédia hanyatlásához vezető döntő fordulatot a racionális 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, megtisztulás stb. fogalmai: a tapasztalat húzza meg ezentúl a világ és a valóság határait, amelyből kirekesztődik minden, az empirikus valóság határát átlépő tendencia. STEINER, 1971. 262–263.

³⁷⁸ Vö. LUKÁCS 1978. 102–07., 120., 132–133.

³⁷⁹ LUKÁCS 1978. 127.

³⁸⁰ „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.

a dráma megújulásának, újraértelmezésének lehetőségét. Kierkegaard szerint „miközben a kor elveszti a tragikumot, a kétségbeesést nyeri el”, és ez újfajta tragikus létélményt eredményez. Lukács (és Goldmann) drámakoncepciója Isten elnémulásának az emberi létezésre gyakorolt negatív következményeit tekinti a modern tragédia alapélményének, kiindulópontjának: „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.”³⁸¹ A sort a 19. századi tragédia hanyatlásával eredeti nézőpontból számot vető Nietzsche helyzetértékelésével zárhatjuk le, aki a kor közgondolkodását uraló tudományos szemlélet – a lét lényegét, metafizikai távlatát elfedő – optimizmusával szemben tartja szükségesnek „az egyéni létezés rettenetébe” bepillantást engedő, de egyben „metafizikai vigaszt” is nyújtó tragédia megújulását. „E felismeréssel új kultúra vette kezdetét, amelyet tragikus kultúrának merészlelek nevezni: legfontosabb ismérve, hogy a tudomány helyére legmagasabb rendű célként az olyan bölcsesség kerül, mely, nem engedvén megtéveszteni magát a tudomány ámító mellébeszéléseitől, állhatatos tekintetét a világ összképére szegezi, és az abban meglátott örök szenvedést rokonszenvező szeretettel a saját szenvedéseként próbálja átélni.”³⁸²

Az individualizálódás, a konszenzusos értékrend hiánya, a transzcendencia érvényvesztése stb. nemcsak kisszerűvé és hétköznapivá, hanem kiismerhetetlenné és fenyegetővé teszik a létezést, és a kényszerűség, determinizmus gyökeresen átformálódó tragikumképző aspektusait helyezik – immár egészen más összefüggésben – az előtérbe. Az új korszak tehát bizonyos értelemben maga válik „tragikussá”, ezért olyan tragikumot igényel, amely választ ad az új korszituáció kihívásaira, értelmezni és közvetíteni képes a létezés megváltozott aspektusait. Sorozatos próbálkozások után végül az ibseni és a csehovi drámaírás és színjátszás újszerűsége teremti meg ezt az adekvát drámai és tragikus formát. A századvégi drámafordulatot megelőző megoldási kísérletek, lehetőségek kontextusába helyezvén Kemény regényeit, úgy tartom, hogy a „transzcendentális hajléktalanság” műfaja kiválóan alkalmas az ismertetett létélmény közvetítésére és egyidejűleg az új értelemben vett tragikus hatásmechanizmus megképzésére.

(2) A korszituáció változásából értelemszerűen következik az olvasó- és színházi közönség összetételének és igényeinek, valamint magának a színház szerepének módosulása, melyet a tragédia hanyatlásának másik lényeges összetevőjeként tárgyalnak a drámatörténeti áttekintések. Az angol romantikus elméletírók (Scott, Shelley stb.) gondolatai alapján Georg Steiner olyan 19. századi közönségképről beszél munkájában, amely „demokratikusabbá vált, s ezért csökkent az irodalmi műveltsége”. A közönség nem az a szerves közösség már, aki a színpadi előadást ünnepként, a vallási szertartással analóg eseményként éli meg, hiszen „már nem hajlandó vállalni a

³⁸¹ LUKÁCS 1977/b. 494.

³⁸² NIETZSCHE 1986. 151. Vö. 127., 129., 137.

tragédiával implicite vele járó révület és reveláció kockázatát”.³⁸³ Az angol dráma regényesedésének okait kutató Jeanette King a tragikus drámától a tragikus regényig vezető utat szintén a közönség igényeinek változásában, degradálódásában jelöli ki: „Fontos megemlíteni, hogy miközben a tragédia hanyatlott, a szórakoztató színházak felvirágoztak, hozzájárulva az irodalom intellektuális és populáris válfajra történő – egyre növekvő jelentőségű – kettéosztásához. Úgy tűnt, a drámaíró többé már nem szórakoztat, miközben tanít, és fordítva.”³⁸⁴

A korabeli magyar kritika szintén érzékenyen reagált a dráma, a színjátszás és a közönség viszonyában fellépő negatív folyamatra, sőt, mondhatnánk, egyik neuralgikus pontjává vált a magyar dráma és színház válságát kommentáló, sok esetben a bűnbakkeresés retorikáját használó kritikai diskurzusoknak. A vélemények annyiban megegyeznek, hogy a nemzeti identifikációban központi szerepet játszó és érvényes magatartásmintákat közvetíteni képes dráma és színház hanyatlása, illetve háttérbe szorulása szoros összefüggésbe hozható a közönség összetételének módosulásával, igényeinek átformálódásával, de a kettő viszonyát másképp látják (pontosabban igyekeznek láttatni) a különböző megközelítések. Egy részük a közönséget okolja a színvonalhanyatlásért, míg más kommentárok a színházat, a drámaírókat, vagy éppen a drámabíráló választmányt teszik felelőssé a közönség ízlésének elferdítéséért. A művelt színházlátogatót és műveletlen nézőt (tömeget) megkülönböztető Csengery Antal véleménye szerint elsősorban a közönség kevésbé kompetens, ám annál nagyobb hányadának pusztán szórakozást kereső igényei vezettek a dráma hanyatlásához, amelyet – szembehelyezkedve a közakarattal (és a piacorientált írók érdekeivel) –, a színház felvilágosító, tanító funkciójának erősítésével kell(ene) ellensúlyozni: „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.”³⁸⁵ 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.”³⁸⁶

³⁸³ STEINER 1971. 107–108., v.ö. FISCHER-LICHTE 2001. 493.

³⁸⁴ KING 1978. 36.

³⁸⁵ CSENGERY 1853. 9.

³⁸⁶ SALAMON *Nemzeti Színházunk* [1861] 1907/b. 190. vö. uő. *A Nemzeti Színház megnyitása* [1862] 1907/b. 278; *A Nemzeti Színháznál* [1862] 1907/b. 305–306.; GYULAI *Signora Ristori* [1855] 1908/a. 163.

A színi hatás elvét több tanulmányában is ostromozó Erdélyi János már inkább a drámaírás és a színelőadás gyakorlatában látja a közönségigény süllyedésének okát. Erdélyi szerint a színpadi szerzők – mellőzve az esztétikai kritériumokat – pusztán a színelőadás közvetlen érzéki hatására törekednek, s ezzel rossz befogadási minták elsajátítására készítetik a közönséget, rontva ízlését, műérzékét. Így szétválasztják a színházlátogató és a drámaolvasó befogadói magatartását: az előbbit passzív, pusztán jelenlétet feltételező viszonyulássá fokozzák le, az utóbbi értelemképző „fantáziájának” kibontakozását pedig az olvasási szituációra korlátozzák.³⁸⁷ E folyamat negatív következményeit összegzi Kemény, amikor kizárólag a színpadra szánt, pusztán a hatásra kiélezett darabok térhódításában nevezi meg a drámát olvasó közönség eltűnésének és a műfaj hanyatlásának legfőbb okát.³⁸⁸ Gyulai Pál már a korszakban átformálódó irodalomértés, módosult szövegalakítási és befogadási minták tágabb kontextusában értelmezi a problémát: „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* kiválón oly tárgyak iránt van előszeretettel, melyeknek csak a regény lehet valódi és természetes formája.”³⁸⁹

(3) Gyulai megállapítása egyben átvezet a tragédia hanyatlásának harmadik összetevőjéhez: a regény 19. századi térhódítása ugyanis a tragédia regényesedését eredményezi a korszakban. Mihail Bahtyin regényelméleti munkájából tudhatjuk, hogy a zárt műfaji kánonokba belépő regény megbontja a rögzített konvenciórendszerrel leírható műfajok zártságát.³⁹⁰ Ez a jelenég a drámát léteben fenyegető erővel mutatkozik meg a 19. század második harmadában, melyet a magyar kritikákban Kemény Zsigmond érzékel talán a leghatározottabban. A *Színművészetünk ügyében* a tragédia európai válságának egyik fő okát a regény elterjedésében nevezi meg, ami egyenlőtlen és eleve kudarcra ítélt versenyre készíti a szigorúan szabályozott, zárt strukturáltságú, mély létértelmező érdekelttségű tragédiát a korabeli viszonyoknak és olvasói elvárásoknak zavartalanul megfelelni képes regénnyel szemben. A dráma regényesedése tehát elkerülhetetlen: „Hitem szerint: a regények divatbajjotte 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* elégítettünk ki.”³⁹¹ A „valódi tragédia” megteremtéséért szélmalomharcot vívó Gyulai 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,

³⁸⁷ Vö. ERDÉLYI [1852] 1890/b. 468–469., 477.; Uő. [1855] 1986/a. 451.

³⁸⁸ KEMÉNY *Színművészetünk* [1853] 1971. 288–289.

³⁸⁹ GYULAI *Divathölgyek* [1855] 1908/a. 129–130. [kiemelés tőlem]

³⁹⁰ Vö. BAHTYIN. 1997. 30.

³⁹¹ KEMÉNY *Színművészetünk* [1853] 1971. 286., 287–88.

cselekvényt, jellemzést. A francia dráma tulajdonképp 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. Széttöri a formáit az anyagért és semmivé teszi az anyagot a formáért.”³⁹² Alig tíz évvel később azonban már ő is tudomásul veszi a dráma regényesedésének visszafordíthatatlan folyamatát, s némi malíciával vázolja fel ezt az uralkodó tendenciát.³⁹³ Hasonlóan vélekedik a Dumas *Gauthier Margitját* 1855-ben ironikus felhangokkal recenzeáló Salamon Ferenc, aki elviekben nem zárja ki a regény pozitív hatását a drámára, a gyakorlatban azonban csak a dráma hanyatlásának folyamataként tudja konstatálni a jelenséget: „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 drámáiabbak, mint a drámaírók: a jellemzés titokszerű művészetéből, úgy látszik, mit sem tanulnak!”³⁹⁴

Amint azt Salamon sorai is 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 alkalmas az átformálódott korviszonyok megváltozott tragikumának kifejezésére, abban az értelemben, ahogy azt korábban Lukács, Kierkegaard és Nietzsche gondolatai alapján kifejtettük. Ha újra megidézzük Toldy gondolatmenetét, amely 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 és a színház rituális funkciójának felszámolódása miatt az út az eposztól a tragédián át is a regényhez vezet az olvasói szokások, irodalomértés korabeli feltételeinek megváltozása miatt. 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 utánozható voltát, mint az, hogy a költő körülbelül úgy választhatta meg hőseit, ahogy a mai regényíró a társadalomból veszi alakjait; a tragédia akkor éppúgy az élet színvonalán állott, mint ma például a regény”.³⁹⁵ Hasonló gondolatokat fogalmaz meg a 19. századi angol irodalmi viszonyokat áttekintő Jeanette King: „Nem az az évszázad volt, amely ne nyújtott volna megfelelő anyagot a tragédia számára, inkább a régi formák voltak

³⁹² GYULAI *Divathölgyek* [1855] 1908/a. 128–129., 130. vö. uő. *Montjoye* [1864] 1908/b. 180–181.

³⁹³ „[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 grisette, vagy nagy szalonfecségésbe merül, mint egy unatkozó úrhölgy.” GYULAI *Egyik sár* [1864] 1908/b. 129.

³⁹⁴ SALAMON *Gauthier* [1855] 1907/a. 124.

³⁹⁵ PÉTERFY [1887] 1983/b. 45. „Mikor a nagy hősök tragikumuma 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 drámába.” Uo. 49–50., 50–51.

alkalmatlanok a korszak tragikus élményének a kifejezésére. Ami a korszak eszméit, szenvedélyeit, jellemét illeti, azok a korabeli regényben találtak megnyilatkozási lehetősége. Ez volt talán az egyetlen hely, ahol megnyilatkozhattak.”³⁹⁶

A regény tehát, azáltal, hogy minden szempontból megfelel a korabeli elvárásoknak, a legelevenebb kapcsolatot tudta tartani az őt környező életvilág legkülönbözőbb tendenciáival. Esztétikai világkonstrukciója a legtágabb létkérdések megválaszolására volt alkalmas, hatásstruktúrája pedig – szinte egyedülállóan a természettudományos, objektivista beszédmód uralta korszakban – képes volt példaadó magatartásmodellek, eligazodási pontok akadálytalan közvetítésére, még ha ezt a maga relativizált módján tette is.³⁹⁷ Magyarán, a tragédia kiváltságának tartott létértelmező funkció betöltésére vált alkalmassá akkor, amikor a tragédia ilyenre már kevés eséllyel vállalkozhatott.

Mégis, miért ez a görcsös ragaszkodás a tragédia eszményi, antik és reneszánsz drámahagyományt egyaránt átsajátító modelljéhez, mely az 1880-as évek végéig döntően meghatározta a tragédiáról, színjátszásról zajló irodalmi diskurzusokat, színikritikák, tragédia- és tragikumelméletek sokaságának megszületését motiválva? Vajon Kemény miért nem mondja ki a regény korszerűségének hosszas méltatása után a tragédia anakronisztikusságát, s miért vázol fel egy olyan tragikumképletet, amely – Gyulai közvetítésével – egészen Beöthyig az arisztotelianus ihletettséggű, moralizáló tragikumfelfogás téziseinek viszonyítási pontjául szolgál?

A korszak gondolkodás- és mentalitástörténeti, irodalmi alakulástörténeti kondícióit tárgyaló szakmunkák alapján hosszasan sorolhatjuk az érveket. A nemzeti alapú irodalom megteremtésének szándéka, a relativizálódás tapasztalataiban és a tudományos-rationális világmagyarázó elvek látványos előretörésében kifejezésre jutó negatív kortendenciákkal történő számvetés, valamint a '48–49-es nemzeti katasztrófa negatív ontológiai, történetfilozófiai konzekvenciáinak felülírási kísérletei egyaránt a tragédia iránti igény felerősödéséhez vezettek a korszak irodalmi gondolkodásában. Mindenesre paradox helyzet állt elő: magas szintű tragédiaírás kibontakozásától remélték ellensúlyozni azokat a kedvezőtlen korjelenségeket, melyek legkomolyabb irodalmi következménye éppen a tragédia műfajának ellehetetlenülésében mutatkozott meg. Az irodalom valóságformáló szerepébe vetett hittel felvértezve egyszerre óhajtottak szembesülni a fenyegető létélménnyel és afirmálni az érvényét veszített hagyományos rendképzeteket. A meginogni látszó értékrendet, gondolkodásmódot, magatartásformákat azonban csak az arisztotelianus alapokon nyugvó tragédia képes megerősíteni – legalábbis az elméleti munkák tanúsága szerint. Ezért ragaszkodtak –

³⁹⁶ KING 1978. 38.

³⁹⁷ „Kemény igazolhatóan abból a felfogásból indult ki, hogy ha a XVI-XVII. századforduló teljes világképe belefért Shakespeare drámaiba, a XIX. század közepén, az akkori teljes világkép – művészetté transzformálva – csak a regényben férhet el.” MARTINKÓ 1977. 368.; A regény és a dráma funkcióváltásáról, átfedéséről az európai irodalom alakulástörténetét szem előtt tartva részletesen értekezik LUKÁCS György. 1977/a. 169–170.

némileg anakronisztikusan – a kiváló és erényes tragikus hősön, a vétségen és az erkölcsi világrend affirmatív megnyilatkozásán nyugvó tragédia és tragikum ideális modelljéhez.

A tragédiaírás gyakorlata azonban nem teljesíthette be a vele szemben megfogalmazott elvárásokat, és a *Bánk bán* után nem született komoly színvonalú magyar tragédia; ez még annak figyelembevételével sem vigasztaló, hogy Katona műve – az európai irodalom sok más kísérletével szemben – sikeresen ötvözte az antik és a shakespeare-i tragikummodell eljárásait, sikeresen modernizálta tehát a fokozatosan elavuló műfaji mintákat.³⁹⁸ 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 tragédiát 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 regényírásához. A tragédia iránti elementáris igény mintegy szublimálódik a korabeli regénybe: a tragédiával szemben megfogalmazott elvárások egy része a regényírás gyakorlatában valósul meg, méghozzá úgy, hogy a tragikus formaelvek, szemléleti tényezők a megváltozott korviszonyokkal is összhangba kerülnek. Egyfelől a válsággal való szembenézés, a lét lényegvesztési folyamataira történő reflektálás, másfelől pedig a tragikum felemelő, kiengesztelő funkciójának viszonylagos megőrzési, illetve átmentési kísérlete követhető nyomon Kemény regényeiben.

A tragikum alkalmazásában megfigyelhető kettős tendencia lényeges jellemzői már Kemény elméleti munkáiban körvonalazódnak. Tudatában volt, hogy az általa megélt korszak évszázados társadalmi, morális, világnézeti evidenciákat, eligazodási pontokat, rendképzeteket töröl el, és a rohamos átalakulás az irodalom intézményeit, diskurzusformáit, bevett kommunikációs stratégiáit sem kíméli: Kemény több alkalommal vállalkozik az átmeneti szituáció leírására, és gyakorta tesz javaslatot a válság kezelésére, valamint az irodalmi kifejezőmódok szükségszerű átformálására. 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-émlékezetében*. „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 [...]”³⁹⁹ A tragédia virágzásának feltételeit – a 19. századi elméletírók megnyilatkozásai alapján – a nemzeti egységképzetek meglétében, valamint olyan irodalomfelfogás létjogosultságában neveztük meg, amely hisz az irodalom mintaadó szerepében, és így érvényesülni engedi a tragédia szociológiai, egyén- és

³⁹⁸ Steiner szerint a szintézisre törekvő romantikus kísérletek kudarcba fulladtak. STEINER 1971. 115.

³⁹⁹ KEMÉNY *Vörösmarty* [1864] 1970. 348., 344.

közösségformáló funkcióját. Kemény korában, az „anyagi haladás” kibontakozásának időszakában mindkét evidencia megdőlni látszott, amely végső soron – mint láthattuk – a tragédia és a tragikus esztétikai hatásmechanizmus háttérbe szorulását eredményezte. Kemény azonban nem mondott le az irodalom mintaadó és nemzettudatot formáló szerepéről, s ez feltételezhetően motiválta a tragikum regényszerű átsajátításának, transzformációjának kettős kísérletét: egyfelől műveiben a tragikum archaikus formáinak, hatástényezőinek érvényesítésére törekedett, másfelől a befogadásban átélhető tragikus léttapasztalatot megpróbálta összehangolni a megváltozott korviszonyok evidenciáival. E kettősség jellemzőit vizsgáljuk részletesen a következő fejezetben.

3. *A tragikum kontextusai*

A tragikumelméletek többsége egyetért abban, hogy a tragikum – lévén átfogó esztétikai minőség – nem csak a tragédiák kizárólagos műfajkonstituáló tényezője: „[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”⁴⁰⁰ – írja tragikummonográfiájában Beöthy Zsolt. A korabeli esztétikák szerint tehát természetes, ha egy regény a tragikum hatástényezőjével él valamilyen formában.⁴⁰¹ Az első két fejezetben bemutatott kortörténeti, műfajelméleti jelenségek azonban arra utalnak, hogy elsősorban a kortárs történeti és irodalmi változások hatására jelenik meg a tragikus hatásstruktúra Kemény regényeiben. A katarzisos tragikumra épülő tragédia iránti igény, a műfaj megoldhatatlan korabeli problémái, ellentmondásai, a tragikum kiengesztelő, affirmatív funkciójába vetett hit, az átalakuló korviszonyok esztétikai jellegű értelmezésére törekvés stb. mind együttesen motiválták és tették lehetővé a tragikus formák regényszerű felhasználását. Akár úgy is fogalmazhatunk, hogy a tragikum újraértésére, új funkcióba helyezésére a regény műfaji keretei teremtettek lehetőséget, amely Kemény írásművészetében valósult meg a gyakorlatban.

A Kemény-recepció súlyának megfelelően tárgyalta a tragikum kérdését, Gyulaitól kezdve Péterfyn át Barta Jánosig szinte minden jelentősebb kutató állást foglalt az ügyben. A lényeges tendenciák felvázolása mellett azonban vélt vagy valós ellentmondások, hiányosságok terhelik a Kemény-regények tragikumáról zajló diskurzust. Feltűnő például, mennyire jól körülhatárolt, képletszerű tragikummodelleket rendelnek hozzá a Kemény-szövegekhez. Gyulai Pál kizárólag a moralizáló tragikumfelfogás kereteihez igyekszik hozzáilleszteni a tragikus történések

⁴⁰⁰ BEÖTHY 1885. 623.

⁴⁰¹ Elgondolkodtató Gyulai – más összefüggésben gyakorta citált – Jókai bírálatának egyik normatív szempontja. Gyulai ugyanis nemcsak a realista regénypoétika elvárásait, hanem a tragikus hatásmechanizmus működését is számonkéri Jókai művein, ami jelzi, hogy a tragikum jelenlétét természetesnek veszik, sőt, megkövetelik a regénytől. Vö. GYULAI *Jókai* [1869] 1911. 84–85.

értelmezését, Péterfy Jenő a görög tragédiaahagyomány végzetelvétségével analóg tendenciát lát Kemény szövegeiben, a 20. századi recepció fő vonulata pedig anélkül kapcsolódik Péterfy értelmezési sémájához, hogy figyelembe venné a kortárs tragikumelméletek lényeges előfeltevéseit, illetve reflektálna a regény műfaji jellemzőiből adódó sajátosságokra a tragikum megformálásában és funkcióba helyezésében.

A 20. századi befogadástörténet valamennyi erénye és néhány lényeges ellentmondása összegződik Barta János Kemény tragikus emberalakjait vizsgáló tanulmányában, a *Sorsok és válságokban*. Barta – az őt megelőző értelmezői hagyomány meghatározó vonulatával teljes összhangban⁴⁰² – a görög végzetelvésséggel analóg tragikus jelenséget lát Kemény regényeiben. Úgy véli, hogy a szövegek szükségszerűség és determináció uralta világokat konstruálnak meg, melyekben a hősök állandóan kiszolgáltatott helyzetbe sodródnak. Nem tisztázódnak azonban az értekezés központi kategóriájának, a *sors* fogalmának pontos kontextusai a tanulmányban. Egyfelől a tragikus események „emberi, pozitív, immanens háttérének” nevezi, amikor is a társadalmi-politikai tényezők „szövevénye” vagy a történelem szigorú törvényei szituálják a tragikus cselekménymentet,⁴⁰³ másfelől – a metaforikus-esszéisztikus nyelvhasználat következtében – a sors fogalma metafizikai értelemmel telítődik Barta írásában, s valamifajta transzcendens hatalom képzetét kelti. Az olyan, sokszor ismételt kifejezések, mondatok révén, mint például „az értelmetlenül *lecsapó* sors élménye”, a hős „támadási felületet nyújt a sorsnak”, vagy „nagy egyedi értékek semmisülnek meg a sors vagy a »vak véletlen« sújtó *keze alatt*”⁴⁰⁴ stb. a sors képzete szinte egybemosódik a görög Fátum képzetével⁴⁰⁵, annak ellenére, hogy Barta jelzetten csak *analógiát* igyekszik felmutatni az antik drámák tragikuma és a Kemény-regények tragikus jelenségei között. Tovább bonyolítja a helyzetet a „vak véletlen” és a „világrend” fogalmainak emlegetése, hiszen a tanulmányban képviselt fő vonaltól eltérő tragikumértelmezések szótárát vonják be. Határozottan elutasítja a – furcsa módon Barta írásában csak Gyulai Pál nevével összefüggésbe hozott, holott elméleti szövegeiben Kemény által is vallott – etikai vétség-koncepció, bűn–bűnhődés-képlet érvényesítésének lehetőségét a Kemény-szövegek vonatkozásában, ugyanakkor több alkalommal tesz említést a regényhősök etikai meghatározottságáról, tévedést, hibát, bűnt egyaránt lehetővé tevő morális kozmosz létéről, anélkül, hogy pontosan tisztázná a két eltérő tragikumképlet esetleges összeegyeztetésének lehetőségét.⁴⁰⁶

⁴⁰² Vö. PÉTERFY [1881] 1983/c 575; SÖTÉR 1987. 515., 516., 518., 523.; MARTINKÓ 1977. 350.

⁴⁰³ Vö. BARTA 1987/a. 187–188.

⁴⁰⁴ BARTA 1987/a. 199., 200., 198. [kiemelés tőlem]

⁴⁰⁵ „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 megmutatkozó háttér, ahonnan kaotikus erők fenyegetnek. Úgy sejtem, a magyar történelemben Széchenyi az, aki ezt a legekleltánsabban átélte, s Kemény Zsigmond az, aki szépirodalmi alkotásaiba beépítette.” BARTA 1987/a. 198.

⁴⁰⁶ „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

A jelzett anomáliák azonban közel sem kizárólag Barta – egyébként több tekintetben inspiráló – tanulmányát jellemzik, tulajdonképpen a Kemény-szakirodalom valamennyi írásában fellelhetőek valamilyen formában. Martinkó András 1937-es disszertációjában a bűn és bűnhődés tragikus jelenségeiről értekezik Kemény regényei kapcsán: a bűnnek minősülő ábránd, szenvedély miatt buknak el Kemény hősei egy magasabb morál előtt, „saját lelki alkatuk miatt, megérdemelten”⁴⁰⁷. Ugyanakkor Martinkó 1977-ben megjelent tanulmánya – amely meglepően sok elemét integrálja korai írásának – már gyökeresen eltérő koncepciót vázol fel a Kemény-regények tragikumáról: az antik tragédiák fátumának analógiájára egyfajta szekularizált végzet jelenlétéről számol be, amely az isten nélküli világ elidegenedettség-élményében és a biológiai determinizmus tragikus következményeiben mutatkozik meg a leginkább.⁴⁰⁸ Erősen széttartóak Rónay György Kemény-tragikumra vonatkozó megállapításai is: először determinisztikus végzetszerűségről beszél („A sorsnak elég egy könnyelmű intés is. Elég egy szó, egy mozdulat, egy meggondolatlan tett, s megindul a borzalmas törvényszerűség kérlelhetetlen gépezete”⁴⁰⁹), de mivel a tragikus kázus alapját Rónay a regényhősök egyéniségébe helyezi, végső soron mégis a vétség-tragikumot rendeli hozzá a Kemény-regényekhez.⁴¹⁰ Sokat foglalkozik a tragikum kérdésével Sótér István átfogó Kemény tanulmánya is. Sótér is szekularizálja a görög végzet fogalmát, amikor a történelmi állapotok determinisztikusságát tartja a legfontosabb tragikumképző elemnek Kemény-regényeiben,⁴¹¹ ugyanakkor argumentációja végig a végzet-elv és a bűn–bűnhődés-elv között ingadozik. Bár az ellentmondás kiküszöbölésére Sótér folyamatrajzba próbálja illeszteni a kétfajta elv működését (a *Gyulai Pál* végzetszerű, az *Özvegy* és *A rajongók* nem, majd a pályát lezáró *Zord időben* újra a hősök determinisztikussága jelenik meg⁴¹²), az egyes elemzéseken belül is váltakoznak a különböző nézőpontok és megállapítások.⁴¹³

A kettősség azonban nem feltétlenül ellentmondásként értelmezhető. A jelenségek szétszalazásával, a kérdések adekvát tragikumelméleti kontextusba helyezését véleményem szerint feloldható a probléma, már amennyire persze ez lehetséges, hiszen ne feledjük: azok nagy része magában a tragikumról szóló beszédben rejlik, mivel irracionális, hatáselvű voltánál fogva a tragikum ellenáll a „képletezésnek”, az értelmezői nyelv kategóriáiba szorítottságnak.

tudnám tagadni, hogy Kemény világképének egyik övezete, hatóeleme az, amit morális kozmosznak lehet nevezni.” BARTA 1987/a. 194.

⁴⁰⁷ MARTINKÓ 1937. 44. „Minden ábránd, szenvedély, túlzás bűn az önismeret ellen, tehát bűnhődnie kell. A büntetést a hősök maguk vonják a fejükre, mert az étellel, saját érdekeikkel szemben vakok lesznek.” Uő. 47.

⁴⁰⁸ Vö. MARTINKÓ 1977. 333., 334., 350., 352–354., 356.

⁴⁰⁹ RÓNAY 1985. 62.

⁴¹⁰ „A nemezisz nem vak sors: vaskövetkezetességgel folyik jellemünkből, egyéniségünkből. Kemény Zsigmond világában az erkölcs érc-törvényei uralkodnak.” RÓNAY 1985. 71.

⁴¹¹ „[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.” SÓTÉR 1987. 462. [kiemelés az eredetiben]

⁴¹² SÓTÉR 1987. 465.

⁴¹³ Vö. SÓTÉR 1987. 480., 507–509., 515–517., 533–538.

Végzetelvűség, szükségszerűség, determináltság, valamint vétség, bűn-bűnhődés kategóriái váltak a Kemény-szövegek tragikumértésének visszatérő kulcsfogalmaivá. Utána kell azonban járni, valójában mit értsünk e fogalmak alatt, hiszen a különböző kritikai-elméleti konstrukciók eltérő értelem-összefüggéseiben más és más jelentésük tárulkozik fel. A görög tragédiaahagyománnyal összefüggésbe hozható végzet, nemezis, fátum, sors kategóriái például több diskurzusban is megjelennek a 19. században. Egy közös pontot találunk a széttartó értelmezésekben: a görög világ eltűntével kiiktatódik vagy átértelmeződik a fogalom metafizikai jelöltje (az istenek fölött álló abszolút transzcendens hatalom képze), s a szekularizált végzet fogalma a kényszerűség, szükségszerűség, visszafordíthatatlanság legkülönfélébb képzeteivel asszociálódik az eltérő szemléletek, gondolkodásmódok szótáraiban, melyek egy része dialógusba léptethető a Kemény-szövegek tragikumával, más része viszont nem mutatkozik adekvát értelmezési szempontnak. A továbbiakban tehát különböző kontextusokban követjük nyomon a „végzetszerűség” és a vétség-tragikum aspektusait, természetesen mindig szem előtt tartva a Kemény-szövegek intencióit.

(*I. kontextus: moralizáló tragikumfelfogás*⁴¹⁴) A több tekintetben újraértett sorsfogalom vizsgálatát kézenfekvőnek tűnik a 19. század meghatározó tragikumértésének kontextusában kezdeni. A nagyjából Kölcseytől Beöthy monográfiájáig húzódó moralizáló tragikumfelfogás alapvető tézisei⁴¹⁵ – főleg Gyulai és az etikai-vétség-konceptió elméleti kidolgozásához termékenyen hozzájáruló Kemény gondolatai, szóhasználata alapján – a következőkben összegezhetők.⁴¹⁶ 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 nemezist* (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 elrendezettségét közvetíti a befogadóhoz.

A világnézeti-történeti szituáció eredendő különbsége miatt a görög értelemben vett fátum, végzet jelenségét a moralizáló tragikumfelfogás működésképtelennek tartja a modern kor tragédiájában, mivel összeegyeztethetetlen az ember szabad akaratát hangsúlyozó keresztény szemlélet elvárásaival.⁴¹⁷ A nemezis és a sors – a relevánsnak

⁴¹⁴ A moralizáló tragikumfelfogás, bűn-bűnhődés képlet kategóriáit a 19. század jellegadó magyar tragikumértésének átfogó és semleges megjelölésére alkalmazom, tehát nem pejoratív értelemben használom.

⁴¹⁵ A kisebb-nagyobb eltérések ellenére az ide sorolható elméleti írásokat a morális szemlélet dominanciája köti össze. vö. KONDOR 2000.

⁴¹⁶ KEMÉNY *Eszméék* [1853] 1971. 201.; uő. *Szellemi* [1853] 1971. 250–51.; uő. *Vörösmarty* [1864] 1970. 366.; GYULAI *Diocletian* [1855] 1908/a. 97–106.; uő. *Dózsa* [1857] 1908/a. 276–277.

⁴¹⁷ „Ellenben a’ keresztényeknél 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, e’ *jutalmaztatásunk, vagy büntetésünk képezvén aztán az életműileg kényszerű költői igazságot.*” HENSZLMANN 1843/44. 314–15. [kiemelés]

tartott fogalmi-szemléleti kerethez hozzáillesztett – kategóriái azonban mégis a diskurzus nélkülözhetetlen részeivé válnak.⁴¹⁸ Erre egyfelől – némileg paradox módon – éppen a keresztény tragédia létjogosultsága miatt van szükség. A keresztény világszemlélet keretei között csak abban az esetben jöhet létre tragikus hatás, ha a művekben megkonstruált világ transzcendens meghatározottsága korlátozottan érvényesül. Mindez úgy lehetséges, ha a tragikus cselekménymenetben nem jelenik meg kézzelfogható lehetőségként a tettek túlvilági megítélésének, az isteni kegyelem általi megbocsátásának keresztény képzete, mert ez teljes mértékben ellentmondana a tragédia legfontosabb hatástényezőjének:⁴¹⁹ „A középkori spiritualismus siralomvölgyének nézte a földet, a megpróbáltatás szenvedéseinek az életet, az igazságtalanság és bűn diadalainak 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 classicismusnak 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*.⁴²⁰

Bár a nemezis és a sors fogalmai, attribútumai a gondviseléselvű világgéppel összefüggésben jelennek meg a Gyulai idézetben (akárcsak más tragikumelméleti írásokban), a tragikus történéseket mégis szigorúan létimmanensnek minősíti, hiszen a közvetlen isteni beavatkozás, igazságtétel idegen a tragédiától.⁴²¹ A létezés transzcendens meghatározottsága, magasabbrendű értelmessége a hagyomány szentesítette erkölcsi, társadalmi rendképzetek létimmanens viszonyaiba íródik bele: a

az eredetiben] Vö. VÖRÖSMARTY [1837] 1969. 52., GYULAI *Dózsa* [1857] 1908/a. 287.; SZIGLIGETI 1874. 122–123.

⁴¹⁸ A két felfogás viszonyáról lásd BEÖTHY 1885. 411., 470–71., 475.; NÉVY 1871. 24–30.

⁴¹⁹ „Isten csak néző a tragédiában” – írja a tragikumról gyökeresen eltérően gondolkodó Lukács egyik esszéjében, de megállapítása bizonyos aspektusból jellemző (kell, hogy legyen) Gyulaiék felfogására is, márcsak azért is, 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 2002/b. 111. Vö. Uő 2002/a. 63.

⁴²⁰ GYULAI *A francia* [1867] 1908/b. 292–93. [kiemelés tőlem] Kemény Zsigmond a görög tragédiák szellemi felhajtóerejét éppen a keresztény gondviselési és túlvilágkép hiányában jelöli meg, az ott leírtak lényege azonban implicite minden tragédia alapmeghatározásaként értelmezhető: „A görög tragédia szerzői, kik nem ismerhették a hegyi prédikáció azon gyönyörű és mélyen megnyugtató sorait, hogy egy verébfiú se hullhat ki fészkeből 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 lehetének áthatva ama meggyőződéstől, hogy a jövő életben szolgáltatik ki az erény és a bűn igazságos díja; legerősebb támaszt az erkölcsöknek azáltal adtak, hogy úgy tüntették föl a bünt, mint amely saját magából teremti a büntetést, a tettől folyvást haladva a katasztrófig.” KEMÉNY *Klasszicizmus* [1864] 1971. 399–400.

⁴²¹ „[M]ellőzve a költői szempontot, csak tisztán erkölcsiből is, melyik nagyobb hatása: az erkölcsi nemesítés sujtó karja-e, melyet az élet majd mindennemű viszonyaiban többé-kevésbé feltalálunk, vagy a gondviselés jutalmazása, mely ritkább az életben, s melyet maga a keresztény vallás a túlvilágba helyez?” GYULAI *A francia* [1867] 1908/b. 328.; vö. uő. *A lelenc* [1863] 1908/a. 580–81.; SZIGLIGETI 1874. 57.

tragikus hős a létviszonyok eme összetett és bonyolult hálójában követ el vétséget, amely a rendképzetek negatív visszahatását vonja maga után.⁴²² „A földolog az, hogy a tévedés vagy bűn magában hordozza nemesítését, mely végre eléri a *viszonyok kényszerűségénél* fogva.”⁴²³ A nemezis így a saját cselekedetek következményeinek („saját tettek nemezise”) és az őt környező világ visszahatásának, az „erkölcsi világrend benső kényszerűségének” („erkölcsi világ nemezise”) kölcsönhatásában nyeri el értelmét. Ugyanakkor a görög fogalom alkalmazása jelzi, hogy a tragikus cselekménymenet, hatásmechanizmus a moralizáló tragikumfelfogás 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 végzettséggel analóg irracionális elem. Legpontosabban talán Beöthy körvonalazza a jelenséget: „Azonban ha a végzetességet, mint pusztát ténytet, 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 akaratan merőben kívül álló körülmények, felsőbb erők is sokszor elhatározóan közreműködnek.”⁴²⁴

A nemezis fogalma ezért az etikai–vétség-koncepcióban sem kizárólag ideológiai-világnézeti előfeltevések hordozója, a gondviseléselvű isteni világrend „igazságszolgáltatásának” pusztát szimbóluma: poétikai relevanciája van, amennyiben a (mindenfajta) tragédiában megteremtődő kényszerűséget, visszafordíthatatlanságot jelöli.⁴²⁵ 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: sorsának alakulása tragikus végkifejlethez vezet. A világnézeti szituáltság mássága azonban értelemszerűen lényeges változásokat hoz a görög tragédiák gyakorlatához képest. A szabad akaratra épülő keresztyén morállal összhangban a Végzet külső, transzcendens akarata a jellemekbe kerül: a kényszerűség képzete az ön- és világértés következetességének kizárólagos kompetenciájába helyeződik át. „A’ régiek’ komoly színműveiben a’ fatum uralkodott, olly hatalom, mellynek még isteneik is hódoltanak. Nálók 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’

⁴²² Az előbb csak gondolati vázában ismertetett tragikus képlet jóval árnyaltabb képet mutat a vétség megítélésénél: Kemény felfogásában például egyaránt vétségnek számít a relative 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”) KEMÉNY *Eszmék* [1853] 1971. 201.

⁴²³ GYULAI *A francia* [1867] 1908/b. 331. [kiemelés tőlem]

⁴²⁴ BEÖTHY 1885. 484.

⁴²⁵ „Soha sem kérdelem, 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 következtetések egymásból függő láncán mozogni”. KÖLCSEY [1826] 1988. 102.; Vö. HENSZLMANN 1843/44. 352.

fönnemlített külső hatalmat, a 'környülmények' nyomását veszi fatum gyanánt"⁴²⁶ – 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.⁴²⁷ A bűn–bűnhődés-koncepció tehát a körülményeknek való kiszolgáltatottságot értelemszerűen mindig szoros összefüggésbe hozza a hős valamilyen cselekedetével.⁴²⁸ 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.”⁴²⁹

A szakirodalom nagy része, Barta Jánoshoz hasonlóan, összeegyeztethetetlennek tartja a kortárs irodalomkritikai gondolkodásban uralkodó tragikumfelfogás alapvető nézeteit a Kemény-regények végzetelvű, determinatív tragikumával. Ilyen éles elhatárolást vagy szembeállítást jómagam nem látok indokoltnak. Egyfelől a gondviseléselv érvényességének korlátozottsága, a viszonyok kényszerűségének összetettsége, valamint a tragikum irracionalitásának elismerése s a jellemek középpontba állítása megbontja a moralizáló tragikumfelfogás látszólagos ok-okozati sémáját, még ha az erkölcsi világrend állandó emlegetésével az elméletírók felrajzolnak valamilyen végső értelemadó keretet a tragikus történések alakulása és befogadása köré. Másfelől, bár a tragikumelméletek igen sok idejétmúltnak tekinthető poétikai, világnézeti normát, előfeltevést fogalmaznak meg, mégis vitathatatlan, hogy egyfajta korabeli konszenzust közvetítenek: kérdéses, Kemény *teljes mértékben* ki akart-e (ki tudott-e) lépni abból a szemléleti keretből, amelynek megalkotásához maga is hozzájárult?

Az elméleti szövegekben megfogalmazott affirmációs igény és a gyakorlati megvalósítás lehetősége ugyanakkor távol került egymástól a korszakban. A megváltozott korszituáció keretei között születő kritikai és elméleti szövegek az érvényes magatartásformák, az etikai-világnézeti előfeltevések, az örök művészi törvények stb. állandó felemlgetésével 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 hozott létre az elméleti szövegek gondolati felépítésében és az általuk rögzített elvárásrendszerben: e „töréspontok” tovább közelítik egymáshoz elmélet és

⁴²⁶ VÖRÖSMARTY [1837] 1969. 52.

⁴²⁷ Vö. HENSZLMANN 1843/44. 243., 298., 312.; SALAMON *István* [1861]1907/b. 225.; Uő. *Téli rege* [1865] 1907/b. 346.; NÉVY 1971. 10., 29., 92.; SZIGLIGETI 1874. 132.; BEÖTHY 1885. 503.

⁴²⁸ Illő megjegyezni, hogy ebben sem térnek el Arisztotelész koncepciójától, aki a tragikus hős bukásának elengedhetetlen feltételét látja teljesülni a hamartia táján értelmezhető jelenségében. Tanulságos ugyanakkor, hogy az arisztotelészi felfogással sok szempontból érintkező moralizáló tragikumfelfogás fő képviselője kevésnek érzi a hamartia fogalmát a tragikus vétség tisztán ok-okozati jellegének leírására. „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.” GYULAI *Zilahy* [1866] 1927. 239–40.

⁴²⁹ BEÖTHY 1885. 284.

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 a korabeli értésmód alkalmazásának és lebontásának kettősségében ragadhatjuk meg leginkább.

Az említett töréspontok meglétét sejteti, hogy a korabeli moralizáló tragikumelméleti írások némelyikében meglepő módon említetlenül marad a világrend kategóriája, mint bűn és büntetés összekapcsolásának evidens és elmaradhatatlan viszonyítási pontja. Salamon Ferenc két dramaturgiai írásában is úgy jelenik meg a nemezis fogalma, hogy nem a hős bűnös, hibás tetteit büntető *külső* hatalom képzete rendelődik hozzá: Salamon inkább az emberi tettek immanens következményét látja a jelenségben. Szerinte „ma már a fátum az emberi jellemben találja magyarázatát”, „a tett szükségképiségét a jellem magyarázza meg”,⁴³⁰ valamint „mind a büntettnek és bűnhődésnek szükségkép kell folynia a lélekből s egyéniségből”, így az „az egyéniségben rejlő fatumnak kényszerűségét tárja fel előttünk az újabbkori tragédia-író”.⁴³¹ Árnyalatnyi, de lényeges a különbség: Salamon módszeresen követi ugyan Kemény vagy Gyulai tragikummeghatározásának logikai lépéseit („kitűnő, részvétet ébresztő hős”; hiba, tévedés stb.⁴³²), de argumentációjában nem jelenik meg – legalábbis *kimondva* – a büntető erkölcsi világrend képzete.⁴³³ A kényszerűség a hős jelleméből s más emberek cselekedeteiből előálló „situatio”-ból fakad,⁴³⁴ és nem a fiktív, odaképzelt büntető világrendhez képest méretődik meg a szereplők tette a tragikus cselekményben.

A normatív elmélet és a Kemény-regények tragikuma között megmutatkozó feszültséget, a hasonlóság és eltérés sajátos oszcillációját Gyulai Pál Kemény-interpretációjában kitapintható, apró, de lényeges elmozdulások jelzik. A Kemény-tragikum értelmezésében Gyulai végig kitart a moralizáló elméleti séma alkalmazása mellett, azonban változatlan tételeihez (regényei tragikaibbak tragédiáinknál, bűnbűnhődés aránytalansága, erény tragikuma stb.) hozzáfűzött kommentárjai olyan módosuláson mennek át, hogy szinte felszámolják a stabil rendképzetekre alapozódó elmélet szemléleti alapjait. Első emlékbeszéde (1879) szerint Kemény regényeiben „az emberi viszonyokon, a *hatás és ellenhatás* természeténél fogva, vas kényszerűség uralkodik”⁴³⁵, míg 1896-os emlékbeszédének bizonyos kitételei már egyértelműen relativizálják a bűn-bűnhődés korábban *kizárólagos* logikai sémáját, ok-okozati feltételrendszerét. „De tragikai hőseinek kiindulópontját, fejlődését és katasztrófáját

⁴³⁰ SALAMON *A drámai motívumokról* [1857] 1907/b. 77., 78.

⁴³¹ SALAMON *A világ ura* [1856] 1907/a. 359.

⁴³² SALAMON 358–59.

⁴³³ Salamon más munkáiban igen. vö. SALAMON *István* [1861]1907/b. 225.; uő. *Dobsa ellenbírálata* [1861]1907/b. 238.

⁴³⁴ Vö. SALAMON *A drámai motívumokról* [1857] 1907/b. 81–85.

⁴³⁵ GYULAI *Emlékbeszéd* [1879] 1902. 170. [kiemelés tőlem]

bajos volna egy rövid szabatos meghatározás alá vonni. *Egyik esetben* a viszonyok alakítják tragikai hősét, *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.”⁴³⁶ A relativizálódás irányába mutat tehát Gyulai értelmezése: a viszonylagosság elve, mint a Kemény-regények tragikus jelenségeit leginkább elbeszélni képes jelenség jut szóhoz írásában.

Ha egy rövid pillantást vetünk a Kemény-szövegek tragikumképzésének sajátosságaira, jól kitapintható kettősséget figyelhetünk meg, hiszen az ott érvényesülő tendencia egyfelől a séma alkalmazása, másfelől lebontása felé mutat. Kemény műveinek középpontjában tragikus sorsú hősök állnak: ön- és világértésük rögzített etikai-vallási eligazodási pontokon nyugszik, magatartásmintáik kijelölt társadalmi szerepekhez igazodnak, ezekhez mérten cselekszenek, hoznak döntéseket és tetteik – még ha nem is a tragédiára jellemző élességgel – végsősoron tragikus megsemmisülésüket idézik elő. Mind a szereplők önértésében, mind bukásában felsejlik valamiféle értékrend megléte és bizonyos hatókörű relevanciája, a transzcendens létszféra realitása, ezt azonban – s itt jön a moralizáló tragikumfelfogás elvárásaitól talán csak látszólagos elkülönülés – közel sem azonosíthatjuk az „erkölcsi világrenddel”, sőt inkább bármiféle konszenzusos rendképzet hiányára, de legalábbis elbizonytalanodottságára, elrejtettségére, visszavonultságára világítanak rá. A moralizáló tragikumfelfogásokban rögzített *konkrét* vétséget sem rendelhetünk hozzájuk: a hősök egész élete, személyisége ítélődik meg a (hosszasan előkészített) tragikus végszituációkban, vagy sokszor saját önértésükhöz képest lesznek következtelenek, és ez vezet bukásukhoz. Az *Özvegy és leányában* Mikes János az elbeszélő sugallata alapján „kihívja maga ellen a sorsot”, amikor elveivel és megérzésével ellentétben tevékeny szerepet vállal a lányrablásban. Lackó István szintén saját önértésének, személyiségének alapjait sérti, amikor árulóvá lesz, és életének kényszerpályára kerülését segíti elő korábbi hibája, alacsony származásának elhallgatása. Kassai Elemér a modern dráma passzív, cselekvésképtelen, önemésztő hőseire⁴³⁷ emlékeztető belső vívódása, döntésképtelensége sodorja visszafordíthatatlan szituációba, még ha közvetlen vétséget nem is fedezhetünk fel tetteiben. A hősök cselekedetében és bukásában ugyanakkor nem kérhető számon a vétség-koncepció a maga stabil világrendet követelő, szigorú következetességével. Kemény történelmi regényeiben olyan világok konstruálódnak meg, melyekből elveszett a mindenki számára hozzáférhető létértelem, a szereplőknek saját maguknak kell megkeresni és afirmálni az érvényes és működőképes eligazodási pontokat. Aki nem képes erre (Kassai Elemér), vagy következtelen lesz saját nézetéhez (Mikes János, Pécsi, Laczkó), vagy csak egyszerűen nem ismeri ki magát a fenyegető viszonyok között (Tarnóczy Sára, Komjáti Elemér), az előbb vagy utóbb tragikus szituációban találja magát.

⁴³⁶ GYULAI BÁRÓ Kemény Zsigmond emlékezete [1896] 1927. 358. [kiemelés tőlem]

⁴³⁷ Vö. LUKÁCS 1978. 100.

A tragikai mechanizmus belsővé válásának folyamatát követhetjük nyomon Kemény regényeiben. A világregend 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. Katarzisz és kiengesztelés hatáskritikai elvárása ezért szintén jóval visszafogottabban érhető tetten a Kemény-regényekben. A regény műfaji jellemzőiből egyenesen következik, hogy nem affirmálódhat valamiféle megkérdőjelezhetetlen rendképzet, 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.

Némileg tovább csökkenthető a jól érzékelhető távolság Kemény regényei és a moralizáló tragikumfelfogás alaptézisei között, ha a regényekben működő tragikum távlatából tekintünk vissza az erkölcsi világregend elméleti szövegekben demonstrált fogalmára és annak feltételezett jelöltjére. Az így megnyíló távlatban óhatatlanul felvetődik a kérdés: maga az erkölcsi világregend képzelet nem a regényekben kifejezésre jutó relativizálódás élményének szüleménye-e inkább, s csak kevésbé a hit bizonyosságának, a hagyományfolytonosság revelatív tapasztalatának terméke? A fogalom képlékenysége, mögöttes metafizikai tartalmainak kiüresedése mindenesetre azt sejteti, hogy a szándékolt affirmációs igény ellenkezője valósult meg: az erkölcsi világregend fogalma a gondviselés felsőbb hatalma eltűnésének jele lesz a gyakorlatban.⁴³⁸ Azt, hogy ténylegesen hozzárendelhetünk-e ilyen jellegű konnotációkat a fogalomhoz, az elméleti megnyilatkozások viszonylagos rövidsége és a probléma reflektáltságának hiánya miatt nehéz eldönteni. Mindössze két önkényesen kiragadott példát hozok fel sejtésem megerősítésére. Egyfelől a kategória jelöltjének – elméleti szövegekben tapasztalható – felcserélhetőségét, bizonytalanságát jelzi, hogy míg például Kemény egyik elméleti fejtegetésében (*Eszmék*) a világregend vallási elvek és társadalmi szokások, erkölcsök szintetizálójaként, megkérdőjelezhetetlen legitimitációjú foglalatoként jelenik meg, a néhány hónappal később született *Szellemi térben* maga a

⁴³⁸ További értelmezésre ad lehetőséget, hogy a költői igazságszolgáltatás fogalmát szinte minden komolyabb elméletíró az isteni gondviselés analógiájaként beszéli el: „a művészeti világ gondviseléről” ír Kemény, a „valódi keresztyén világnézettel” azonosítja Gyulai és Salamon. Az analógiát legalább három módon oldhatjuk fel: érthetjük egy viszonylag merev (ám annál nehezebben behatárolható) etikai rend számonkéréseként, amely felsőbb tekintély gyanánt idézi meg a keresztyén gondviselést; felfoghatjuk az arisztoteliai gyökerekre visszavezethető irodalomfelfogás folyamán, amely a költészetet a lét lényegi aspektusainak egyedüli feltárájaként tartja számon; de a nyomasztó korélmény kontextusát szintén beleolvashatjuk – még ha talán önkényesen is – a sajátos metaforikába. Ha Isten néma a világra nézve, ahogyan Lukács összegzi az új tragikumélmény háttérének lényegét (s amit persze ebben a formában Gyulaiék soha nem írtak le), ha jelenléte nem érhető tetten a mindennapokban, ha a vallásos hiten nyugvó fogalmi evidenciák kezdenek visszaszorulni a világról birtokolt tudásunk közvetítésének és affirmációjának szférájából, akkor az irodalom képes lehet a néma világ és a néma Isten megszólaltatására. Legalkalmasabb műfajnak a tragédia mutatkozik, hiszen még őrzi rituális gyökereit, és leginkább képes a vallásos élménnyel analóg esztétikai tapasztalat közvetítésére.

társadalom válik a rend abszolút megtestesítőjévé: „A drámában kesztyűt vet az egyén az *egyetemiség* elibe, hogy vívjon vele. Az a provokáló; ez a jogait védő. A drámában a fő személynek kell cselekvőnek lenni azon tények ellen, melyeket szokásoknak, erkölcsöknek, törvényeknek, rendnek, egyszóval *társadalomnak* nevezünk.”⁴³⁹ Bár Kemény itt a világrendével analóg autoritást tulajdonít a társadalomnak, a fogalom mégis más asszociációt kelt, hiszen a társadalom képzeete erőteljesen magában hordja a folytonos változás, az emberi gyarlóságnak kitettség attribútumait, tehát azokat a feltételeket, melyek elsősorban a századvég tragikumelméleti fejtegetéseiben fordulnak elő gyakorta. Másfelől Gyulai kései írásaiban némileg 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,⁴⁴⁰ az 1887-es *Művészet és erkölcs* című tanulmányában pedig már olyan meghatározást ad, mellyel tulajdonképpen megelőlegezi Péterfy Jenő világrend-értelmezését,⁴⁴¹ aki, mint közismert, éppen a moralizáló tragikumfelfogás kritikáját fogalmazza meg. „Az úgynevezett erkölcsi világrend, 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 isteneken is.”⁴⁴²

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, gondolkodásmódnak viszonylagos fontosságát, egyáltalán érthető és átélhető legyen a korabeli olvasók számára, a 60-as, 70-es évektől már nyitnia kellett a korszakban egyre inkább uralkodóvá váló tudományos-pozitivisták létértési módok felé. (Mindez egyben a fogalom képlékenységét 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,

⁴³⁹ KEMÉNY *Szellemi* [1853] 1971. 250–51. [kiemelés tőlem]

⁴⁴⁰ „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 behelyezünk*, mint a fölött kívül álló nemezis szerepel [...]” GYULAI *Zilahy* [1866] 1927. 239. [kiemelés tőlem]

⁴⁴¹ Vö. KONDOR 2002. 573–582.

⁴⁴² GYULAI *Művészet* [1887] 1914. 246.

hajlamok, szenvedélyek stb.) jogosultságában megvetette alapját egy másik végzetességnek, a mely szintoly kikerülhetlen mint a görög fátum végzetessége.”⁴⁴³

Szászt követően már gyakorta körvonalazódik a „végzetesség”, szükségszerűség új dimenziója a különféle tragikumelméleti írásokban, legkorábban Szigligeti tragédia-monográfiájában. Gyakorló színműíróként Szigligetinek egyaránt szembesülnie kellett mind a görög végzetdrámák hagyományában rejlő lehetőségekkel, mind a drámai műtől elvárt „szükségesség, benső kényszerűség” követelményével, mind a megcélzott befogadók előismereteivel és világértésbeli kondícióival. Tragédiaelmélete ezért a legárnyaltabban közelíti meg a végzetelvűség, szükségszerűség problémáját és a végzet szekularizációjában benne rejlő lehetőségeket. Másokkal egyetértőleg, a szabad akaratra hivatkozva elutasítja a görög fátum létjogosultságát a 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 Salamon által árnyalt változatát: „a legjobb az a sors, melyet a jellemek magok alkotnak magoknak”.⁴⁴⁴ 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.”⁴⁴⁵

Tragikumképző erő-e Kemény regényeiben a természeti törvények, származás, véralkat stb. determinatív végzetessége? A szakirodalom egy része előszeretettel von párhuzamot a Kemény-hősök tragikus sorsalakulása és szenvedélyességük, biológiai, környezeti meghatározottságuk között: a pozitivizmus Keményre gyakorolt hatásában, a természettudományok iránti érdeklődésében és jellemteremtésének realista motíváltságában alapozzák meg az analógia létjogosultságát.⁴⁴⁶ A kérdésfeltevés jogos, hiszen, mint láthattuk, a vallásos gyökerű, kiengeszteléselvű tragikumelméletek is – kénytelen-kelletlen – beépítették előfeltevésrendszerükbe a pozitivisták determinizmus „modern” szempontját, saját szemléletüktől idegen beszédmódjának néhány kategóriáját. 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 kap lényeges szerepet a Kemény-regények tragikus szituációinak megképzésében. Lackó örülete a bűn rettenetével történő szembesülés következménye, paraszti származása tragikus sorsában csak annyiban érdekes, hogy elhallgatja, támadási felületet kínálva ezzel Kassainak; Tarnóczyné szublimált bosszúvágya és vallási rajongása mélylélektani – irracionális, tudattalan – szféráját nyitja meg jellemének, nem tudományosan (értsd: természettudományosan) leírható aspektusait; Barnabás diák démonikus alakja nem feltétlenül társadalmi

⁴⁴³ SZÁSZ 1870. 13., 9., 15–16.

⁴⁴⁴ SZIGLIGETI 1874. 210., 125.

⁴⁴⁵ SZIGLIGETI 1874. 124.

⁴⁴⁶ Vö. SÓTÉR 1987. 487–493.

környezete deprimáló hatásaként formálódott szélsőségesen embergyűlölővé, jelleme inkább a szeretetlenség, archaikus emberi gonoszság időtlen és „tudománytalan” jelenségeivel magyarázható; és még sorolhatnánk. Persze tegyük gyorsan hozzá: az, hogy a regényekben kevés nyomát találjuk a pozitívista 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 predestináció-tana mellett⁴⁴⁷ – 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 szembetűnő kritikáját nyújtja áttételesen, az egyik szereplő megnyilatkozásaiban, illetve a narrátor ironizáló kommentárjaiban. Burda Tódor létértelmezésének kulcsmondatai burkoltan felidézik a moralizáló tragikumfelfogás alaptéziseit,⁴⁴⁸ de mivel csak üres közhelyekként és nem működőképés mintaként jelentkeznek a regényben, egyúttal ironikus kontextusba helyezik a séma szemléleti háttérét, eligazodási pontjait. Az üresen hagyott létértelmezői, világmagyarázó térbe lépnek be a pozitívista determinizmustan alaptételei az elbeszélő szólamáiban, valamint Fejérházy labilis önértésének egyik szegmentumaként, ahol a nemezis fogalma a véralkat és a környezet deprimáló erejével azonosítódik.⁴⁴⁹

Keménynél elsősorban *a mulandóság létélménye* lesz a természeti „determinációval” összefüggésbe hozható tragikumképző jelenség, amely – mint a tragikus szituáció, hatás létrejöttét befolyásoló elem – a korszak tragikumértésének csak a perifériáján jelenik meg inkább, hangsúlyosan elsősorban a vétség-konceptió nagy összegző monográfusánál, Beöthynél. Ő sem kerülheti meg, hogy a világrend (nála egyetemes) részének tekintse a természeti törvényeket, mint „az erkölcsivel érintkező hatalmat”. A szekularizált, természeti-biológiai szükségszerűségbe átváltott végzetesség nála nem a faj, vér, öröklés jellemformáló aspektusaiban, hanem a mulandóság

⁴⁴⁷ Vö. DÁVIDHÁZI 1992. 141–143.

⁴⁴⁸ „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 szerencsájának a kovácsa; az érdem és a siker karöltve járnak, s aki a boldogulók és jól élők társaságából kitesztíva, magát emészte tépelődik a hiúságok hiúságán, azt nem a világrend ferdesége, hanem *az igazságos nemezis megtorló keze sújtja*.” REVICZKY 1994. 196–97. [kiemelés tőlem]

⁴⁴⁹ „Ha erősebb lélekkel, több akarattal bír, megküzdhetett volna az étellel, mely csak a gyöngéket teperi el. [...] Tudott túrni, hallgatni, lemondani; de arra, hogy a harcot az étellel 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.

elkerülhetetlenségének tragikus relevanciájában mutatkozik meg.⁴⁵⁰ A jelenség alaposabb vizsgálata, reflexiója azonban már egy másik tragikumelméleti kontextusba vezet át minket: a Kemény-regények tragizáló eljárásaiban a „viszonyok kényszerűsége” olyan összetett, többtényezős jelenséggé mutatkozik meg, melynek leírása és értelmezése más elméleti szövegkorpusz megnyitását is szükségessé teszi.

(2. kontextus: a századvég, századelő tragikumértése – Rákosi, Péterfy, Lukács⁴⁵¹) A 19. század végén, 20. század elején újraformálódó tragikumértések a szükségszerűség tragikumképző funkciójának egészen új dimenzióját tárták fel, mely nem azonosítható sem a görög fáton képzetével, sem a világrend büntető nemezisével, vagy a transzcendens hatalommá metaforizált biológiai végzet pozitívista jelenségével. A „viszonyok kényszerűsége” új értelmet kap, elveszti konkrétan kijelölhető transzcendens jelentésvonatkozásait, stabil rendképzetekhez fűződő viszonyát és immár tisztán létimmanens kategóriává válik. A dráma válsága kapcsán részletesen elemzett változások következtében lényegesen módosul a tragikum létrejöttének az alapja, hatástényezőinek irányultsága. A modern drámáról értekező Lukács György szerint az új tragikumélmény forrása a transzcendens távlatok elhalványulása miatt maga a *létezés problematikussága* lesz. A 19. századi dráma hőse egyénisége kiteljesítésére, megmunkálására törekszik, de az eligazodási pontok bizonytalanná válása, a rögzített szereplehetőségek, cselekvésminták hiánya, az otthonosságélmény elvesztése stb. miatt kibontakozási kísérletei állandóan beleütköznek a fennállóba, saját céljaival, személyiségével nem kongruens viszonyokba, mely tragédiába torkollik. Tragikus bukásához tehát nem kell rendet sértenie (mivel az nincs), elég lehet az önkiteljesítés pusztá akarása. „Ezért lesz mindinkább a dráma középpontja az egyéni létnek mint olyannak a pusztá fenntartása, az individualitás integritása. Sőt, már a *pusztá lét maga is tragikussá kezd válni*. A külső körülmények erejének növekedtével ugyanis a legkisebb megmozdulás, a legkisebb alkalmazkodni nem tudás elég egy feloldhatatlan diszszonancia létrehozására [...]”⁴⁵² A tragikum létimmanenssé válásának két – számunkra lényeges – következményét nevezik meg a századvégi, századeleji elméletek. A tragikumképző hatásmechanizmusok tekintetében központi tényezővé válnak a világrend relativizálódásából fakadó konzekvenciák és a mulandóság létélménye.

⁴⁵⁰ „A romboló, vészes erők 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 e 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.

⁴⁵¹ A három szerző tragikumelméletének természetesen csak azokra a pontjaira térek ki, melyek a Kemény-tragikum leírásában termékenyen hasznosíthatók: átfogó jellemzésükre, összefüggéseik, különbségeik részletes artikulására nincsen módom. Péterfy és Lukács elméletének párhuzamba állíthatóságának lehetőségéről, valamint a moralizáló tragikumfelfogás és a századvégi tragikumértés viszonyáról részletesen értekezik KONDOR 1999. 217–234., Uő. 2002. 573–582.

⁴⁵² LUKÁCS 1978. 107.

Az új tragikus élmény – legalábbis leglényegesebb elemei – először Péterfy Jenő elméleti írásaiban jutnak szóhoz. Péterfy a moralizáló tragikumfelfogás radikális kritikájából indul ki: relativizálja a vétség-koncepció alapját, a világrend képzetét, amikor – metafizikai háttérét teljesen negligálva – a létezés immanens, állandóan változó, alakuló összetettségét állítja a helyébe, mely nem a hőssel szemben áll, mert az maga is részese.⁴⁵³ A tragikum gyökerét egyrészt „az emberi lélek egy nagyon mély, de nagyon bonyolult érzésében” határozza meg (tragikai érzés), másrészt szerinte a tragédia „egy szakasz életet” konstruál meg: „A jó és rossz sajátságos vegyülékében, az ártatlanság meg nem érdemelt szenvedéseiben, a büntetés aránytalanságában, abban a látszólagos vakságban, melylyel az igazság ártatlant, bűnöst egy közös sírba temet: csak az életet ismétli, mely arányosító, rendezgető fogalmaink alól mindig kisiklik.”⁴⁵⁴ A létezés fogalmát természetesen nem a korabeli viszonyok uniformizálódott közegével azonosítja:⁴⁵⁵ a lét nagy emberek nagy tetteiben megmutatkozó intenzitása és mindezek állandó fenyegetettsége lesz a tragédia létértelmező irányultságának 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 és a görög sors fogalmával analóg szerephez jut. Nem a biológiai értelemben vett elmúlás, hiszen „a végesség, mulandóság, halál maga nem tragikai”.⁴⁵⁶ Tragikai erővé akkor emelkedik, amikor a létezés transzcendens mögöttesének elhalványulása, némasága miatt az evilágiságra korlátozódik mindenfajta létértelmezés, 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 példákban a tragikai érzelmek. S valóban az emberi erő és törekvés végességének témáját pengeti minden kor tragédiája. [...] [M]inél korlátlanabbnak mutatja a hőst képzeletünk, annál tragikaibb s mélyebben átérzhető rajta a közös sors betelése, annál megrázóbb a halál színjátéka. Mert a tragikai érzelmek mindenekelőtt azt kívánja, hogy a kiváló ember cselekvésében, sorsában általában az emberi sorsnak, az emberi törekvésnek végességét érezzük meg. [...] Valóban nem

⁴⁵³ „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 szentek 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] 1983/a. 13., 25.

⁴⁵⁴ PÉTERFY [1891] 1903. 45.

⁴⁵⁵ Illetve nem a hétköznapi világban bennerejlő tragikumról mint ábrázoláseztétikai szempontból érdekes jelenségről van szó: a tragikum, a tragédia szigorúan konstruált, hatását esztétikai elvek követésével fejti ki. Vö. PÉTERFY [1885] 1983/a. 11., 18.

⁴⁵⁶ PÉTERFY [1885] 1983/a. 16.

a bűneiért, vétségeért való lakolást érezzük tragikainak, hanem ezen latolgató és lakoltató igazságszolgáltatáson túl az emberi erő végzetessége az, ami tragikai érzést támaszt.⁴⁵⁷

A vétség-tragikum helyett tehát a mulandóság szükségszerűségében megnyilatkozó „végzetesség” lép elő a tragikus hatást eredményező legfontosabb tényezővé.⁴⁵⁸

Akárcsak a korszak uralkodó tragikumfelfogásával szintén konzekvensen szembehelyezkedő Rákosi Jenőnél. „A halál az emberek köztragikuma” – írja 1885-ben publikált tragikummonográfiájában; a tragikum felhajtóereje szerinte az ember kettős és ellentmondásos antropológiai meghatározottságában rejlik: „Ez a kapocs a véges embert a véghetetlenhez köti, vágyainak, érzéseinek határtalanságát megállítja, s véghetetlensége fonálán függ a véges ember tragikuma.”⁴⁵⁹ Péterfy elképzelésével – és a Kemény-regények létértelmezésének jellegzetességeivel – szintén szoros párhuzamba állítható az erkölcsi világregnd Rákosi által újraértett fogalma. Gondolatmenete részben a századvég létérzékelésének metafizikai távlattalanság-tapasztalatából, részben pedig a túlzottan 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 világregnd” kereteit.⁴⁶⁰ A Rákosi koncepciójában megjelenő rendképzet már közel sem szilárd és megdönthetetlen elveket testesít meg, hanem elsősorban „a közepes ember boldogulásának a föltételeit tartalmazza”.⁴⁶¹ Mindez burkoltan magában foglalja annak az esélyét, hogy a közerkölcsök hanyatlása, az értékrend pluralizálódása és devalválódása következtében akár éppen az „erkölcstelen” lehet az erkölcsi világregnd gerincét alkotó elv, vagy az erkölcsi normák ellen leginkább vétő egyén léphet fel a „rend” képviselőjeként.⁴⁶²

Hogyan jönnek létre viszont a bukáshoz vezető tragikus szituációk? Mi adja, biztosítja a külső viszonyok visszavonhatatlan kényszerűségét egy olyan világban, ahol a transzcendens elvek, szilárd erkölcsi, társadalmi rendképzetek már érvényüket

⁴⁵⁷ PÉTERFY [1885] 1983/a. 17., 23.

⁴⁵⁸ Péterfy ezért, Beöthyvel ellentétben, egy más jellegű értelemadó nyelvjátékba helyezi a végzet fogalmát: nem a *végez* cselekvő magatartásával, hanem a *bevégzettség* tényével hozza összefüggésbe, így a tragikus bukás „megmászhatatlanságát” helyezi a középpontba a vétség mozzanattal szemben: „De részvétünk csak azért ilyen mély, mert valami bevégzettel, olyan egyénnel áll szemben, kinek sorsa beteljesült; azért nem is szorítkozik az egyén ilyen-olyan bajára, körülményére, hibájára, hanem annak *végzetére* terjed ki; [...] PÉTERFY [1885] 1983/a. 15–16. [kiemelés az eredetiben]

⁴⁵⁹ RÁKOSI [1886] 1929. 23., 72. Vö. 16–24.

⁴⁶⁰ „Ha tehát van egy erkölcsi világregnd, azt a létező dolgok sorában és nem idealista tudósok gondolatvilágában kell keresnünk [...] Az erkölcsi világregnd tehát nem mindig ugyanaz, változik az emberekkel, változik államok, országok, világnézet szerint, változik a hellyel, az idővel. [...] Nevezzük erkölcs rendnek, foglalhatja ez mindama törvényeknek, amelyek az emberek társadalmi együttlétét szabályozzák s ezzel lehetővé teszik.” RÁKOSI [1886] 1929. 33., 34–35., 38.

⁴⁶¹ RÁKOSI [1886] 1929. 62.

⁴⁶² „Az erkölcsi világregndet emberek képviselik, igen gyakran minden erkölcshez méltatlanul, igen gyakran úgy, hogy semmi közük az erkölcshez., és az erkölcsi világregndet velök szemben jogaihoz juttatni éppen ellenfelek: a tragikai hős feladata. [...] [A]kinek kezébe van letéve a rend védelme, azok csak emberek szintén s kezökben a rend erkölcsé épp oly romlékony, mint maga az ember.” RÁKOSI [1886] 1929. 57., 62.

vesztették, s ahol már nem a büntető végzet vagy a világrend oszt igazságot, sőt, az értékek inkább a tragikus hős oldalán mutatkoznak meg? Péterfy – akárcsak Rákosi és Lukács – határozottan szembenéz ezzel a tragikum szempontjából égető kérdéssel: mi marad, ha a megváltozott korszituációban a világrend (egyetemes) fogalma elveszti jelentését, relevanciáját, és pusztá illúzióvá, formulává degradálódik, illetve a világ mindenkor változó, relativizált állapotával válik azonossá? Nos, a „hős oly cselekvésbe fog – mondja Péterfy –, melyben egész valóját visszavonhatatlanul kockára veti, s így valóban szembekerül – de nem a metafizikai egyetemessel, hanem elsősorban az őt környező világgal; az ő természetének mivolta, érdekei, vágyai, 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”.⁴⁶³ A tragikus vétség teljesen lefokozódik, elveszti kiemelt szerepét: a hős tettei, cselekedetei belefoglalódnak 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 szembeálló 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.”⁴⁶⁴ A stabil világrend helyére a viszonyok összetett szövevénye lép: „Mert a tragikai hős első sorban nem a világrendet magyarázza, hanem azt a bizonyos tragédiát, melynek hőse; nem a kötelességeiben szétágazó étellel áll szemben s annak ethikai követelményeivel, hanem azon viszonyokkal, melyeket a költő csinál számára s a hős tettét ezen viszonyokból kell megítélni, nem abstract mérték szerint.”⁴⁶⁵

Emberi viszonyrendszerek kényszerítő ereje, mint a sorsszerűség analógiája a Péterfyével csaknem megegyező értelemben Lukácsnál kap kulcszerepet. Drámaelméletében a sors fogalmának jelentéséből kiíródik a görög végzet transzcendens háttere, létimmanens jelenségként azonban, „mint a legridegebb szükségszerűség”, megőrzi a kényszerűség elválhatatlan drámai attribútumát. „A sorsnak világos és határozott értelmet az adhat csak – írja Lukács –, 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 szükségszerűségként hat”.⁴⁶⁶ A kívülről érkező sorsot a görög tragédiákban az istenek küldik az emberekre, a modern tragédiában viszont (ahol, mint már korábban idéztük, „maga a tragikum is kizárólag szemponttá válik”) az „egyik ember lelki tényei, cselekedetei objektív sors

⁴⁶³ PÉTERFY [1885] 1983/a. 24. Vö. 1903. 61.

⁴⁶⁴ PÉTERFY [1885] 1983/a. 24., 29.

⁴⁶⁵ PÉTERFY [1891] 1903. 57–58.

⁴⁶⁶ LUKÁCS 1978. 45., 46.

lesz a másik számára”, „az emberek egymás számára sorssá válnak”.⁴⁶⁷ A tragikus szituációhoz vezető szükségszerűséget összefonódó emberi tettek, cselekedetek immanens viszonyrendszere hozza létre, nem valamiféle elvont világrend normái, vagy a fátum hatalma. „A modern végzet” Lukács szerint a „magukban véve relatív és véletlenül fellépő dolgok (intézmények, egymás és az élet nem ismerése, életviszonyok, öröklődés stb.) közötti szoros és könyörtelenül logikus kapcsolatokból áll”.⁴⁶⁸ 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, konszenzusos viszonyítási pont a világból, a látszólag rögzített igazságokat, fogalmakat egyéni, személyes érdekek a maguk javára fordíthatják, átléphetnek vallási, etikai, világi törvények határán stb., s ennek következtében az emberek védtelenné, kiszolgáltatottakká válhatnak más emberek akaratának vagy mások tévedéseinek. Ezért külön elhibázott tett vagy különösebb tévedés nélkül bárki könnyen kerülhet olyan kényszerítő szituációba, amely csak minimális választási lehetőséget nyújt a számára. A tévedés, a hiba, a bukás lehetősége fokozódik, aránytalanná válik, szinte végzetszerű kiszolgáltatottságot okozva egyes szereplők számára, míg mások nyilvánvaló vétségükért sem bűnhődnek.

A Péterfy–Lukács-féle tragikumkoncepció néhány jellegzetességének és a Kemény-regények tragikus jelenségeinek összevethetőségében fontos kiindulópontot jelent, hogy az új tragikumfelfogás alapjai a német romantikában gyökereznek; a 18. és a 19. század vége hasonló módon közelített a tragédiához. Maga Lukács utal rá, hogy a „romantikus esztétika – persze metafizikai megokolással és magyarázattal – a tragédiát a pusztá létezésből vezeti le, az individuáció szükségszerű, elkerülhetetlen következményének, természetes korrelátumának látva azt.”⁴⁶⁹ A. W. Schlegel tragikumtanulmányának kiindulópontja szinte megegyezik Péterfyével és Lukácséval: a dráma a mindennapiság szférájában unalmassá, elidegenedetté vált világgal szemben a létezés intenzivitásával, lényegiségével áthatott „ellenvilágot” állít fel. A drámai költő az „élet sűrített képét mutatja fel nekünk, az emberi létezés mozgalmasságának és előrehaladásának kivonatát”.⁴⁷⁰ Az élet felértékelődésével párhuzamosan Schlegelnél szintén a mulandóság kényszerűsége lép fel uralkodó tragikumképző tendenciaként: a tragikum forrása az emberi erő végtelenségének és a lét végességének feszítő

⁴⁶⁷ LUKÁCS 1978. 46., 137. „Az emberek és események egyszerűsítése a tragikus drámában nem szegénység, sőt inkább a dolgok lényegével adott, erősen összemarkolt gazdagság. Csak azok az emberek lépnek itt fel, *akiknek találkozása sorssá lesz egymás számára* és csak azt a pillanatot ragadja ki az egészből, amelyik éppen sorssá lett.” LUKÁCS 1977/b. 504. [kiemelés tőlem]

⁴⁶⁸ LUKÁCS 1978. 283–284.

⁴⁶⁹ LUKÁCS 1978. 108.

⁴⁷⁰ SCHLEGEL [1809–1811] 1980. 604.

kettősségében rejlik.⁴⁷¹ A tragikumról, tragédiáról a romantika korától kezdődően gyökeresen átformálódó gondolkodás fő irányát jelzi, hogy Hegel a fentebb elmondottakkal analóg jelenségben látja a modern dráma tragikumának egyik jellegadó tényezőjét. Az újfajta tragikum egyedi aspektusait abban véli felfedezni, hogy a „tragikus kifejlés *csupán szerencsétlen körülmények és külső esetlegességek* hatásaként jelentkezik”, és „a modern egyéniség a jellem, a körülmények és bonyodalmak különössége mellett önmagában minden földi dolgok esendőségének szolgáltatja ki magát, s *kénytelen a végesség sorsát hordozni*”.⁴⁷² E két meghatározó szempont az 1870-es években már a moralizáló tragikumfelfogásban is egyre gyakrabban és hangsúlyosabban kerül előtérbe. Névy László drámaelméleti írása, Péterfyhez hasonlóan, a dolgok immanens összefüggésébe helyezi a tragikus történések kibontakozását, akárcsak Torkos László, aki az emberi tettek esetleges egymásbafonódásában jelöli ki a modern dráma legfontosabb jellemzőjét.⁴⁷³ A *Művészet és erkölcsöt* író Gyulai is – relativizálódó világregnd felfogásából következőleg – a tragikum lényegét már a szereplői tettek immanens egymásrahatásában látatja: „Tetteinknek hatása van másokra és visszahatása reánk. E hatások ritkán kiszámíthatók, s legkevésbé akkor, a midőn a cselekvés heve ragad bennünket. Többé nem magunk, hanem szenvedélyeink, s a viszonyok döntenek el sorsunkat. A jó szándékból rossz következhetik s a gonoszból jó.”⁴⁷⁴

A relativizálódó világregnd, a mulandóság létélménye és az emberi viszonyok tragikumképző ereje, mint a szükségszerűség új dimenziói, hasonló módon és jelentéssel konstruálódnak meg és kapnak létértelmező funkciót Kemény regényeiben, mint azt a századvég, századelő tragikumelméleti írásai sugallják, sőt, talán megkockáztatható az a következtetés, hogy a regény általában vett lehetőségei a tragikum alkalmazása szempontjából itt ragadhatók meg a leginkább. Már Lukács György felhívja a figyelmet arra, hogy a regény kitűnően tudja működtetni a modern tragikum hatástényezőit, „mert ott ez a kívülről jövő [tehát a sors] a maga ezer részletre elaprózott trivialisában ábrázolható”.⁴⁷⁵ A viszonylatokra széteséső világregnd relativizálódásának állapota, a mulandóságnak való alávetettség egyetemes létélménye szemléletesen jelenhet meg az epikai imagináció világkonstrukcióiban, akárcsak a

⁴⁷¹ „[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; [...]” SCHLEGEL [1809–1811] 1980. 619.

⁴⁷² HEGEL 1956. 433. [kiemelés tőlem]

⁴⁷³ „Ezzel ellentétben a dráma, különösen a mint az a keresztyén népeknél kifejlődött, a dolgok természetfeletti intézőiről mitsem tud, mindent a benne működő személyek jelleméből, s a különféle jellemeknek egymással való küzdelméből származtat, s így a kivívott sikert szintugy, mint a bukást, a különféle jellemek küzdelmének természetes következményeül tünteti fel.” TORKOS 1871. 37.; „A modern dráma az által is képe lett az universalis ember-teremtésnek, hogy a jó és rossz művészileg conventionalis határait többé nem veszi figyelembe, hanem az élet zajgó folyamát minden hullámával és viharával átvezeti végtelenné lett mezejére. [A] lét minden ellentéteit és ellenmondásait fel tudja szabadítani, és azokat sem a természeti, sem az isteni szükségesség alá nem kárhoztatja, miként az antik világ [...]” NÉVY 1872. 352

⁴⁷⁴ GYULAI *Művészet* [1887] 1914. 246–47.

⁴⁷⁵ LUKÁCS 1978. 130.

viszonyok, emberi cselekedetek immanens egymásrahatásának dramatikus-tragikus szituációja – legalábbis Kemény Zsigmond szövegei erről tesznek tanúbizonyságot.

A Kemény-regényekben megkonstruált világok legfontosabb jellemzője, hogy míg egyfelől mindig valamilyen érvényes és működőképes rend illúziójának a benyomását nyújtják, addig valójában a rendképzetek 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. Mindez tragikus szituációt előidéző elemként jelentkezik, ahhoz hasonlóan, ahogyan Péterfy vagy leginkább Rákosi elméleti formuláiban, világrend-értelmezéseiben olvashattuk.

Kemény regényeiben a tragikus szituáció emberi viszonylatok kusza szövevényébe helyeződik, és relativizálódik a tragikus vétség is: bárki tragikus szituációba keveredhet mások ellenséges szándékai, hibás döntései, téves önértékelései miatt, a viszonyok sajátos alakulása következtében. Látszólagos értékes, illetve jelentéktelen célok és tettek, a lét intenzív, vitális természetét felmutató állapotok, magatartásformák (szerelem, ifjúság, hit stb.) és kicsinyes tulajdonságok, létcélok (bosszú- és hatalomvágy stb.) keverednek egymással a megkonstruált világ szereplői viszonyrendszerében, vagy akár egy szereplőn belül is. Azonban már nem lehet egyértelműen megítélni, mi jó vagy rossz, kicsinyes vagy magasabbrendű ebben a világban: nem jó és rossz tettek határozott elkülöníthetősége vezet az egyes hősök tragikus bukásához. Miután a hős belekerült – akarva-akaratlan – a történések bonyolult összjátékába, az így létrejövő kényszerítő körülményekhez képest – tehát nem a világrenddel, erkölcsi-társadalmi normákkal szemben – követ el hibát, vétséget, akár bűnt, mivel vagy rossz döntést hoz az adott szituációban (Komjáthy Elemér), vagy saját önértésével kénytelen szembehelyezkedni (Mikes János, Laczkó), de elég az is, ha nem foglal határozottan állást az adott helyzetben, a fennálló körülményekhez képest (Kassai Elemér). 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 bukásához.

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 kezdve a tragikus végkifejletben összpontosuló

cselekménybonyolítással bezárólag.⁴⁷⁶ 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 bennfoglalt 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 – folyományaként, személyiségek, önértékek, célok dialogikus-konfliktusos egymáshatásaként, és az így megteremtődő szituáció kényszerúségeként következik be. Az egzisztenciális megsemmisülés megőrzi legalapvetőbb drámapoétikai funkcióját, miközben hatástényezői jelentős módosuláson mennek keresztül. Viszonyítási pontként szolgál, amelyekhez képest a létezés egészéről, a világ állapotáról, ön- és világértékek relevanciájáról, értékrendek, eligazodási pontok érvényességéről vagy érvénytelenségéről szerzünk tudomást.

(*Kemény tragikus hősei: az ártatlanság, bűnösség kérdése*) A Kemény-recepció különösen nagy figyelmet szentel a regényhősök felelőssége (vétsége) és ártatlansága problémájának, ezért néhány bekezdés erejéig érdemes külön kitérni az itt felvetődő kérdésekre. A szakirodalomban – a vétség-elvű és a végzet-elvű tragikus képleten alapuló olvasásmód kontextusaiban egyaránt – meglehetősen egybehangzó véleményekkel találkozhatunk. Egyöntetű formulaként ismétlődik az egyes tanulmányokban, hogy a Kemény-hősök többsége teljesen ki van szolgáltatva a viszonyok kényszerű alakulásának, a sors „támadásának”, ezért a legtöbb esetben értelmetlenül, sőt éppen erényességük, jóságuk következtében kerülnek visszafordíthatatlanul tragikus végkifejletű 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”⁴⁷⁷ – írja Péterfy Jenő nagyhatású esszéjében. Péterfyt követően már a recepció evidenciaként kezeli a Kemény-hősök determináltságát, és lépten-nyomon

⁴⁷⁶ Az *Özvegyben* Mikes Móric szövege és az elbeszélő kommentárja (327), *A rajongókban* Dajka püspök elbeszélte monológja (228), a *Zord időben* pedig Dorka egyik idézett monológja (38). Az idézett részeknél általában jellemző a beszélői pozíció elbizonytalanítása, narrátori és szereplői nézőpont határainak elmosása, ami kiemelt értelemképző pozícióba helyezi a gondolatokat.

⁴⁷⁷ PÉTERFY [1881] 1983/c. 575.

hangsúlyozza, hogy tragikus bukásukat nem saját hibás cselekedeteik idézik elő, tulajdonképpen ártatlanok.⁴⁷⁸

A Kemény-hősök ártatlanságát sulykoló felfogás azonban érdekes módon éppen a moralizáló tragikumfelfogás kontextusában bukkan fel először, bizonyos tekintetben némi ellentmondást és következetlenséget vonva maga után, ugyanakkor a Kemény-tragikum jellegzetességének, hatásmechanizmusának lényeges elemeit tárva fel. Első megközelítésben ugyanis a vétség-felfogás relativizálódásaként értelmezhetjük azt a nyelvi paradoxonokban testet öltő zavart, amely a Kemény-regények tragikumára reflektáló írásokban felfedezhető. A határozott tettben megnyilatkozó vétség felmutatásában érdekelt szemlélet – annak gyakori hiányában – kapaszkodót keres és talál a túlságba vitt szenvedélyekben, a jóság, 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.”⁴⁷⁹ Gyulai állásfoglalása a későbbi szakirodalmi munkák kedvelt és elfogadott hivatkozási alapja lett. Az a Beöthy például, aki tragikum-monográfiájában a Kemény-regények tragikus jelenségeiről – hol inadekvát, hol termékeny – állítások sokaságát fogalmazza meg, 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”.⁴⁸⁰

Több szempontból zavarbaejtőek azonban a jól csengő kifejezések. A legkomolyabb probléma, hogy a tragikus képlet alapkategóriái egyenesen Kemény prózai szövegeiből kerülnek át az értelmezői nyelvhasználat argumentációjába, mintegy fensőbb legitimitációt, autoritást igyekezvén biztosítani az értelmezésnek, ellensúlyozván a szófordulatban benne rejlő ellentmondásokat. Bár a korabeli értésmódokban a szépírói és az értekező prózai diskurzusok határai jóval elmosódottabbak voltak, mint napjainkban, regényidézetek reflektálatlan átléptetése az elméleti, kritikai argumentáció közegébe lényeges problémákat hoz felszínre, kérdésessé téve a koncepció érvényességét és alkalmazhatóságát. A Kemény-tragikum jellegadó tényezőiről értekező Gyulai Pál ugyanis jelöletlenül, de szinte szó szerint átveszi a *Ködképek* egyik passzusát,⁴⁸¹ mellőzve a kontextus értelemmódosító, árnyaló elemeit. A regény idézett

⁴⁷⁸ „Honnan van az, hogy ezeknek a legnemesebb, legtisztább emberalakoknak osztja ki a legmegrázóbb mértékben a tragikus sorsot, honnan van az, hogy a legderekből érkező érzület van leginkább kiszolgáltatva a sors támadásának?” BARTA 1987/a. 198. Vö. SÓTÉR 1987. 509.

⁴⁷⁹ GYULAI *Emlékbeszéd* [1879] 1902. 169. Már Danieliknél megjelenik ez a tézis: „balul alkalmazott erényről” beszél Mikes János kapcsán. DANIELIK 1857.

⁴⁸⁰ BEÖTHY 1885. 624.

⁴⁸¹ „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 szívétlenség által butákká váljunk.” KEMÉNY 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 kioltja érzésünk lángját, hogy a sötétben szellemünk elaludjék és szívétlenségünk elbutítson.” GYULAI *Emlékbeszéd* [1879] 1902. 174–75.

helyének szövegösszefüggése ugyanis jelentősen módosítja a képlet értelmét. A parafrázisok 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 bűn tragikumképző erejéről mondottakat. Ahogyan arra már Szegedy-Maszák Mihály nyomatékosan felhívta a figyelmet: a Kemény-regényekben elhangzó állítások, szentenciák stb. – akár elbeszélőtől származnak, akár valamely szereplő szájából hangzanak el – mindig szituációhoz és nézőponthoz vannak kötve, a szöveg tágabb összefüggéséből kiszakítva jelentősen módosul az értelmük.⁴⁸²

A „túlzásba vitt erény” vétség-konceptiójában rejlő – természetesen elleplezni óhajtott – relativisztikusságról sem feledkezhetünk meg azonban, mert az 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 relativizálta a bűn meghatározásának, rögzítésének etikai-vallási-társadalmi stb. alapjait. Nem az erény önmagában bűn, mégcsak nem is a túlzás lesz vétek, hanem az, hogy eltűnik a már sokszor emlegetett – tetteket mérlegelni képes – mérce. Ugyanazt a konklúziót kapjuk, mint az első két tragikumelméleti kontextus végén: a stabil eligazodási pontok hiánya válik legfontosabb tragikumképző tényezővé Kemény regényvilágában. Az idézett tanulmányok persze nem ilyen lesarkítva fogalmazzak, ugyanakkor érdemes megfigyelni, mennyiben módosul az erény tragikumának képletét kanonizáló Gyulai beszédmódja ebben a tekintetben is 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 eszélyvel; szolgálni hisszük hazánkat és sértjük érdekeit, mert *bonyodalmas voltukat nem tudjuk megérteni*; erélyünk, tevékenységünk éppen annyi bajt hozhat reánk, mint önmérsékletünk és tétlenségünk; engedünk egy szeszélyes felindulásnak és elhatároztuk sorsunk tragikai folyamát.”⁴⁸³ 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 egyfelől Gyulait sem hagyták érintetlenül a század utolsó évtizedeiben lezajló világnézeti, individuumszemléleti változások, másrészt pedig, hogy a Kemény-regények konstruálta világok és tragikus cselekmények – melyeket egyszerre szemlélhetünk a moralizáló normatív elvárások részleges beteljesítőjeként, illetve az új korviszonyoknak megfelelő finomításaként – hasonló feltételezettségben szituálódnak.

Talán nem véletlen, hogy a vétség-elvű és a végzet-elvű felfogás éppen a „túlzásba vitt erény” tragikumképző teljesítményének megítélésében keresztezi

⁴⁸² Vö. SZEGEDY-MASZÁK 1979. 207–208.

⁴⁸³ GYULAI BÁRÓ Kemény Zsigmond emlékezete [1896] 1927. 359. [kiemelés tőlem]

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.”⁴⁸⁴ A Kemény-hősök végletes determináltságáról és ártatlanságáról beszélő végzet-elvű felfogás tehát valójában ugyanazt a tragikus jelenséget beszéli el, mint az erényben vétkességet feltételező moralizáló tragikumfelfogás: a tragikum irracionálisát, fenséges erejét, bűn és bűnhődés minden tragédiára érvényes aránytalanságát. A két egészen eltérő irányú megközelítés kölcsönösen feltételezi egymást: az emberi cselekedetek és a sértett rendképzetek visszahatásában is ott rejlik a viszonyok kényszerűségének determinisztikus tapasztalata, és az emberi sorsokat elsöprő külső determináció sohasem lehet teljesen független az emberi tettek befolyásától – legalábbis a tragikus hatásmechanizmus ezt feltételezi.

Nem kell csodálkoznunk azon sem, hogy a két felfogás közös nevezőjét és egyben a „túlzásba vitt erény” értelmezésének harmadik kontextusát éppen a *Poétika* ide vonatkozatható passzusai teremtik meg. Arisztotelész rögzíti ugyanis, hogy a tragikus hős nem lehet sem teljesen gonosz, sem teljesen ártatlan, hiszen mindkettő alapvetően gyengíti a tragikum működését.⁴⁸⁵ A maximális tragikus hatás érdekében a hősnek egyszerre kell magán viselnie az ártatlanság és bűnösség terhét: „A hamartia – hogy így fogalmazzunk – valahol a bűn és az esetleges balsorsnak való kitettség között helyezhető el.”⁴⁸⁶ A tragikus hős alapképletének áthagyományozódása jól nyomon követhető a már idézett 19. századi tragikumelméletekben, Hegel és Kierkegaard írásaiban, valamint a magyar kritikai reflexiókban egyaránt. Az *Esztétikai előadások* tragikumkoncepciójában kiemelkedő elméletalkotói pozícióba kerül a tragikus hős kettősségének felfogása: a főszereplő mindenkor valamifajta igazságot képvisel (tehát bizonyos értelemben ártatlan), bűnössége, hibája abban áll, hogy az abszolút igazságnak csak a töredékét képes felmutatni. Ezért szembekerül a más részigazságot képviselő hőssel, egyszerre mindketten bukásra ítéltetnek, de bukásuk után az új alapokra helyeződő rend affirmálódik.⁴⁸⁷ A modern tragikumról értekező Hegel azonban más –

⁴⁸⁴ PÉTERFY [1881] 1983/c. 577., 578.

⁴⁸⁵ „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 félelmetes vagy szánalmat keltő, hanem felháborító. [...] Nagyon hitványakat sem szabad úgy bemutatni, amint boldogságból szerencsétlenségbe hullnak: az ilyen történet emberi érzéseket kelt ugyan, szánalmat és félelmet viszont nem, mert az előbbi a méltatlanul szerencsétlenséget szenvedőt, az utóbbi pedig a hozzánk hasonlót illeti meg.” ARISZTOTELÉSZ 1992. 23–24.

⁴⁸⁶ HALLIWELL 2002/b. 99. 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 pusztá alávetettség kizárása révén tárul fel.” Uo.

⁴⁸⁷ HEGEL 1956. 403.

az arisztotelészi felfogáshoz közelebb álló – értelemben is beszél a hősök kettősségéről: „Mindezeknél a tragikus összeütközéseknél azonban különösen kerülnünk kell a *bűnről* vagy *ártatlanságról* való hamis felfogást. A tragikus héroszok bűnösök is, ártatlanok is.”⁴⁸⁸ Hasonlóan fogalmaz Kierkegaard is: „Ha az individuumnak egyáltalán nincs vétkes, akkor a tragikus érdekeltség meg is szűnt, mivel a tragikus kollízió ebben az esetben *enervált*; ha viszont abszolút vétkes, akkor többé már nem érdekel minket a tragikum szempontjából.” A tragikum alapja a „tragikus mulasztás a maga kétértelmű ártatlanságában.”⁴⁸⁹

Arisztotelész, Hegel, Kierkegaard gondolataihoz hasonló megállapítások sokaságát olvashatjuk a 19. századi magyar tragédia- és tragikumelméleti munkákban: nem véletlenül, hiszen a látszólag banális, de logikailag tarthatatlan képletben (a hős ártatlan is meg nem is) rejlik a tragikum irracionális meghatározottságának és egyben hatásmechanizmusának kulcsa. „Készakarva mondánk általánosabb kifejezéssel megtévedett erőt vagy erényt; – írja Vörösmarty a *Dramaturgiai lapokban* – mert ha nem akarjuk is feldönteni azon régi tant, hogy a’ dráma’ hősének sem egészen rosznak, sem egészen jónak nem szabad lenni: mivel úgy teljesen méltó, így egészen méltatlan lévén bűnhődésre, az első esetben irgalmat, szánatot és félelmet nem fog ébreszteni, a’ másodikban boszankodást támaszt.”⁴⁹⁰ A moralizáló tragikumfelfogás századvégi szintézisét megteremtő Beöthy Zsolt műve – akárcsak a munkáját megelőző írások⁴⁹¹ – hasonló megállapítások sorát tartalmazza.⁴⁹²

Ha immár Kemény regényeinek tragikus jelenségei felé fordulunk, láthatjuk, alapvetően megfelelnek a hosszasan körvonalazott – arisztoteléanus és kortárs – elvárásoknak. Sára és János tetteik következményének, illetve a körülmények alakulásának sajátos szövevényében buknak el; Kassai Elemér passzív magatartása és mások cselekedetének való kiszolgáltatottsága miatt hal meg *A rajongókban*; a *Zord idő* hősei – a történelem egyéni, valamint nemzeti szintjén – egyaránt felelősek és ártatlanok a tragikus történelem előidézésében. Kemény hősei tehát az ártatlanság és vétkesség 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 kettősségeiben⁴⁹³ a tragikum irracionális funkciója

⁴⁸⁸ HEGEL 1956. 417. [kiemelés az eredetiben]

⁴⁸⁹ KIERKEGAARD 1994. 113. [kiemelés az eredetiben]

⁴⁹⁰ VÖRÖSMARTY [1837] 1969. 49. Vö. Uő. 1839. 38.

⁴⁹¹ „[A] feltétlenül gonosz csak iszonyt, a feltétlenül aljas csak undort, az ok nélkül szenvedő ártatlanok sorsa csak bőszerű ingerültséget költ bennünk.” KEMÉNY *Eszméék* [1853] 201. Vö. GYULAI *A fény árnyai* [1867] 1908/b. 246–47.; Uő. *Művészet* [1887] 1914. 245.; SZÁSZ 1870. 6., 13.; SZIGLIGETI 1874. 21., 48., 180.

⁴⁹² BEÖTHY 1885. 138–140., vö. 8., 9., 130., 285., 288.

⁴⁹³ A tragédia hatásának paradoxonát Lukács fogalmazza meg találóan: „Minden igazi dráma a rémület közepette, amelyet az emberi társadalom legjobbainak szükségyszerű bukása vált ki, az emberek kiüttlannak látszó önmarcangolása közepette egyúttal az *élet igenlését* is kifejezi.” LUKÁCS 1977/a. 166. [kiemelés az eredetiben] Vö. KIERKEGAARD 1994. 114.

nyilatkozik meg regényeiben, még hozzá a korszak világnézeti, szemléleti előfeltevéseihez, olvasási-befogadási szokásaihoz illeszkedő tragikus élmény formájában. Ebből a nézőpontból feloldható a recepció szélsőséges állásfoglalása a Kemény-tragikum megítélésében: vétség- és végzet-elvűség közös nevezőre hozható, amennyiben a létimmanens viszonyok kényszerűségében megalapozódó tragikus hatásmechanizmus sajátos módon transzformálja és szintetizálja a két eljárást. Mindezt figyelembe véve találó Beöthy Zsolt Kemény-esszéjének zárómondata, aki szerint „ami csak valaha magyar nyelven iratott, a fátum nagy görög tragikusaihoz és a lelkiismeret nagy angol tragikusához semmi sem áll közelebb, mint a kettőnek misztikus összekapcsolásával Kemény Zsigmond regényköltészete”.⁴⁹⁴

A drámaiság és a tragikum jelenségei eltérő mértékben illetve módosult funkcióban érvényesülnek Kemény regényeiben: a drámai elvek regényszerű transzformációjának iskolapéldáját nyújtja az *Özvegy és leánya*, s az itt csak elméleti szempontokból körvonalazott Kemény-tragikum jellegadó tényezői is ott érhetők tetten a leginkább. A drámai formaelvek és a tragikum regénybe beleszótt hatástényezői egy egzisztencialista jellegű létértelmezés megalkotását segítik elő *A rajongók* esetében, a *Zord időben* pedig a személyes sors tragikus formálódása teszi értelmezhetővé a nemzet tragikus sorsalakulását.

⁴⁹⁴ BEÖTHY [1914] 1928. 177.

MÁSODIK RÉSZ

SZÖVEGELEMZÉSEK

III. FEJEZET

DRÁMAISÁG ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY KEMÉNY ZSIGMOND: *ÖZVEGY ÉS LEÁNYA*

Az *Özvegy és leánya* megjelenésének évében született recenziók feltűnően gyakran utalnak a regény drámaiságára. A kompozíció művészi megszerkesztettségét, dramatikus zártágát, a szereplők lélektani motivációjának és konfliktusos viszonyrendszerének kidolgozottságát valamint a tragikum regényszerű alkalmazását méltató írások⁴⁹⁵ alapvetően két okból folyamodtak a „drámai regény” némileg kontúrtalan kategóriájához. Egyrészt a korabeli regényelmélet kidolgozatlansága miatt kézenfekvő lehetőségként kínálkozott a drámapoétika elméleti szótárának és elvárásainak bevonása a – realista – regényre jellemzőnek tartott nyelvi-poétikai magatartásformák leírásához és méltatásához. Másrészt a regény és dráma formaelveinek, hatástényezőinek „ötvöződésében” Kemény írásművészetének egyik jellegadó tényezője mutatkozott meg.

A későbbi szakirodalom – bár lépten-nyomon utalt a drámaiság legkülönfélébb aspektusaira⁴⁹⁶ – behatóbban csak a regények tragikumát vizsgálta. Részletesebben egyetlen tanulmány sem foglalkozott azzal, hogy konkrétan milyen drámapoétikai eljárások érvényesülnek az *Özvegy és leányában*, milyen sajátos esztétikai funkciót hordoznak: egyáltalán *hogyan* és *milyen eredménnyel* zajlik a műfaji ötvöződés mechanizmusa? E kérdések megválaszolása egyben hozzájárul a regény tragikumáról folytatott beszéd kereteinek kijelöléséhez és néhány elfogadott tragikumértelmezési séma újragondolásához.

1. Drámaiság és történelmi regény

Kemény történeti tárgyú szépirodalmi szövegkorpusza jól példázza, hogy a történelmi regény műfaja kiváltképpen nagy hatékonysággal alkalmazhatta a dráma bizonyos formaelveit, s termékenyen aknázhatta ki az ebből adódó 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 tézisének, mely szerint a regény eredendő nyitottságából,

⁴⁹⁵ GREGUSS Ágost (PN 1857. ápr.12.) a kompozícióra koncentrált, a hosszabb tanulmányok (SZÉKELY József *Hölgyfutár* 1857. máj. 15–26., DANIELIK János PN 1857. július) drámaiságra és tragikumra egyaránt.

⁴⁹⁶ A drámaiságot gyakorta felemlető Kemény-recepció egyetlen írása sem vállalkozott 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 katastropha felé. Még inkább fokozza a drámaiságot az, hogy Kemény műve aránylag rövid idő történetét foglalja magában.” PAPP 1923. 279.

normatív kötetlenségéből adódóan integrálhatja más műfajok jellegadó eljárásait, önkéntelenül felvetődik a kérdés: hogyan és miért kapcsolhatók egybe a múlt gazdag eseményességét, feltételezett transzcendenciával átítatott sokszínűségét stb. konstruálni és közvetíteni óhajtó történelmi regény epikai világalkotó eljárásai a tragédia stilizációra törekvő szövegalkotási módjaival? A 19. századi drámaelmélet és műfaj történet néhány tanulsága segíthet az ambivalencia feloldásában.

A korszak legkülönfélébb szemléletű drámaelméleti koncepciói néhány pontban közös nevezőre hozhatók, legyen szó akár a koraromantika 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 az értelmezésekben, még ha létezés, lényeg, érték stb. fogalmait nyilván egymástól némileg eltérően értették is a különböző 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 lapok*ban Vörösmarty: „a’ dráma a’ cselekvő élet’ valamelyik érdekesebb szakaszának a képe”.⁴⁹⁷ Péterfy Jenő nagy emberek, nagy tettek, nagy eszmék jelenlétéről beszél a műfaj vonatkozásában, a tragikum metafizikájáról értekező Lukács pedig a létintenzitás kitüntetett pillanatának megragadásában határozza meg a tragédia legjellemzőbb sajátosságát.⁴⁹⁸ 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 előadásra szánt – szövegek, ezért a megcélzott közönség személyes és közösségi identifikációját kell szolgálniuk. Schlegel az új társadalmi közösség megformálódásának ideális helyét a színházban jelölte meg, Kölcsey, Vörösmarty, Gyulai, Salamon és mások a nemzeti azonosságtudat és erkölcsi eszmények megerősítését várták a drámától,⁴⁹⁹ Péterfy és Lukács pedig a mulandóságnak alávetett létezés horizontjában megmutatkozó autentikus létlehetőségek közvetítőjét látták benne.⁵⁰⁰

Ugyanakkor szinte valamennyi 19. századi szerző írása a tragédia válságának gondolati kontextusában fogant, akár reflektált a probléma meglétére, akár az ellentmondások és a mögöttük meghúzódó szemléleti feszültségek elkendőzésében volt érdekelt. Az átformálódó világ tendenciáival szembesülő megnyilatkozások egyre határozottabban fogalmazzák meg, hogy a dráma nem képes betölteni a megcélzott elvárásokat: *lényegfeltáró* (ontológiai) és *identitásformáló* (szociológiai) funkció vagy

⁴⁹⁷ SCHLEGEL [1809–1811] 1980. 604.; VÖRÖSMARTY [1837] 1969. 48.

⁴⁹⁸ Vö. PÉTERFY [1887] 1983/b. 49. ; „A drámai tragédia a lét csúcspontjainak, végső céljainak és végső határainak formája.” LUKÁCS 1977/b. 500. vö. 496.

⁴⁹⁹ Vö. SCHLEGEL [1809–1811] 1980. 613.; VÖRÖSMARTY [1837] 1969. 14–15.; SALAMON *Nemzeti Színházunk* [1861] 1907/b. 185–186, 190.

⁵⁰⁰ PÉTERFY [1885] 1983/a. 16-17., 20., 23.; LUKÁCS 1977/b. 502–03.

összeegyeztethetetlennek bizonyulnak, vagy teljesen létjogosultságukat veszítik. Szakadás áll be ugyanis a közönség létszemelete, irodalomfelfogása, valamint a tragédiával szemben megfogalmazott elméleti-kritikai igények között. A konszenzusos rendképzetek, létértelmezési sémák relativizálódása, az „életet igazgató hatalmat” reprezentálni képes „költőileg eleven szimbólumok kivonulása” (Péterfy) a mindennapiság világából ellehetetlenítette az – egyébként is fokozatosan pusztá fikcióvá minősülő – irodalmi alkotás „valóságot” közvetlenül alakító hatásfunkciójának működését. Ha a dráma – legalábbis viszonylagosan – meg akarja őrizni identitásképző (-erősítő) szerepét, és olvasóit vagy nézőit egy számukra ismerős világba akarja 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 elméletírók, kritikusok állandó elégedetlenségét váltotta ki,⁵⁰¹ akárcsak a koruk aktuális társadalmi, politikai problémáit feszegető iránydrámák és közvetlen magyar leszármazottaik.⁵⁰² Megpróbálkozott a korabeli drámaírás a „létintenzitás” megragadásával is: a metafizikai háttérét vesztett, riasztó gyilkosságok uralta sorstragédiákkal,⁵⁰³ s a váratlan fordulatok és melodramatikus elemek jellemezte francia romantikus tragédiával szemben azonban sorra fogalmazódtak meg a színi hatás önkényességéről, a bonyolult cselekményesség okozta epizálódásról, az erkölcsi eszmények megkérdőjelezéséről szóló vádak a magyar dramaturgiai írásokban, legyen szó akár Hugo, Dumas vagy Sardou műveiről, akár magyar követőikről.⁵⁰⁴ A színházak repertoárját elsősorban a dalos-táncos betétekkel tarkított népszínművek uralták: az alkotói oldal anyagi érdekeltsége és a közönség pusztá szórakozást kereső igénye háttérbe szorították a dráma rituális gyökereiből származó hatásfunkciókat.⁵⁰⁵

Egyedül a történeti tragédia nyitotta perspektívához fűződtek komoly remények a magyar tragédia- és tragikumelméleti írásokban, akárcsak néhány évtizeddel korábban Goethe és Schiller levelezésében. Egyfelől a történelmi múltat közvetítő narratívák bizonyos értelemben az antik művek mitikus háttéréhez hasonló kiindulási-viszonyítási alapot jelentettek a tragédia (írója és megcélzott befogadója) számára:⁵⁰⁶ a téma konszenzusos ismertsége, az értékviszonylatok rögzítettsége nagyban elősegítette a drámai hatásfunkciók működését. A történelem fogalmához – másfelől – a köztudatban hozzátartoznak a heroikus tettek, nagy eszmék, sorsfordító pillanatok tragédiához méltó

⁵⁰¹ SALAMON *Ármány* 1907/a. 397. Uő. *A kegyenc* 1907/a. 165.; KECSKEMÉTHY 1864. 253.

⁵⁰² „Az ujabbkori társadalmi viszonyok egy új dramanelemek, 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]

⁵⁰³ KECSKEMÉTHY 1864. 97.

⁵⁰⁴ Vö. HENSZLMANN 1842/c. 284., 291–93.; CSENGERY 1853. 6–7.; GYULAI *Divathölgyek* [1855] 1908/a. 1/128.–29; Uő *Egyik sír* [1864] 1908/b. 129–30.; SALAMON *A drámai motívumokról* [1857] 1907/b. 86–87.

⁵⁰⁵ A jelenség kortárs interpretációját lásd: HENSZLMANN 1842/b. 242.

⁵⁰⁶ Schiller „[a]zt hitte, hogy a történelemmel, megújított formában, ismét szert tehet arra a pótolhatatlan előfeltételre, melyet a mítosz biztosított a tragédia számára.” BENJAMIN 1980. 313. Vö LUKÁCS 1978. 126.

képzetei, ezért a múlt – tragédiaformában megvalósuló – esztétikai reprezentációja képes közvetíteni a jelenből kivészőben levő nagyságot, erkölcsi eszményeket, nemzeti elkötelezettségű magatartásmintákat, s így a lényegfeltáró, identifikáló affirmatív funkciók betöltésére egyaránt alkalmassá teheti a gyökereit vesztett drámát.⁵⁰⁷ A történeti tragédia azonban legalább annyi gondot és problémát vetett fel a gyakorlatban, mint amennyit megoldott. Komoly nehézséget okozott a múlt eleveenségének, történeti másságának drámai stilizálása, színpadszerű megjelenítése; a történelmi múlthoz legalább annyira kapcsolódó gazdag eseményesség, kalandosság képzete pedig logikus következményként vonta maga után a drámai formák kényszerű epizálódását⁵⁰⁸. Mindenesetre a korabeli színikritikák visszatérő formulái szerint a – 19. század második felében nagy számban születő – magyar történeti tragédiák főhősei, a múlt dicső tetteit végrehajtó nagy emberek fikcionált képviselői jobb esetben a szerzői intenciót kifejező absztrakciók voltak csupán, vagy – rosszabb esetben – történeti maskarába öltöztetett szónokoknak tűntek, akik dagályos beszédekben hazafiaskodó frázisokat ismétlgetnek – a valóban drámai hatás legkisebb esélye nélkül.⁵⁰⁹ A történelmi múlt lépésről lépésre a melodramák és népszínművek pusztán érdekességet keltő közegévé fokozódott le.⁵¹⁰

A történelmi regény azonban könnyen elkerülhette ezeket a dilemmákat, méghozzá úgy, hogy – lehetőségeit tekintve – akár a tragédiától elvárt funkciók beteljesítésére is kísérletet tehetett, alkalmazván a dráma néhány formaelvét. Gyulai szerint „Kemény regényei tragikaibbak, mint 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 tragikuma rendszeresen visszatérő kérdése a szakirodalmi vizsgálódásoknak. Nem esetleges jelenségről van szó: a dráma válságának, epizálódásának folyamata helyzeti előnybe hozta a regényt a korabeli befogadói szokásokhoz leginkább illeszkedő beszédmód és jelrendszer megformálásában, illetve a korszak létérzékelésének megfelelő tragikus hatás létesítésében,⁵¹¹ ráadásul műfaji jellemzőinek köszönhetően a regény jóval szabadabban tudja kezelni a dramatizálódásból fakadó nehézségeket, mint a tragédia az epizálódást. A történelmi regény esztétikai múltkonstrukciói képesek a múltban rejlő „lételevenség” illúzióját felkelteni, ráutalásokkal előhívni a befogadók történelmi múlttra vonatkozó előzetes ismereteit, valamint segítségükkel a múlt színgazdagságából előálló tragikus szituációt és bonyodalmat teremteni, anélkül, hogy a megváltozott kor kívánalmaival összhangba hozott létértelmező funkciók sérülnének. A történelmi regény hatékonyan képes

⁵⁰⁷ Vö. SALAMON *Shakespeare színpadunkon* [1855] 1907/a. 133.

⁵⁰⁸ 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.

⁵⁰⁹ Vö. Bp. Viszhang 1856/39. 322.; SALAMON *A dráma 1855-ben* [1855] 1907/a. 155.; Üö. *A történeti hűség* [1861] 1907/b. 205–06.; GREGUSS 1872/b. 118.

⁵¹⁰ Vö. SALAMON *Brankovics* [1856] 1907/a. 262.; Üö. *István* [1861] 1907/b. 217.

⁵¹¹ V.ö. EISEMANN 1991. 8. A folyamat angol irodalmi kontextusairól lásd: KING 1978. 36–39.

közvetíteni múlt és jelen eltérő evidenciái között: az elbeszélői metapozícionak, a múltról bírt előzetes tudásnak stb. köszönhetően az odaértett olvasó számára egyszerre teremthető meg a múlt – tragikus szituációt felállító – mássága, és annak – jelentéspotenciálokat felszabadító – áthidalhatósága a befogadás során. Az *Özvegy és leánya* cselekményének drámai fordulatát hozó lányrablás például csak olyan világban lehet tragikus bonyodalmak előidézője, amelyben a házasság nem szerelem, hanem elsősorban családpolitikai döntés függvénye, illetve a tettek nemcsak személyes konzekvenciái vannak, hanem bizonyos esetekben akár az egész nemzetet sértheti. János és Sára kapcsolatában az eszményi boldogság, szerelemfelfogás képzeletere teremthető meg, s állítható a drámai történések középpontjába, úgy, hogy az olvasó egyszerre élheti át a szerelemélmény tragikus intenzitását és helyezkedhet távolságtartó pozícióba.

A drámai hatásfunkciókat érvényesítő történelmi regény esetében természetesen komoly problémák vetődnek fel: hogyan közvetíthet magas szintű tragikumot a sok cselekményszálat bonyolító, az eseményektől távol maradó narrátor elbeszélése uralta szöveg? 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. Komoly kompozicionális és poétikai kritériumoknak kellett ugyanis eleget tennie a történelmi regénynek, hogy alkalmassá váljon a történelmi események esztétikai reprezentációjára illetve a múltkonstrukció jelentésképző aktivitásba helyezésére. Ezen elvárások legtöbbje éppen a drámai formaelvek transzformációja révén teljesült – így vélekedik legalábbis Scott egyik korabeli kritikus, Archibald Alison, aki a műfaj poétikai karakterét felvázoló tanulmányában részletesen kitér a jelenségre. A „drámai egység” Alison szerint alapkövetelmény a történelmi regény esetében: „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.”⁵¹² Alison gondolatmenetével analóg megállapításokat fogalmaz meg jóval később Lukács György is, aki – Scott műveire hivatkozva – ismét a történelmi regény drámaisága mellett érvel hosszasan. „Mivel [Scott] ősi, rég tovatűnt időket kívánt élményt fakasztó életre kelteni, az 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,

⁵¹² ALISON 1845. 351. Vö. 352.

hogy a történelmi valóságot úgy ábrázolja, amilyen az valóban volt; emberileg hitelesen és a késői olvasó számára mégis élményszerűen.”⁵¹³

A műfajötvöződés, transzformáció, funkcióátvétel több sajátos eljárásban ragadható meg. Egyfelől a regény konkrét drámai formaelveket magába olvaszthat, illetve transzformálhat: tragikus, komikus struktúra, a jellemek drámai szerepköröknek megfeleltethetősége, konfliktusos viszonyrendszere stb. egyaránt része lesz a szöveg összetett kompozíciójának. A dráma legkülönbébb poétikai tényezői azonban észrevétlenül épülnek be a regényre jellemző szövegszervező eljárások és hatástényezők szövetébe, sőt, sok esetben meg sem különböztethető, mit tekintünk „regényszerű” vagy „drámai” tényezőnek, hiszen ugyanaz az eljárás egyszerre több funkciót kap a szövegben. (A polifonikusság vagy a metaforikus történetmondó formaelv regényszerű műveletei például a drámapoétikai eljárások transzformációjában is szerepet kapnak.) Ezért az *Özvegy és leánya* kapcsán nem készíthető el a drámai szövegalkotó eljárások külön lajtstroma, még ha az argumentáció logikai menete esetleg rá is kényszerít valami hasonló felvázolására a későbbiekben.

Másfelől a szerzői rábeszélő stratégia legkülönbébb elemei, a szöveg felhívó struktúrája drámai szövegek értelmezésével analóg pozíció elfoglalását teszik lehetővé az olvasó számára. A – dráma konvencióihoz legkevésbé illeszkedő – narrátor például nemcsak két, eltérő történelmi meghatározottságú világ között közvetít, hanem kétfajta befogadás elemeit is egyeztet: megidéz szituációkat, konvenciókat, tragikumértési módozatokat, s ennek köszönhetően a regénnyel létesített dialógus során a befogadó egy, a drámához nagyban hasonlító „szöveget” is megalkothat, a dráma értelmezésekor adekvát olvasási alakzatokat működtethet.

Az *Özvegy és leánya* esetében még egy fontos elem járult hozzá a két műfaj ötvöződésének sikeréhez. Szalárdi krónikarészlete ugyanis ideális tragédiaszüzsét rejtett magában: a családi viszály, a szerelmi háromszög, a rejtélyes öngyilkosság tragikus történetegységei készen álltak benne, ráadásul – mivel nem közismert személyekre és eseményekre épült a cselekmény – nem kényszerített a közismert múltkonstrukcióknak való megfelelésre sem.⁵¹⁴ A krónikarészletben megbúvó esztétikai lehetőségek kiaknázásához azonban szükség volt az adekvát történelmi közeg felrajzolására, elevenné tételére, amely befogadhatóvá és átélhetővé teszi a történetet. Nem véletlen, hogy az a Kemény, aki 1853 júliusában – tehát kevéssel az *Özvegy és leánya* megírása előtt – a *Déliabáb* hasábjain fogadalmat tesz egy dráma megalkotására,⁵¹⁵ Szalárdi krónikarészletéből mégis „drámai szerkezetű” történelmi regényt ír. A téma esztétikai újraalkotásában potenciálisan bennerejlő identifikációs és létértelmező funkciók így voltak leghatékonyabban kiaknázhatók.

⁵¹³ LUKÁCS 1977/a. 48.

⁵¹⁴ „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, miáltal az anyagnak oly közbülső fajtáját találjuk meg, amely a történelmi drámák előnyeit a költöttekével egyesítené” – írja Schiller (GOETHE– SCHILLER 1963. 396.), de hasonló álláspontot képvisel Harry E. SHAW is. 1983. 52–53., 81–82.

⁵¹⁵ Vö. PAPP 1923. 99.

2. Drámai strukturáló elvek az *Özvegy és leánya*ban

Az *Özvegy és leánya* viszonylag kevésbé él másodlagos, pusztán formális drámapoétikai elemek közvetlen alkalmazásával. A párbeszédok száma nem több, mint bármely más kortárs regényben és lényegében hiányoznak a több szereplőt nyíltan szembeállító színpadias nagyjelenetek. 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. Lényegileg regényesednek és egyben transzformálódnak ugyanis a drámai eljárások a műfaji ötvöződés során, illetve tisztán regénypoétikai eljárások, formaelvek kapnak dramaturgikus funkciót. Éppen ezért a váratlan-várt fordulatokra építő cselekménybonyolítás, a befogadói érdeklődés folyamatos életben tartására ügyelő elbeszélői magatartás vagy a romantikus regényre jellemző sablonok, klisék⁵¹⁶ sem nehezítik vagy teszik lehetetlenné a drámai hatástényező működését a szövegben. A cselekményalakulásban végig benne rejlő alternatív lehetőségek sokasága (ha Mikes János vallomást tesz a lányrablaskor ébredő szerelmi vonzódásáról Sárának; ha Sára másképp vall a fejedelem előtt a történekről; ha Haller valamilyen módon felvilágosíttatik felesége valós érzelmeiről stb.) nemcsak izgalmas és fordultatos történetet eredményez, hanem egyben drámai jellegű késleltető funkciót is betölt, a regényben kibontakozó „drámai” konfliktus végkimenetelét odázza el. A konstruált történeti világ tágasságát kibontó, valószínűségét biztosító hosszas narrátori értekezések, valamint a fordulatokban gazdag történetvezetés a transzcendens képzetekkel áthatott intenzív léttapasztalat közegét teremti meg, ezáltal biztosítva a drámai hatás és a tragikum létrejöttének nélkülözhetetlen feltételeit.⁵¹⁷

A 19. század második harmadáig a drámával (főképp a tragédiával) szemben felállított legfontosabb követelés az volt, hogy 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. A regény esetében ilyen fokú stilizáltságról és kidolgozottságról természetesen nem lehet szó, de az *Özvegy és leánya* több tekintetben megfelel az idézett elvárásoknak. Egyfelől a viszonylag sok cselekményszál egy precízen

⁵¹⁶ IMRE László szerint az *Özvegy és leánya* egyenesen „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.

⁵¹⁷ Természetesen nem feledkezhetünk meg a regény szövegalkotására, történetmondására jellemző távolságtartó ironia jelenlétéről sem. Az elbeszélő javarészt ironizál a romantikus történetek, románcos verses regények sablonjain (leginkább Naprádiné alakján, valóságfelfogásán keresztül), elcsépelte közhelyein (a lányrablás például ön maga paródiájaként beszélődik el), ugyanakkor működteti egyes poétikai eljárásait, szemléleti vonzatait. A múlt másságának „hiteles” közvetítése és a jelen szemléleti horizontjával történő összeegyeztetése szintén az ironia alakzatának köszönhetően teremthető meg problémátlanul. Az ironiában benne rejlő felmutatás és visszavétel, azonosulás és távolítás kettősségének köszönhetően az olvasó egyszerre élheti bele magát a – számára idegen világban kibontakozó – tragikus történések sodrába és tarthat kellő távolságot tőle.

megszerkesztett kompozíciós rendbe illeszkedik be Kemény regényében. Szigorú okozatiság, töretlen linearitás érvényesül a történetmondásban, és egy központi szál köré szerveződik a történet egésze: Tarnóczyné törekvései és a két szerelmes kapcsolatának alakulása zárt szituációba fogja a több szálon kibontakozó cselekményt. (Nem véletlen, hogy a kortárs recenziók a drámaiság regényszerű megvalósulását, a funkcióátruházás lehetőségét éppen a realista regény formaelveinek hatékony érvényesítésében vélték felfedezni.) A fejedelem medveadászatának hosszas leírása, a fő cselekményszáltól látszólag messze elkalandozó, „jókaias” anekdotizmusa jó példa arra, hogy mennyire funkcionális tud lenni – akár realista regénypoétikai, akár drámai értelemben – szinte minden története a regénynek. A 17. századi Erdély szokásrendjének, életvitelének stb. történeti szituálásán túl, a jelenetsor egyfelől kicsinyítő tükörként viszonyul a szöveg egészéhez, amennyiben tematikai szinten az anya-gyermek viszony, az anyai önfeláldozás kérdése helyeződik a kalandos jelenet középpontjába, elbeszélői modalitás szintjén pedig a komikus (ironikus), tragikus hangnemek keveredése uralja a történetmondást – akárcsak a szöveg tágabb struktúrájában, elbeszéltségében. A hosszasan elmesélt jelenetben a Bibliát a saját szája íze szerint citáló Csulai komikus-humoros magánbeszédei ellenpontozzák Rákóczi súlyos politikai döntéseit. Ugyanezt a kettőshangzatot hozza létre az anyamedve nézőpontjába belehehelyezkedő narrátor néhány ironikus kommentárja, valamint az eseménysor elbeszélésének tragikus pátosza.

Másfelől itt kapja meg Mikes Móric a fejedelem gyűrűjét, amely – a hozzá fűződő ígéretnek köszönhetően – döntően befolyásolja a pozitív és negatív végkifejlettel egyaránt kecsegtető eseménysor alakulását. Szorosan és motiváltan kapcsolódik a medveadászat jelenete 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.

A zárt és célratorő drámai struktúra normatív igénye mellett sok olyan vélemény is megfogalmazódott a korszakban, melyek szerint az igazán jó és hatásos tragédiákban már a történet elején sejthető a tragikus hősök bukása: „sokkal több érdeket gerjeszt a nézőben a rettegve vagy remélve várt mint a váratlan.”⁵¹⁸ Némileg paradox 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 saját kontextusukban kevés figyelmet ébresztő szereplői sejtésekből, előérzetekből, apró elszólásokból és elbeszélői megjegyzésekből olyan asszociatív értelmezhető metaforikus sorok állnak elő, melyek a történet legkülönbözőbb pontján az elkerülhetetlenül bekövetkező tragikus végkifejlet érzetét sugallják.

⁵¹⁸ ARANY [1845] 1975. 23.; v.ö. HENSZLMANN 1843/1844. 329.; SALAMON *A fény árnyai* [1865] 1907/b. 365.; SZIGLIGETI 1874. 143.

Mikes János érzelmi felindultságából 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.⁵¹⁹ A másik központi tragikus hős sorsa köré az elátkozottság és az áldozat-jelleg motívumai fonódnak. Elrablása után Sára megátkozza a Mikes-házat, majd – felismerve Franciscót Jánosban – önmagára mondja ki a végzetes szavakat, a történet zárlatában pedig – az anyai átkot magára véve – öngyilkosságával beteljesíti az elátkozottság-sort. Áldozat-jellegét hangsúlyozzák a rá nyíló különböző távlatok: a házasságkötés előtt Naprádiné nevezi oltár-áldozatnak (248.), majd később az elbeszélő (301.), határozottan sejtetve tragikus sorsának elkerülhetetlenségét. A történet zárlata tematikus szinten is megelölegeződik: Sára még az események elején utal a tördőféses öngyilkosságra (203.), mint létproblémáinak egy lehetséges megoldására.⁵²⁰ A metaforikus történetmondó formaelv regényszerű eljárásához hasonló poétikai művelet a tragédiákban is megfigyelhető: a drámaelmélet „tematikus ritmusnak” nevezi az olyan jelenetekből összeálló jelentésképző egységeket, „melyek megkérdőjelezik a dramatikus akció lineáris előrehaladását, és egy bonyolultabb strukturalitás elemeivé válnak.”⁵²¹ A két hős tragikus sorsának tematikus-metaforikus előrejelzésére emlékeztető jelenséggel találkozhatunk például a *Rómeó és Júliában*. A komédiára jellemző szituációkat és a pozitív megoldást magában rejtő cselekményalakulást a kezdetektől beárnyalja a két hős balsejtelme,⁵²² mely már a szerelmi vonzódás ébredésekor a tragikus vég képzetét sugallja.

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, Tarnóczyné váratlan hazaérkezését, Sára kényszerű döntését stb. Véletlen és szükségszerűség azonban szintén a tragédiákra jellemző módon rendeződik el az *Özvegyben*. A felsorolt esetek összességében a szükségszerűség olyan légkörét teremti meg a regényben, amely kizárja a véletlen drámai feszültséget csökkentő, tragikus pátoszt megszüntető jelenlétét. „[A] drámai szükségszerűség – írja Lukács – nem függ az egyes oksági kapcsolatok hiánytalan voltától, és a cselekmény egyes véletlen mozzanatait nem is szüntethetik ezt meg. A drámai szükségszerűség, a

⁵¹⁹ KEMÉNY Zsigmond, *Özvegy és leánya* Európa Könyvkiadó Bp. 1997. 96–97. A regényidézetek helyét ezt követően a főszövegben fogom megadni.

⁵²⁰ Naprádiné szólamán keresztül szintén megerősítést nyer az előrejelzések sora. Tarnóczyné váratlan gesztusában, mellyel lánya mellé rendelte, megéri a lányrablás „lehetőségét” (43.), majd a Sára szerelmi titkához egyre közelebb férkőző „szép özvegynek” jóslatra emlékeztető előérzete támad az események negatív alakulását illetően. (54.) Később kedvelt széphistóriáinak példaadó nőalakjai felkínálta szerepmintákat próbál Sárára ráerőltetni: vitéz Almanzor kedvesére utalva szót ejt a tördőféses öngyilkosság lehetőségéről is. (72.)

⁵²¹ KÉKESI KUN 1998. 55.

⁵²² „A sejtelmes jövődő,/ 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 gyűlölt életemre. (I/4. sz.), „Jaj Istenem, egy sejtlem gyötör.../ Amint ott lenn állsz, úgy nézel reám, / Mint egy halott a kripta mélyiről. (III/5. sz.).

dráma legfőbb meggyőző ereje a (drámát létrehozó, uralkodó szenvedéllyel felruházott) jellemnek és a kollízió társadalmi-történelmi lényegének – [...] – benső összhangjától függ. Ha megvan ez az összefüggés, akkor minden egyes véletlen, mint például a *Romeo és Julia* végén, a *szükségyszerűség légkörében* játszódik le, és éppen ebben, ennek révén semmisül meg drámailag véletlen jellege.⁵²³

Az elmondottakon túl a szöveg rejtett drámai szerveződésére utal, hogy az expozíció, bonyodalom, tetőpont, késleltetés és végkifejlet kategóriái segítségével sajátosan csoportosíthatók az *Özvegy és leánya* történetegységei – a regény intencióival szemben elkövetett különösebb erőszak nélkül.⁵²⁴ A kezdő fejezet olvasásakor szembeűnő, hogy az elbeszélő szinte kizárólagosan Tarnóczyné alakjára, életének előtörténetére és emberi kapcsolatrendszerére figyel, olyan momentumokra tehát, melyek magukban rejtik a konfliktusos esemény sor csíráját. (Világosan körvonalazódnak az eltérő szövegalkotási stratégiák, ha az *Özvegy 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 drámai szituáció létrejöttét eredményezi.

A drámára emlékeztető *bonyodalom* a lányrablással kezdődik: a Tarnóczyné és a Mikesek között szunnyadó konfliktus szabad kibontakozási lehetőséghez jut, és olyan szükségyszerűséget magában rejtő viszonyrendszer felállításához vezet, ahol minden tett, cselekedet, sokszor még gondolat is a tragikus végkifejlet irányába mozdítja el a történéseket. Több kiemelt fordulópontja jelölhető ki a drámai jellegű cselekménysornak. Az egyik ilyen „*tetőpontra*” a Mikes Zsigmond várában lejátszódó nagyjelenet tekinthető. Tarnóczyné látványos fellépése, Sára vallomása és a fejedelem kényszerű ítélete – némileg váratlanul – tragikus fordulatot ad a történéseknek. 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 érkezünk el viszont ahhoz a ponthoz, amely visszamenőleg motiválja, hogy miért beszéltem általában drámai szerkezetről, jellegről és csak bizonyos esetekben tragikus struktúráról, cselekményalakulásról, jellemekről. A regény *végkifejlete* ugyanis

⁵²³ LUKÁCS 1977. 165. [kiemelés az eredetiben]

⁵²⁴ Alapvetően egyetértek 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 eltéréseinek igen általános jelzésére, s a szembeűnő átfedések a regény drámaisága melletti érvként hozhatók fel.

mind a tragédia, mind a komédia jellegzetes strukturáló elvét és hatásmechanizmusát megidézi. A két szerelmes halála a tragédia műfaji elvárásainak megfelelő „katasztrófát” hoz létre, ugyanakkor a komikus strukturáló elv kívánalmaival összhangban elbukik a konfliktus egyik fő okozója, Tarnóczyné: az epilógust megelőző jelenetek a Mikesek vigasságával és Tarnóczyné halálával zárulnak. A végkifejlet ismeretében a regény olvasásának második, értelmező fázisába lépő olvasó visszamenőleg érzékelheti, hogy a tragédia és a komédia strukturáló elvei, bizonyos műfaji jellemzői végig jelen vannak a szövegben. Sára és János szerelme, a lányrablás bonyodalma, Tarnóczyné bosszúja, a viszonyok fokozatosan kibontakozó kényszerűsége, majd a szerelmesek halála tragédiára emlékeztető történetet konstruál meg, míg Tarnóczyné jellemének kibontásától a fejedelmi kegyelemig – nagyjából ugyanazon egységekből – egy komikus jellegű történet sor is kibontakozik.

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 egyik kiemelkedő tragikus szerelmi „mítoszaként” számon tartott *Rómeó és Júlia* és 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 Kleopátra*) kompozicionális alapjellemeiről, javarészt az *Özvegy és leánya* szerveződésére is érvényesnek tekinthető. „Shakespeare Rómeó és Júliát, és többé-kevésbé Antóniust 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; és végül mindkét pár belebonyolódik a zűrzavar és félreértés mintázatának tragikus magyarázatába, amely végül a Shakespeare komédiáira jellemző tisztázáshoz és kibéküléshez vezet.”⁵²⁵ 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 jelenetek, alakok kísérik végig.

Komédia és tragédia jellemzői szorosan összefonódnak a részben drámai szerepkörök betöltőjeként (is) értelmezhető alakok cselekedeteiben és viszonyrendszerükben. A legekleatásabb példát Tarnóczyné nyújtja. Kicsinyes-démonikus tetteivel aktívan hozzájárul a tragikus bonyodalom kialakulásához, ugyanakkor több értelmező felhívta a figyelmet Tarnóczyné jellemének alapvetően komikus voltára.⁵²⁶ A hősök és a cselekmény nyílt megítélésétől, az egyértelmű

⁵²⁵ TUCK ROZETT 1985. 153.

⁵²⁶ Vö. IMRE 1996. 277. A komikus hősökkel kapcsolatosan megfogalmazott korabeli elvárásoknak is hiánytalanul megfelel Tarnóczyné alakja: „Hogy maga a személy legyen furcsa [értsd: komikus], ahhoz megkivántatik, hogy a viszásság, ellenmondás az ő jellemében is feltalálható legyen mielőtt még a külvilággal érintkezésbe jönne. Nevetséges személyek lesznek tehát, kiknek jellemében oly hibás vonás van, mely őket – minthogy róla vagy nem tudnak, vagy éppen előnynek tekintik mind abban gátolja a mit leghöbbsen iparkodnának elérni. Ők magok alatt vágják a fát, s az a viszásság, hogy önmagok ellen

állásfoglalástól tartózkodó elbeszélő jelzetten és következetesen ironikus pozíciót foglal el Tarnóczyné bemutatásakor. Miközben önelvű világlátással és azt reprezentáló egyedi nyelvhasználattal rendelkező – bahtyini értelemben vett – szólamként bontakozik ki jelleme, addig a narrátor hol úgy teszi kérdésessé a címszereplő biblikus szóáradatának a komolyságát, hogy ironikusan átveszi megrögzött nyelvi sablonjait („árva özvegy” titulus, predesztináció-paródia stb.), hol a főhősnő nézőpontjába belehelyezkedve utal testi jellemzőinek és aszketikus magatartáseszményének kirívó ellentmondásosságára,⁵²⁷ hol pedig indirekt módon rövid kommentárt fűz Tarnóczyné beszédaktusaihoz, amelyben pusztán a feltételes mód jelzi a burkolt véleménynyilvánítást (234.). Direkt megítéléskor a legtöbb esetben más hős nézőpontjába helyezkedik bele az elbeszélő, így őrizve meg ironikus, távolságtartó pozícióját, de egyben az özvegyről kialakuló komikus kép folytonosságát is. A szentléleki plébános elbeszélte monológjában hallunk először nyíltan a főhősnő kapzsiságáról, önérdekű cselszövéseiről, képmutató vallásosságáról.⁵²⁸ Molière Tartuffe-jével részben analóg vígjátéki szerepkört betöltve viselkedik Tarnóczyné, ráadásul a történet végén igazi ármánykodó komédiaszereplőhöz méltóan eléri a fejedelmi igazságszolgáltatás okozta bukás.

Hasonlóan többfajta drámai szerepkört idéz meg Haller Péter alakja. A főként Tarnóczyné 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 leginkább: a vén, zsugori, kéjenc férfire, aki mindenféle ármánnyal egy vitális ereje teljében lévő fiatal nő elcsábítására törekszik, kísérletében azonban súlyos kudarcot vall.⁵²⁹ A vén csábító eme komikus szerepkörében lép elénk Haller, legalábbis a csábító ellenlábasként megjelenő Naprádiné annak tekinti a kettejük között lezajló – valódi vígjátékba illő – párbeszéd jelenet során. A helyzetkomikumra épülő dialógusban az elhallgatott és a kimondott gondolatok éles disszonanciája teremt komikus hatást, elbeszéltségében pedig az idézett monológ narratológiai eljárása váltja ki a drámákban megszokott „félre” szerzői instrukció dramaturgiai megoldását (amit csak magában és a közönségnek mond a hős). Ugyanakkor erősen transzformálódik a Haller alakjához hozzárendelhető komikus szerepkör, sőt, tulajdonképpen pontosan a figurában benne rejlő személyiségjegyek, 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 feleségévé Sára.

dolgoznak, annál nevetésesebbekké teszi őket, minél kevésbé gáncsolhatók egyéb tulajdonaikért.” GREGUSS *Észrevételek* [1853] 1872/a. 252.

⁵²⁷ „Rebekka telenként legfőllebb csak tavaszig, nyáron csak őszig reméllett élni. Csodálkozott, hogy haja nem őszült meg idő előtt, hogy szemei nem esnek be, hogy orcái még mindig pirosak, hogy termete nem fogy, hogy köntöse nem bővülnek, hogy keze gömbölyű, hogy telt karjáról nem hull le a hús, hogy lábai bírják, és étvágya nem tünedez.” (7.)

⁵²⁸ Tarnóczynéra nyíló ironizáló elbeszélői távlatnak megfelelően itt is narrátori reflexió veszi vissza a bírálat életét: „Mi szelídebben ítélünk ugyan a szentléleki várkastély asszonyának jelleméről [...]”. (37.)

⁵²⁹ Vö. FISCHER-LICHTE 2001. 273–74.

Sajátos szerepkörében nyílt ideológiai, magatartásbeli ellenszólamává lesz az özvegy agresszív beszédaktusaiban megnyilatkozó bigott vallásosságnak, amikor a keresztény hit megbékéltető, megbocsátó, szereteten alapuló lényegére figyelmezteti Tarnóczynét (295).

Komikus és tragikus szerepkörök határán mozog Naprádiné alakja is. Jellemében, viselkedésében az illúziókba felejtkező szerelemfelfogás következetes paródiája olvasható, és humoros, nevetséges beállításban tűnik fel a legtöbb szituációban (Sára nézőpontjából, románcírás Mihály megszabadításáról stb.). Ugyanakkor jóval fontosabb funkciója van a tragikus történetzál alakulásában, mintsem naiv jelleme alapján feltételeznénk. A tragikus főhős melletti segítő szerepében tulajdonképpen ő közvetíti Sára sokáig elleplezett titkos 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. Hosszasan lehetne sorolni a regény további szereplőinek komikus vonásait, tragikus vagy komikus történetzálban betöltött funkcióit, viszonyrendszerük tragikus kényszerűséget eredményező egymásrahatását. Sára és János – Rómeó és Júliával analóg – tragikus hősök szerepében jelennek meg. Stabil értékrendje, hit- és életfelfogása miatt kiemelkedik Mikes Móric szólama: idézett monológjaiban kibontakozó eszme-futtatásai a lemondásról, mulandóságról, az élet szentségéről stb. a tragikus esemény sor értelmezésének létfilozófiai kereteit teremtik meg, a fejedelmi gyűrű megszerzésének köszönhetően a szövegben betöltött dramaturgiai funkciója szintén jelentős. Részben Tarnóczyné alteregóját nyújtja Csulai: a medvevadászat komikumát javarészt az ő önkényes bibliai idézetei adják, ráadásul komoly szerepe van a tragikus bonyodalom alakulásában is, hiszen az ő rémképei eredményezik Mikes Móric elfogatását, veszélyeztetve ezzel a fejedelmi kegyelem érvényesülésének lehetőségét.

Az egyes alakok – deformált – drámai funkcióba helyezését a polifonikus szövegszervező eljárás következetes érvényesülése teszi lehetővé. Az elbeszélő nagyrészt háttérbe vonul, a beszédet, nézőpontot a cselekmény és a jellemek megítélésében sok esetben átadja a hősöknek, akik így önálló tudatokként kerülnek konfliktusba, dialógusba egymással. Világosan elkülöníthető, önelvű világlátás, gondolkodásmód, egyedi nyelvhasználat jellemzi a szereplőket. Tarnóczynét ószövevségi alapú vallásos felfogása, bibliai idézési technikája, Naprádinét széphistóriák alapján konstruált valóságfogalma, Mikes Mihályt az idejétmúlt lovagi etika felszínes sablonjai egyedítik, s ez alapvetően hozzájárul – akár csak mások esetében –, hogy drámai szerepkörrel analóg funkciót töltsenek be.

Az utolsó érvet az *Özvegy és leánya* drámai szerkezete mellett Bécsy Tamás *A drámamodellek és a mai dráma* című 1974-es írásának elméleti bevezetőjéből merítem, melyben a szerző a dráma műnemének jellegadó – történeti szituációtól független – strukturális tényezőjének körülhatárolására tett kísérletet. Ami szempontunkból

lényeges, Bécsy szerint „[t]ovábbi követelmény, hogy a kulcsszó egyszerre adjon lehetőséget a főnévi és a melléknévi értelmezés meghatározására”, amivel sikerülhet „azt is kiküszöbölni, hogy egy epikus műben a drámai a dráma műnemének másodlagos vagy harmadlagos jellegzetességeivel határozhatjuk meg (Feszültség, szaggatottság stb., stb.).”⁵³⁰ Bécsy a „kulcsszót” – a konfliktus, párbeszéd, időszerkezet stb. ellenében – 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 *szituációnak* 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.”⁵³¹ 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. Tarnóczyné beállítódásában, Sára és János évekkorábban lezajlott találkozásában, Sára ébren tartott szerelmi vágyódásában, János hazaérkezésében, Kelemen házassági reményeiben stb. már ott rejlik a bonyodalom lehetősége. A szereplők jelleme, megformálódó viszonyrendszere végig mozgatni képes a drámai tételt bíró cselekményt, a történetmondás alapvetően a drámai cselekményszál kibontására koncentrál, még ha nem szigorú ok-okozatiságra alapozódó stilizáltsággal teszi is. A történet pedig pontosan addig tart, amíg „a drámai szituációba épített potencia” teljes mértékben megvalósul: a fejedelem kegyelméig, illetve Sára és János tragikus haláláig.

A regény és dráma poétikai eljárásainak és hatásmechanizmusainak ötvöződésére építkező szöveg sok szempontból tudja árnyalni, összetettebbé tenni a drámai szituációt. Mivel kizárólag az olvasásban realizálódhatnak a drámai hatástényezők, az olvasó és a szöveg között lefolytatott dialógus eredményeképpen keletkezhet katarzisz, ezért a regény jóval összetettebb jelrendszer működtetésére kényszerül. Ahhoz, hogy a drámai szituáció még érintetlenül hagyott aspektusait feltárhassuk, a regény egyik címszereplőjének a jelleménél kell hosszasan időznünk, és árnyalnunk mind Tarnóczyné alakjáról, mind a regény „expozíciójáról” mondottakat.

3. Tarnóczyné, a keresztyén Médeia

„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 kerekei rohanva vonnak egy irányban, amíg akadályt érve összehúzódik. [...] E nőnek nyelve is gép, óramű, mely egyformán

⁵³⁰ BÉCSY 2001. 30., 49.

⁵³¹ BÉCSY 2001. 37. [kiemelés az eredetiben]

ketyeg, mígcsak teljesen le nem járt” – írja Kemény-esszéjében Péterfy Jenő, aki alapvetően negatív kritikát társít véleményéhez.⁵³² A jellem elhibázottságának okát explicite Kemény alakteremtő fantáziájának hiányosságában véli felfedezni („eszünkbe jut Gyulai mondása: Kemény jobb kigondoló, mint kidolgozó”), implicite pedig feltételezhetően az zavarja, hogy Tarnóczyné nagyban emlékeztet Jókai egykomponensű, tisztán gonosz hőseire, és ez az eljárás nehezen egyeztethető össze a realista regénypoétika elvárásaival. A vádak lényegét illetően aligha fogadható el Péterfy véleménye: Tarnóczyné jelleme megfeleltethető a „pszichológiai részletezést” elváró szempontrendszernek,⁵³³ csak hogy a lélektaniség nem a jellem változásaiban, hanem monoton kényszercselekvéseinek egyneműségében nyer kifejezést. Egy elgondolkodtató mozzanata azonban mindenképpen van Péterfy bírálatának: az özvegy alakjának homogenitását hangsúlyozza, míg Tarnóczyné esetében inkább jellemkettősségről, cselekedeteiben rejlő ellentmondásosságról szokás beszélni.

Állandóan a Bibliát citáló nyelvhasználata egy jól körülhatárolható identitást rajzol fel alakja körül: saját személyiségét a protestáns etika szigorú elveire épülő magatartásformában igyekszik megalapozni. 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 Tarnóczyné ellentmondásos magatartásában, amit részben maga az elbeszélő is sugallni látszik, hiszen két alkalommal tulajdonít ilyen magatartást az özvegynek (203-204.). Kérdéses azonban, hogy valóban helytálló-e a tudatos szerepjátszásról beszélni, s nincs-e más lehetőség a vallásos hit feltétlen bizonyosságára alapozódó személyiség és a célok, tettek riasztó kicsinyessége között keletkező úr áthidalására?

Elgondolkodtató a szereplői szövegek önelvűségét preferáló szöveg esetében, hogy Tarnóczyné 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. Összeegyeztethetetlennek látom az érdekeit mindig szem előtt tartó aszketikus-pragmatikus magatartással azt a fékevesztett őrvongást, elementáris örömet, a zsoltáréneklés 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 Tarnóczyné rendszeresen elhagy kulcsfontosságú fogalmakat az általa idézett bibliai szövegből.⁵³⁴ Carl Gustav Jung figyelmeztet egyik írásában, hogy „[a] szélsőségeket általában ajánlatos kerülni: mindig az ellenkező véglet gyanúját ébresztik fel bennünk”.⁵³⁵ Ha komolyan vesszük ezt a belátást, a bigott vallásosság, aszketikus életfelfogás, a testi örömek teljes tagadása

⁵³² PÉTERFY [1881] 1983/c.. 580.

⁵³³ Vö. SÓTÉR 1987. 509.

⁵³⁴ Vö. GÖNCZY 2000. 104–108.

⁵³⁵ JUNG 1993. 42.

tulajdonképpen nem más, mint a Tarnóczyné jellemének alapmeghatározottságához tartozó felfokozott érzékiség egyik megnyilatkozási terepe. A személyiségét leginkább kifejező nyelvhasználat sem álca tehát: függetlenedik a Biblia megidézett kontextusaitól, a hozzárendelődő vallásos képzetektől, és agresszív verbális beszédaktussá degradálódik, érzéki vágyak és egyéb ösztönkésztetések kiélésének eszközévé válik. A szakirodalomban sokszor emlegetett frigiditás helyett részben a libidó szublimálása, részben regresszív aktusok (pl. evés kedvelése) jellemzik az özvegyet.

Nem eljátszott szerepről vagy ellentmondásról van tehát szó Tarnóczyné esetében, hanem egy vitális én pszichés energiáinak különböző területeken történő mozgósításáról, illetve – mint majd a továbbiakban igazolni próbálok – a tudattalan kontrollálatlan kibontakozásáról. A bibliai idézetek következetes ferdítése; zsugoriságból fakadó küzdelme minden egyes fillérért; bosszúja érdekében minden követ megmozgató magatartása; az állandó és kényszeres cselekvés (Tarnóczynét csak akció közben látjuk, gyakorta kocsiján száguldozva) mind-mind visszavezethetők az említett jelenségekre, melyek összességükben neurotikus személyiségvonások gyanúját keltik. 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 készletéből adódó elfojtásról, vagy traumatikus hatás eredményéről.⁵³⁶ A ráció kontrollja alól kikerülő tudattalan veszi át az irányítást Tarnóczyné bizonyos cselekedetei felett: mivel szublimálja tudattalan készletéseit, ezek nem vetik szét „egységes” énjét, bár érezhető, hogy személyiségét állandóan a széthullás réme fenyegeti. Tarnóczyné freudi értelemben vett egója ugyanis szélsőséges, szinte összeegyeztethetetlen tendenciákat szintetizál: a felettes énjéből származó vallásos magatartásmintákat, valamint ösztön-énjének kaotikus, örömeire irányuló törekvéseit. Az így létrejövő kétes egyensúly fenntartásához a felgyülemelő pszichés energia állandó levezetésére van szükség.

Tarnóczyné kényszerneurózisba rögzült személyiségképlete lényeges támpontokat kínál a drámai szituáció kapcsán felvetődő probléma megoldásához. Miért jön létre Tarnóczyné elfojtásos pszichés állapota, és milyen tényezők játszanak kiemelkedő szerepet a szöveg drámai szituációjának kialakulásában – egymással szoros összefüggésben megválaszolható kérdésekként kezelhetők. A különböző *Özvegy*-interpretációk magától értetődőnek tartották, hogy a drámai szituáció lényegét Tarnóczyné és a Mikesek konfliktusa adja, az árva özvegy cselekedeteinek lényegi motivációjaként a Mikesek elleni engesztelhetetlen gyűlöletet nevezték meg. A tetteire reflektáló Tarnóczyné több idézett monológja alátámasztani látszik ezt a vélekedést: férjét a „hitetlen-katolikus” Mikesek csábították el tőle és jogosan kirótt „isteni igazságtétel” hozza el a félresikerült lányrablás teremtette szorult helyzetüket. Ha elfogadjuk több *Özvegy*-elemző által – így általam is – odavetett megjegyzést, miszerint a regény bevezető fejezeteit mintegy expozícióként olvashatjuk, akkor nem kerülheti el

⁵³⁶ Vö. JUNG 1993. 42.; FREUD 1986. 286.

figyelmünket az a vitathatatlan tény, hogy a legelső fejezetben szinte kizárólag Tarnóczyné és férje múltbeli kapcsolatáról, sikertelen házasságáról esik szó, s ez a konfliktusszituáció lényegi árnyalására készlet. A főhősnő nézőpontjába egyszerre belehelyezkedő és attól ironikusan elváló pozícióból megszólaló narrátor retrospektív elbeszélése Tarnóczynét már – démonikus és nevetséges aspektusokat egyaránt magán hordó – kialakult személyiségként mutatja be, úgy, hogy miközben az özvegy jellemét szinte kizárólag a férjével való viszony távlatában ábrázolja, egyben közvetett választ ad a jellemtorzulás kialakulására is. Az első fejezetben elmondottak ráadásul szoros összefüggésbe hozhatók a későbbi konfliktusok, bonyodalmak tragikus szövevényével, hiszen azok legfőbb okozója a torzult személyiségű özvegy lesz.

Elfojtás, szublimációs kényszer, gépiesen ismétlődő cselekedetek oka a férj-feleség-kapcsolat deformáltságára vezethetők vissza. Az eltávolodás konkrét okaira nem tér ki az elbeszélő, ezért két, némileg ellentétes magyarázat adható rá a cselekményalakulás logikája alapján. Elképzelhető, hogy Tarnóczyné vallásos elfogódottsága, vagy a feleség alárendelt szerepétől való idegenkedése miatt már eleve elutasította férje testi közeledését.⁵³⁷ Valószínűbb azonban – mivel jobban összeegyeztethető Tarnóczyné alapján véve szenvedélyes hangoltságával –, hogy éppen női méltóságában, anyai hivatásában alázta meg testi és leki értelemben egyaránt mellőzött feleségét a világi örömeire vágyó Tarnóczy Sebestyén. Az elfojtás, pszichés zavarok oka ebben az esetben éppen a női szerepében való megalázottság élménye lesz, a maga összes negatív konzekvenciájával:⁵³⁸ egyfelől Tarnóczyné 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 kínzására, kicsapongásainak büntetésére alkalmazza Tarnóczyné. A férj halála után derül azonban igazán fény a sikertelen házasság személyiségtorzító hatásaira. Az özvegy ugyanis látványos módon „átírja” férje élettörténetét, megsemmisíti szóbeli végakarátát (55.), megszünteti személyiségét. A törlés és átírás gesztusában megnyilatkozó tudattalan bosszúja azonban nem nyer teljes kielégülést. Ezért a megkönnyebbülés és felszabadulás élménye helyett Tarnóczyné „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: vele szemben működteti – korábban a férjével

⁵³⁷ A jelenség értelmezését lásd: ADLER 1994. 128–131.

⁵³⁸ 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, hogy sohasem betegedtél le.” (385.) „Nekünk fő szerencsétlenségünk, hogy szülünk. Mi hozzuk világra a bünt.” 387.) tulajdonképpen mindkét felfogást alátámasztani látszanak.

szemben alkalmazott – agresszív verbális beszédaktusait („Leányom, leányom! Te naponként egy-egy szeget versz koporsómba, mert semmiben sem hasonlítasz atyádhoz.”), és kibontakozó személyiségét ugyanúgy uralni akarja, mint halott férje emlékét. Leánya énjében apai (s tegyük hozzá, részben anyai) örökségként benne rejlő életelevenség, boldogság utáni vágy teljes kitörlésére törekszik, aszketikus életformába kényszeríti Sárát és a Hallerrel kötendő házasság tervében sem hagyható figyelmen kívül – az anyagi érdekeken kívül – a testi örömeket és a szerelem transzcendenciáját egyaránt nélkülöző jövőkép megteremtésének szándéka.

A Mikések balul sikerült akciója meghozza a lehetőséget a tudattalan bosszúvágy és a szublimációra kényszerülő pszichés energiák teljes kiélésére. Feltételezhetően nem esetleges „dramaturgiai fogás”, hogy csak az első rész legvégén, a lányrablás után jelenik meg cselekvőleg a történetben az özvegy, hiszen az így létrejött helyzetben személyisége pszichés energiáinak teljes arzenálját mozgósíthatja. (Hasonló hatást korábban a gyakorító elbeszélések igyekeztek elérni Tarnóczyné jellemzésekor.) Hosszas – reflexív, eksztatikus – idézett monológjainak freudista értelemben vett elszólásai szintén alátámasztják, hogy a Mikések esetében a bosszú *eltolásáról* van inkább szó. Férje gyakori mulatozásai közül legfájóbb mozzanatként azt az ismétlődő jelenetet emeli ki, amikor Sebestyént „asszonynak” csúfolták (233.) – leginkább férfi szerepének elmulasztására emlékezteti Tarnóczynét a kontextusából kiragadott kifejezés. Szintén az elfojtott sérülések felfakadását sejteti, amikor a Mikések ellene elkövetett bűnei lajstromozásakor hirtelen, egy félmondat erejéig csak a férje vétkére utal: „[...] s engemet nevetett ki [...]”. Sérült énje, tudattalan vágyai, pszichés energiái kitűnő „lejtést” kapnak a Mikések elleni könyörtelen bosszú folyamán. De ahogy Tarnóczy Sebestyén és Rebekka kapcsolatában előtörténete van a regény nagy részét kitöltő bosszúnak, gyűlöletnek, ugyanúgy utólagossága is, hiszen Tarnóczynének új meg új lehetőségre, tárgyra van szüksége ahhoz, hogy szublimációja működni tudjon, labilis lelki egyensúlya fennmaradjon. Ezért tartom fontosnak azt a tervet, melyet már a Mikések halálos ítéletének kimondása előtt szövöget Tarnóczyné azért, hogy mielőbb tönkregye Haller és Sára házasságát, teljesen magáénak tudja az idős férfi vagyonát, s visszaszerezze a leánya feletti közvetlen „hatalomgyakorlást”(357–58.).

Minderre azonban nem kerülhet sor: Tarnóczynét bosszúja sikertelensége döbbsenti rá valódi bosszúja „sikerességére”. Egész személyiségét elevenségben tartó tudattalan vágykésztetései kerülőutakon végül tökéletes eredményhez vezetnek lánya halálában: gyűlölete végül is azt éri el, akinek tudatosan a javát akarta, tudattalanul viszont gyűlölt (és imádott) férje alakjával helyettesítette.⁵³⁹ A gyermekgyilkosság vádja és a valódi késztetések felismerése – először és utoljára – pillanatnyi gyanúként realizálódik Tarnóczyné számára, a lényegi szembesülést elhárítja magától, amit jelez az anya megrendülésekor felmerülő gondolatok közvetítettsége: az özvegy elbeszél

⁵³⁹ A pszichoanalízis orvosi gyakorlata ismer hasonló eseteket: az anya szeretett lánya halálát kívánja álmában, melynek gyökere, hogy a gyermek egy szerencsétlen kimenetelű házasság gyümölcse volt és a magzat kihordásának időszakában valóban a halálát akarta. FREUD 1986. 165.

monológiában teljesen összemosódik a narrátor hangja, elítélő nézőpontja a főhősnő kaotikus gondolataival.⁵⁴⁰ Lánya halála után mindenestre Tarnóczyné elbizonytalanodik, dionüszoszi mámorelűnik (visszafogott zsoltáréneklés, csendes utazás a hintón), bosszúja eredménytelenségét sejtető jóslatok kísértik (355.), és mikor megkerülhetetlenül szembesülni kénytelen céljai teljes kudarcával, a Mikesek megszabadulásának tényével, az énjét kétséges egyensúlyban tartó tudattalan energiák abban a pillanatban szétfeszítik „egységes” és „egészséges” alkatát.⁵⁴¹

A regény zárata visszamenőleg is rávilágít arra, hogy Tarnóczyné tulajdonképpen egy – jungi értelemben vett⁵⁴² – archetipikus 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. (Igaz, a hintón száguldozó özvegy ikonszerűen mégis magán viseli a Médeiához kapcsolódó jellegzetes képek egyikét.) Alapjában véve azonban érthető a konkrét utalás hiánya, a szövegközi kapcsolat direkt jelzésének elmaradása. Tarnóczyné számára a bosszú kiszemelt, tudatosan reflektált célpontjai a Mikesek, a regény cselekménye a közöttük lezajló konfliktust bontja ki, ezért értelemszerűen ebben a relációban tűnnek fel jelzett archetipikus analógiák a szövegben. Mint azt Gönczy Monika – az *Özvegy* intertextuális viszonyrendszerét részletesen feltáró – tanulmánya igazolta, Tarnóczyné zsoltáréneklései és a szöveg egyéb utalásai a Keresztelő szent János történetét hívják elő,⁵⁴³ és a mitikus történet felkínálta értelmező séma működik is, ha csak a Tarnóczyné-Mikesek konfliktus és János bukásának összefüggésében maradunk. Az özvegy tetteinek – férjével összefüggésbe hozható – motivációira és Sára halálára viszont a szöveg mélyrétegében („tudattalanjában”) működő másik archetipus kínál szoros analógiát.

Médeia történetének és Tarnóczyné soralakulásának lényegi mozzanatai, fordulópontjai feltűnően fedik egymást, 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 Tarnóczynéhoz hasonlóan Euripidész Médeiája is problematikusnak látja a nőiségben rejlő szereplehetőségeket, kiemelten az

⁵⁴⁰ „Az anyának hosszasan függött a csillogó ablakokon a szeme; [...] Fölmenjen-e a terítőhöz? Hisz neki joga van látni a tetemet, melynek életet adott... és halált. Ő az anya és a magzatgyilkos, ő keresztelteté és áldozta meg, szoptatta és falta föl gyermekét... a nő Saturnusz. Ó, Sára!” (379–380.)

⁵⁴¹ BARTA János ezt nevezi „hógörgeteg” tragikumnak, „az önmagát szétzúzó szenvedély” bukásának. BARTA 1987/a. 205.

⁵⁴² „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 archetipus 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.

⁵⁴³ GÖNCZY 2000. 110–112.

anyaságot, ami a teljes kiszolgáltatottság, alárendeltség pozíciójába helyezi a nőt.⁵⁴⁴ A görög és keresztény kultúrkör közötti lényeges különbség azonban a bosszú Médeiatól egészen eltérő realizációjára kényszerítik Tarnóczynét, aki csak tudattalanja „segítségével”, hosszas kerülőutakon teljesítheti be akaratlanul a Médeia kínálta archetipikus lehetőséget. A görög mitológia főhősnője gyermekei meggyilkolásával legitim módon állhat bosszút hűtlen férjén: Iaszón esküt szegett, ezért az isteni igazságtételnek szolgáltatja ki magát és családját. Médeia végig az istenekre és Zeuszra hivatkozik könyörtelen tette elhatározásakor, és a gyilkosság végrehajtása után a bosszúistennők sem üldözik, akik a saját vére ellen vétkező Oresztészt szigorúan büntették. Médeia felszáll égi hintójára és tovább folytatja életét az athéni király udvarában. Ami Tarnóczynét illeti, részben a társadalmi szokásrend miatt, amely a nőnek szigorúan alárendelt pozíciót jelöl ki a házasságban, miközben elnézi a férj esetleges félrelépéseit és főként kulturális meghatározottságból, személyes alkati adottságokból következőleg (az anya-szerep felértékelése, betöltésének vágya, létezés transzcendens feltételezettségének elismerése és a keresztény hit alaptételeinek betartása) ő 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 ugyanis közvetetten 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. Tarnóczyné nem véletlenül nevezi magát „árva özvegynek”: a jelző a férj életében és halála után nyitott űr kitöltetlenségére, illetve a bosszú állandó jelenlétének kettősségére 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.

A mítoszdeformáció jelentésképző műveletei kiemelik Tarnóczyné alakjának kulcsszerepét a drámai szituáció megteremtésében, és explicitté teszik, hogy tragikus bonyodalmat előidéző cselekedeteinek motivációja a történet régmúltjába nyúlik vissza. Ennek alapján tekinthetnénk akár a drámaírást radikálisan megújító ibseni modell távoli analógiájaként Kemény kísérletét, de adekvátabbnak mutatkozik a Goethe–Schiller-levelezés drámai expozícióra vonatkozó passzusainak figyelembevételével. 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,⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ „Az összes ésszel bíró élőlény közül legrosszabb sorsuak mi, asszonyok vagyunk. [...] Háromszor megállanék inkább a pajzs mögött, mint szüljek egyszer is.” EURIPIDÉSZ 1984. 124., 125

⁵⁴⁵ „[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 *Kegyencének* „egész expositiója mester kézzel van előadva mindjárt az első színben, mely azon kívül, hogy ezt, egyszersmind már a

Schiller az analitikus szerkesztésmód alkalmazásában látta áthidalhatónak a problémát: az analitikus 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.”⁵⁴⁶ Mintha a történelmi regényt dramatizáló Kemény pontról pontra követte volna Schiller intencióit: Tarnóczyné jellemében rögzített múltbeli konfliktus, illetve a történet előtt lejátszódó találkozás Sára és János között Szécsi Mária kastélyában olyan zárt szituációt teremtett, hogy a tragikus szövevény felállításához elég volt a lányrablás ártalmatlannak tűnő cselekedete: utána már minden esemény az egyre fokozódó tragikus kényszerűség malmára hajtja a vizet. A regény és a dráma műfaji eljárásainak és hatástényezőinek ötvözésével ráadásul a Schiller számára átléphetetlen dilemmára is megoldást talált Kemény: míg a történelmi témájú tragédia kényszerű epizódja szétveti a dráma szigorúan rögzített kereteit,⁵⁴⁷ a történelmi regény dramatizálása a műfajban bennerejlő potenciákat mozgósítja rendkívül hatékonyan.

4. *Tragikum az Özvegy és leányában*

A 19. század első két harmadának magyar literátori közgondolkodása az irodalmi szövegektől a személyes és közösségi identitás formálását illetve vallásos-morális jellegű értékkepzetek megerősítését várta el: a korszak meghatározó elméletirői 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 világrénddel szemben elkövetett vétség (hiba, bűn), a költői igazságszolgáltatásban megnyilatkozó kiengesztelés normatív kategóriáiban elméleti és kritikai írások sokasága igyekezett rögzíteni az affirmatív hatásfunkció működésének legalapvetőbb feltételeit. Kemény Zsigmond – a tragédiát igénylő várakozással ellentétben – regényben létesített tragikumot. Bár a prózai műfaj esztétikai teljesítőképeségével szemben komoly fenntartásokkal éltek a korabeli elméletirők, normatív nem zárták ki a tragikum (illetve a hozzárendelhető affirmatív funkciók) regényszerű alkalmazásának lehetőségét.⁵⁴⁸ Az *Özvegy és leányában* a szereplők összetett konfliktusos viszonyrendszere, cselekedeteiknek egymásrahatása jól nyomon követhető tragikus kényszerűség

cselekvénynek tökéletes kezdetét is magában foglalja, valamint a korfestést magával a cselekvénnyel összeszövi.” HENSZLMANN 1842/a. 45.

⁵⁴⁶ Idézi ALMÁSI 1969. 119. [kiemelés az eredetiben]

⁵⁴⁷ GOETHE–SCHILLER 1963. 275.

⁵⁴⁸ Vö. KEMÉNY *Eszmék* 1971. 203-04.; BEÖTHY 1885. 623.

szövevényét hozza létre: Sára és János – transzcendens távlatokat megnyitó, erkölcsi eszményeket megtestesítő – szerelmének beteljesületlenségében elvileg tragédiára jellemző affirmatív tendenciák kibontására alkalmas közeg teremődik.

A regény műfajából adódó jelenségek azonban, úgymint az események mögött húzódó metafizikai háttér kontúrtalansága, a konszenzusos értékrend rögzíthetetlensége, vagy a különböző morális eszmények, magatartásformák szólalomokba történő szétírtsága és így kényszerű relativizálódása⁵⁴⁹, a tragikus hatás olvasásszituációba való utaltsága kérdésessé teszik a szövegben képződő tragikum zavartalan rendaffirmáló működését, ugyanakkor lehetőséget teremtenek a korszak igényeihez, létérzékeléséhez jobban illeszkedő tragikus élmény határfeltételeinek megmunkálására. A szöveghez elvileg hozzárendelhető – korabeli értésmódokban artikulálódó – modellhez való hasonulás és kisebb-nagyobb elválás kettősségében ragadhatók meg az *Özvegy és leánya* tragikumának jellegadó elemei. Hasonlóság és elmozdulás együttes jelenlétére hívja fel a figyelmet a János tetteit kommentáló narrátor – kissé didaxisba hajló – megjegyzése, amely tulajdonképpen egy tragikumértelmezési sémát kínál fel a befogadó számára:

De nem maga idézte-e föl maga ellen a sorsot?

Egy gondolatlanul kimondott véleményt a nőrablásról teljesíteni akart, s más számára rabolva, a *bosszuló igazság törvénye* szerint, magát rablá meg.

Testvérének nem viszonzott szerelméért lemondott a viszonzott szerelem sérthetetlen jogáról, s *az élettörténet végzetes iránya* a tartalmatlan nagylelkűséget szigorúbban szokta büntetni a hűtlenségénél.

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 jóság. (315)

A vádiratszerűen megfogalmazott vétkek illetve a belőlük levont tanulság kimondásakor alkalmazott nyelvi fordulatok közvetlenül megidézik a kortárs moralizáló tragikumfelfogás néhány alaptézisét, bűn-bűnhődés sémáját.⁵⁵⁰ Az erényes jellemvonásokkal felruházott Jánost eszerint téves cselekedetei (meggondolatlan

⁵⁴⁹ Ilyen relativizáló jelenség például, hogy a regény cselekményének jelzett elő- és utótörténete bizarrdiszónáns keretbe illeszti Sára és János tragédiáját: Tarnóczyné 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 kissé anakronisztikusnak tűnik fel boldogságképzetük. A történeten belül Mikes Zsigmond és Naprádiné szólama viszonylagosítja a két hős szerelemfelfogását. János allegorizáló nyelvhasználatát – első esetben a drágakövek és a kis virág toposzát mozgósítva (24.), majd pedig a büszke rózsa és a kis ibolya metaforizált ellentétében (32.) fejt ki női eszményképéről vallott nézeteit – már kimondása pillanatában relativizálja Mikes Mihály kommentárja, aki a rózsa-ibolya allegorikus relációt a (testi értelemben) elérhetetlen úrnő és a (szintén testi értelemben) meghódítható szobalány kettősségeként fordítja le a saját nyelvére. Sára mellett pedig Naprádiné alakjának köszönhetően válik nevetségessé a Vitéz Francisco-féle széphistóriák szerelemképe. Elgondolkodtató jelenség, hogy Sára és János alig találkozik a történetben: még a szerelmi vonzódás közvetlen megvallásáig sem jutnak el, és csak akkor bizonyosodnak meg az érzések kölcsönösségéről, amikor az események már visszafordíthatatlanul tragikus irányt vettek. Az érzelmes vallomásokkal, fogadalmakkal teletűzdelt szerelmi párbeszéddekhez – akár a *Rómeó és Júlia* alapján – hozzáadódott olvasóban a két főhős között fennálló távolság azt a gyanút ébresztheti, hogy az eszményi szerelem képzete csak a kimondatlanság kényszerítő erejében hívható elő.

⁵⁵⁰ Vö. KEMÉNY *Eszmék* [1853] 1971. 201.

lányrablás) illetve túlzott jósága (viszonzott szerelemről való lemondás) sodorják visszafordíthatatlan tragikus szituációba és tetteiért a sorsként megnyilatkozó „bosszuló igazság” (világrend?) előtt kell felelnie. Az első lépést a világban elevenen ható rendképzettel szemben a hős teszi meg: vétségének, bűn-tettének logikus következménye a tragikus bonyodalom. Mikes János idézett-elbeszített monológokban közvetített reflexiói szintén megerősíteni látszanak a bűn–bűnhődés-sémába illeszkedő értelmezést. Mint más összefüggésben már elemeztem, Jánosban még a lányrablás előtt felébred a balsejtelem, hogy tetteinek az elgondolhatónál súlyosabb következményei lesznek, a lányrablás után pedig jóslatszerűen nehezedik rá a később bekövetkező fordulatok előérzete. Ugyanígy belátja az események alakulásának sodrában, hogy értelmetlen volt a testvéreért hozott áldozat: elhibázott döntésével nemcsak saját, hanem Sára sorsának alakulását is kényszerpályára helyezte („érezé, hogy tettei a történetek ledönthetetlen sorompóival választják el az örökre kedvelt lényt ötöle” 317.).

Bármennyire alátámasztják is azonban János gondolatai a – korlátozott távlatú történetmondói pozícióval nehezen összeegyeztethető – elbeszélői kommentár „igazságértékét”, az értekező prózai diskurzust megidéző passzus állításai, az általa rögzíteni óhajtott tragikumértelmezési séma uralhatatlanná válik a regény relativizáló beszédmódjának közegében. Éppen ezért nem reménytelen vállalkozás akár az első megközelítésben didaktikusnak ítélt narrátori kommentár egészéből a bűn–bűnhődés tragikus képletét és a hozzá kapcsolódó szemléleti háttérrel egyszerre érvényesítő és viszonylagosító kettős jelentést kiolvasni, amely így maga kérdőjelezi meg látszólagos egyoldalúságát. Az első bekezdés alapján a vétséget a bosszuló igazság feltételezhetően transzcendens, míg a második bekezdés szerint „az élettörténet végzetes irányának” létimmanens tényezői büntetik szigorúan. A két viszonyítási alap oda-vissza értelmezi egymást: ha akarjuk, az első passzus transzcendens képzetei áthelyeződnek a második bekezdés gondolataira (így értelmeztem fentebb), de az ellenkezője szintén érvényes lehet: a bosszuló igazság fogalmában nem szükséges feltétlenül metafizikumot keresni (így viszont kétségessé válik bármiféle stabil rendképzet tételezése, sőt, mintha éppen a hiányában rejlene a tragikum forrása). A termékeny eldöntetlenség állapota mindenesetre – a passzusnak tulajdonított didaktikusság helyett – a szöveg intencióinak összetett játékterébe utalja vissza az olvasót, egyben János vétség-tragikumának árnyalására késztet. A főhős „hibáinak” rövid áttekintése több olyan jelenségre hívja fel a figyelmet, mely a szöveg tragikumának lényegadó sajátjaként ragadhatunk meg.

A testvéreért hozott önkéntes áldozat „vétsége” leírható akár a bűn–bűnhődés okozati sémájának destrukciójaként is: János „túlzott erényével” nem rendképzeteket sért, hanem megpróbál a szituáció kényszerében a külvilág felkínálta értékrend, magatartásforma szerint cselekedni. Tett és a közösség által előírt szerep következetessége töretlen marad János esetében: igaz, némi hazugság árán, de a korabeli becsületkódex alapján igyekszik megoldani a szerelmi háromszög kázusát. A lemondásban nemcsak a testvéri szeretet önkéntelen gesztusa sejthető, hanem – a hierarchiára épülő társadalmi formáció elvárásai alapján – az individuális érdekeket a

közösségi (család, nemzet) alá rendelő értékrend iránti lojalitás is. 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.”⁵⁵¹ Ha nem mond le Sáráról, saját – közösségi normákon alapuló – személyisége ellen vét.⁵⁵² Innen érthető talán, hogy a lány nyílt szerelmi vallomása ellenére miért a menekülés és lemondás János önkéntelen reakciója. De jóval határozottabban megragadható „tévedése” – a meggondolatlan lányrablás, a benne megnyilatkozó túlzott szenvedélyesség, és a saját becsületkódex elleni véték – sem illeszkedik minden probléma nélkül a bűn-bűnhődés logikai képletébe. A lányrablás előtt és után ugyan egy belső hang figyelmezteti Jánost valamifajta határ átlépésének lehetőségére, de a külvilág meghatározó értékpreferenciái itt is a tett végrehajtására buzdítják. A társadalmi törvények áthágásával szemben lényegibb mozzanat, hogy végsősoron az – elbeszélő által olyannyira magasztalt – viszonzott szerelem mindenhatósága nevében, valamint a Tarnóczyné által semmivé tett apai ígérek helyreállítása érdekében (tehát újra a becsület égisze alatt) cselekszik.

A tragikus végkifejlet visszatekintő távlatából tehát János tettei egyszerre minősülnek hibának, tévedésnek, de cselekedeteiben egyben az őt környező világban elfogadott rendképzetek, magatartásminták közvetlen affirmációját is végrehajtja. A „rend” sértése és követése egyszerre vezet a tragikus bukáshoz. Nehezen húzható meg tehát az a határ, melynek átlépésében Mikes János egyértelműen felelőssé tehető, illetve amihez képest érzékelhette volna (akár utólagosan) tetteinek céltévesztettségét. A dolgokat a káosz rémétől megóvó *mérték visszavonultsága, rejtőzködése* lesz a legfontosabb tragikumképző elem a szövegben,⁵⁵³ 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 törvénszegő, deviáns magatartás.

A paradox léthelyzet a külső kényszerűség felerősödött tragikumképző aspektusaira mutat rá. János tettei csak a körülmények – előre beláthatatlan – alakulása miatt válnak végzetesekké: Tarnóczyné bosszúja, a szerelmi háromszög kialakulása, Haller megjelenése, a fejedelem céljai stb. tőle nagyobb részben függetlenül hozzák létre a szükségyszerűség Jánosra nehezedeő terhét. Más szereplők – hibás vagy rendkövető – magatartásából és a konszenzusos normák elbizonytalanodásából előálló külső kényszerűség, valamint a tragikus vétség együttes jelenlétét antik analógiák jelzik. A lányrablás után jóslatszerűen megszólaló lelkiismeret belső hangja az antik tragédiák

⁵⁵¹ BERGER 1992. 656.

⁵⁵² „A becselenség [...] következménye egyfelől az arc elvesztése az illető közösségben, másfelől azonban mindig maga után vonja az én elvesztését, valamint az életet szabályozó alapszabályok hatálya alól történő kizárást is.” BERGER 1992. 655.

⁵⁵³ A „rejtőzködő mérték” tragikumképző jelenségének antik analógiáiról lásd PONGRÁCZ 1999. 187–188.

daimonjára emlékeztet, arra „az alacsonyabb rendű istenségre, amely az ember személyének legmélyén fészkelve közvetíti a felsőbb istenek akaratát.” A Fátum (istenek fölött álló transzcendens hatalom), a Moira (itt az istenek által elrendelt sors értelmében) és a Tükhé (vak „véletlen”⁵⁵⁴) mellett a végzetelvű görög tragédiák fontos tragikumképző tényezőjeként jelenik meg a daimon képze, amikor is „a hős sorsát külső isteni erő határozza meg, de ez a külső erő az ő jellemében, az ő akarata szerint nyilatkozik meg.”⁵⁵⁵ Az a tény, hogy a belső hang üzenete ugyanolyan végzetes lesz számára, mint az orákulum sugallatát beteljesítő görög tragikus hősök esetében, a daimon-képzet – keresztény kultúrközegbe és eltérő tragikumképzési érdekltségbe – transzformált változatára hívja fel a figyelmet János sorsának alakulásában.⁵⁵⁶ A metafizikai szféra jelenlétének és hiányának – a konstruált világ léttapasztatatában artikulálódó – kettősségét jól érzékelhetővé teszi a görög tragédia lényegadó eljárásának transzformációja. A szubjektumon belül megtapasztalható „isteni” sugallat nem találja meg egyértelmű visszaigazoltságát a világban, hiszen, mint láthattuk, a külső eligazodási pontok a tett végrehajtására buzdítanak. Az események kifejlődése azonban mégis a dolgok rejtett elrendezettségére utal: a belső hang lényegi üzenete megvalósulni látszik a cselekmény zárlatában. Ezért lesz a mérték rejtőzködésének tapasztalata a legfontosabb tragikumképző tényező a szövegben. Metafizikai távlatok, rendképzetek (külvilágban érzékelhető) hiányának és (a szubjektum belső terébe helyeződött) jelenlétének paradoxona a tragikus kázus létrejöttének legfontosabb feltétele lesz az *Özvegy és leánya* világában.

Az antik analógiák átvezetnek Sára sorsának értelmezéséhez. Az öngyilkosságát követő jelenet elbeszélői beállítása szinte ikonszerűen alakjához rendeli a – regényszerűen alkalmazott és transzformált – görög tragikumhagyomány felkínálta értelmezési sémát:

A vértelen holttest előtt földre borulva hevert Haller, hátrább félkört formált a cselédség, térdén zokogva és imádkozva. Juditot ájultan vitték el. – Irgalmazz, Isten, asszonyunk lelkének! – rebege a házmester. – Irgalmazz, irgalmazz! – hangzék a *kar* imája. (377) [kiemelés tőlem]

⁵⁵⁴ 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 2002/b. 108.

⁵⁵⁵ BOLONYAI 1994. 115.; vö. SIMON 1998. 90-91. Hasonló, de némileg eltérő értelemben használja a fogalmat a Szókratész daimonjáról értekező Kierkegaard, valamint 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.

⁵⁵⁶ Kemény itt precízen követi a kortárs elmélet felkínálta eljárást az antik hagyomány átsajátításának kérdésében. A Fátum jellemben helyeződéséről, a hős egyéniségében rejlő végzetességről beszél az elméletírók többsége: a transzcendens szféra végzéseit az emberek felé közvetítő jóslatok, orákulumok helyét pedig a lelkiismeret váltja fel. Vö. HENSZLMANN 1843/1844. 334–35.; SALAMON 1864. 412.; Uő. *Téli rege* [1865] 1907/b. 346.; SZIGLIGETI 1874. 132.; BEÖTHY 1885. 503.

Az elbeszélői közlés és a történetalakulás sugallatai szerint a vétség meghatározó mozzanata helyett a külső viszonyok görög végzetszerűséggel *analóg* kényszerűsége *dominál* Sára vonatkozásában, és ezt támasztja alá a szöveg nem lineáris szerveződésében kibontakozó metaforikus sor is. Míg János esetében a sejtések láncolata mindig a saját tettekre és azok esetleges negatív következményeire történő eszmélkedésből áll, addig Sárát a beteljesülő átkok metaforikus sugallatai a külső körülményeknek kiszolgáltatott áldozat pozíciójába helyezik: nem cselekedeteiben, hanem szenvedésben teljesül be a sorsa. A regény tragikumának legmarkánsabb interpretációját elvégző Barta János – a szöveg felhívó struktúrájának említett intencióit követve – a görög tragédiák végzetszerűségével állította szoros párhuzamba a két főhős sorsának alakulását. 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.”⁵⁵⁷ Az analógia megalapozott és indokolt, azonban nem fejezi ki kellőképpen az antik modell és az *Özvegy és leányában* megvalósuló tragikus képlet jellemzői közötti lényegi különbséget. Barta – akárcsak a Kemény-tragikum végzetszerűségét hangsúlyozó más irodalomtörténészek – a tragikai kényszerűség mozzanatában főként a görög fátummal analóg metafizikai tényezők jelenlétét feltételezi, és a szereplői felelősségnek alig tulajdonít jelentőséget, a hősöket végletesen kiszolgáltatott áldozatoknak tekinti.

A főhősnő bukását azonban nem a „végzet” transzcendens hatalma okozza, sőt a tragikus kényszerűség inkább a *metafizikai* tényezők, konszenzusos normák világot átható jelenlétének hiányára utalnak. A sors, „ami kívülről jön” (Lukács) 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 sors történet, elszenvedi az események rá nehezedő súlyát. A felelősség (vétség) kérdése azonban mégsem zárható ki teljesen Sára alakjának értelmezéséből, és ez elbizonytalanítja a „mártírttragikum”⁵⁵⁸ kizárólagos elvének létjogosultságát, egyben közös alapra helyezi a két hős sorsalakulásához hozzárendelhető – látszólag – eltérő tragikus képleteket. János – szerelmi és testvéri érzések kusza szövevényét lemondással feloldó – döntése, a Mikes-család tagjainak viselkedése (Kelemen értetlensége, Mikes Zsigmond makacssága), Tarnóczyné minden követ megmozgató határozott fellépése és a fejedelem váratlan megjelenése a Mikes-várban végül olyan szituációt teremtenek, melyben Sára – akarata ellenére – az eseményeket befolyásoló tette kényszerül: a jó vagy rossz döntés lehetősége pedig magában rejti a felelősség kérdését. A lányrablás körülményeit firtató fejedelem érdeklődésére elvileg Sára kézenfekvő választ adhatna,

⁵⁵⁷ BARTA 1987/a. 208., 209.

⁵⁵⁸ BARTA 1987/a. 212–213.

logikus magyarázat helyett azonban a dolgok lényegét illetően a hallgatást választja, amivel az események tragikus fordulatát idézi elő.

A Kemény-tragikumot behatóan vizsgáló Beöthy Zsolt – Bartával ellentétben – a tragikus tévedés oldaláról próbálta megragadni Sára tragikumát. A főhősnő sorsának alakulását Beöthy a „kellembeli kiválóság” vétség-típusába sorolja, melynek legfontosabb jellemzője, hogy a tragikus hős „magával való öszhangjának teljessége lesz meghasonlásának forrásává az általánossal”. „Kemény Zsigmond Tarnóczi Sáráját mily vonzóvá, bájoszá teszi titkolt szerelme, rejtegetett eszményképe! Szívbeli állandósága, mely reménytelenül őrzi titkát, ez a kitaró 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, talán megmenekedhetnék; így sem magát nem tudja megőrizni, sem szeretteit.”⁵⁵⁹ Beöthy *Özvegy és leánya* értelmezésében kétségtelenül benne rejlik a moralizáló tragédia-felfogás indukálta vétség-tulajdonítási kényszer,⁵⁶⁰ gondolatmenete ugyanakkor lényeges aspektusát tárja fel Sára magatartásának. Hallgatásában egyszerre rejlik ugyanis a tragikus bonyodalmat okozó – akaratlan – hiba, és a szerelmi érzésben és hűségben megnyilatkozó értékrend affirmációjának gesztusa. Titkának őrzésében, passzív magatartásában tehát ugyanaz a tragikus jelenség ragadható meg, mint János cselekvő viselkedésében: a vétség és a konszenzusos rend paradox viszonya, felelősség és a saját tettek következményeitől részben függetlenedő külső kényszerűségnek való kiszolgáltatottság élménye, melyek összességükben a „mérték rejtőzködésének” tragikus tapasztalatát revelálják Sára vonatkozásában is. Ezt a belátást látszik megerősíteni Sára sorsalakulása valamint az antik és a modern tragikum közös pontjait tárgyaló Kierkegaard-tanulmány *Antigoné-átirata* között vonható párhuzam. A szophoklészi tragédiaszüzsé modern változatában nem az ősök (így apja) vétkei miatt lesújtó végzet, a jóslat beteljesedése okozza Antigoné elkerülhetetlen bukását, hanem az, hogy tudomást szerez apja bűnéről, vérfertőző házasságáról, saját származásának riasztó körülményeiről, s ennek a tudásnak a birtokában kell élnie életét: tragédiája oka a rettenetes tudás és a hallgatás kényszerének feszítő kettőségéből adódik. A kettőségben vergődő Antigoné csak a halálban találhat megnyugvást, Haimón iránt érzett szerelme is csak ott teljesülhet be.⁵⁶¹

A két történet közötti analógia leginkább a hallgatásban megnyilatkozó, belsővé tett kényszerűség és felelősségvállalás gesztusában ragadható meg. Sára már a tragikus események előtt titokként kénytelen őrizni a Szécsi Mária udvarában feltámadt szerelmi vonzódását, hiszen az *bűnnek minősül* az anya képviselte értékrend nézőpontjából (végsőig kiélezve a Kierkegaard-féle Antigoné-párhuzamot: az apa viselkedése miatt minősül bűnnek az érzékiség és a szerelem egyaránt). Belső vívódásaiban egyszerre

⁵⁵⁹ BEÖTHY 1885. 18, 20.

⁵⁶⁰ Vö. PÉTERFY [1891] 1903. 46–47.

⁵⁶¹ KIERKEGAARD 1994. 120–129.

rejlük benne a büntudat felébredése (Sára meg akar felelni az anyai mintáknak) és az életértelmet felmutató szerelmi élmény megőrzésének szándéka. Még az anyai modellel ellentétes szerelemfelfogást valló Naprádinénak is hosszasan kell nyomoznia Sára titka után. A János iránti érzéseinek elhallgatása tragikus kényszerűséggel a Mikes-várban lezajlott események után jelentkezik. A titok feloldása sem oldana meg semmit: Sára lehetetlen helyzetbe hozná önmagát és férjét, ráadásul a tragikus fordulatnak sem adhatna új irányt. A külvilág előtt ezért néma marad: egyedül Naprádiné jut közvetlenül a történések után a titok közelébe, azonban minden aktivitása ellenére sem segíthet. A büntudat mások sorsát megrontó felelősségéretté fokozódik Sárában, amiből nem mutatkozik kiút. A belsővé tett kényszerűség és vétség-tudat a főhősnő öngyilkosságában kulminál. A szíven szúrás rituális és allegorikus gesztusával az ellen emel kezét, ami a legértékesebb emberi életértelem metaforikus hordozója, és ami mégis visszafordíthatatlan tragikus fejleményeket okozott.

A szöveg konstituálta szereplői viszonyrendszer, cselekménybonyolódás jól körülhatárolható, hatásos tragikum létrejöttét eredményezi. Mint láthattuk, Sára és János tragikus sorsalakulásának jellemzői – a szerelmi téma nyitotta morális távlatok, a felelősség és kényszerűség kettőssége,⁵⁶² a bukás elkerülhetetlensége stb. – javarészt kielégítik a kortárs elméletek rögzítette elvárásokat, másrészt azonban, a tragikum regényszerű szituáltságából adódóan, radikálisan elválnak azoktól, s egy markánsan körvonalazódó tragikus léttapasztalat kontúrjait bontják ki. A Kemény-regények tragikus képletei úgy őrzik meg a kortárs normatív poétikák leglényegesebb hatáskritikai elvárásait (erkölcsi kiegyenlítés, kiengesztelés, érvényes magatartásminták felmutatása stb.), hogy miközben működtetik a bevett tragikus sémát, lebontják, átértelmezik és új funkcióba helyezik egyes elemeit. Hasonulás és elmozdulás kettősségében jelölhető ki leginkább a regény tragikumuma: a vétség, a világrend és a költői igazságszolgáltatás kategóriáinak új funkcióba helyezése egyben *a megváltozott korviszonyok* elvárásaihoz jobban illeszkedő tragikus hatást eredményez.

Jelentősen módosul a *tragikus vétség* szerepe a szöveg jelentésképző műveleteiben: a két főhős nem sért a külső világban egyértelműen kijelölhető rendképzeteket (János nem az erdélyi jogrend elleni vétsége, Sára pedig nem az anyai akarattal történő szembehelyezkedése miatt bűnhődik). Tetteikben, gondolataikban – mint korábban jeleztem – sokkal inkább az őket környező világban már részben relativizálódott eszményeket, magatartásformákat realizálnak, képviselnek: János esetében a személyes célokat közösségihez hangoló becsület fogalmához való hűség, Sáránál pedig a transzcendenciával átítatott szerelmi eszményképhez való ragaszkodás lesz domináns. A rendképzetek relativizálódásának következtében az egyetlen mérce a

⁵⁶² Felelősség (vétség) 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 legkritikább esetben bűnös cselekedet, törvényszegés, sokkal inkább a hiba, céltévesztés kategóriáival ragadható meg. „A hamartia – hogy így fogalmazzunk – valahol a bűn és az esetleges balsorsnak való kitettség között helyezhető el.” HALLIWELL 2002/b. 99. Vö. BREMER 1969. 4–64.; KING 1978. 4–5.; GENETTE 1988. 215.

lelkiismeret marad, a külső világ tendenciái már nem jelölnek ki egyértelmű viszonyítási pontot. A tragikus bonyodalomhoz vezető cselekedet egyszerre lehet a viszonyok megbontója, de a rejtőzködő rend közvetlen affirmációja is.⁵⁶³

A szöveg konstruálta világ létviszonyai a különböző létmagyarázó elveket reprezentáló szereplői szövegek egymásrahatásában formálódnak. Ezért nem jelölhető ki a világban olyan feltétlen értelemadó középpont, mely transzcendens legitimációval bíró konszenzusos értékrendet rögzítene. Feltűnő például, mennyi homlokegyenest ellentétes magatartásforma, cselekedet, gondolat épülhet nagyon hasonló szemléleti alapra. Tarnóczyné bigott vallásosságában, Csulai a más hitet vallók elleni indulatában egyaránt a keresztény tanokra hivatkozik, akárcsak az egész életét hitére feltevő Mikes Móric. A létállapot relativizáltságának benyomását erősíti, hogy állandóan visszatérő elem a szövegben a régi világ letűntét fájjaló nosztalgikus elborongás: minden régebben stabilnak és irányadónak vélt eszme, elképzelés alapvető érték- és érvényvesztettsége jellemzi a világot a szereplői reflexiók tanúsága szerint (16., 22.). Nem valamiféle jól körvonalazható *világrend* közegében mozognak tehát a hősök: a viszonyok kényszerűségét éppen a mérték rejtőzködése, a határok kijelölhetetlensége hozza létre, nem a létező rend visszahatása eredményezi a tragikus bukást. Mindezek legfontosabb következménye, hogy tisztán létimmanenssé válnak 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, cselszövények, normasértő magatartás, hanem a mindennapiság közegéből kevésbé kiemelkedő, immanens emberi viszonylatok, különböző 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, részaktualizációk, 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 pozitívista jellegű kisajátítása: nem a naturalista drámákra jellemző társadalmi és biológiai determináció játszik szerepet a tragikus kázus kialakításában, mint azt több Kemény-értelmező valószínűsíti.⁵⁶⁴) A létezés tragikussá válása – a konszenzusos normák érvényvesztése mellett – a világ transzcendens foglatának elbizonytalanodásában is megnyilatkozik.

⁵⁶³ Hasonló belátásokat fogalmaz meg az Arany-balladák tragikus jelenségeit sajátos kettősségben leíró EISEMANN György: „Klasszicista örökségnek tűnik a világrendnek mint értékforduló abszolútumnak megjelenítése, mely autentikus szférát képvisel az egyén legbensőbb világával szemben. Romantikus fejleménynek tekinthető a világrend igazságának belsővé válása, a lélek részeként való előtűnése.” EISEMANN 1991. 10.

⁵⁶⁴ MARTINKÓ 1977. 333., 353.; A tragikus szükségszerűség létrejöttének feltételeit a társadalmi gépezet („social machinery”) és a biológiai öröklődés („heredity principle”) determinisztikus hatásaiban látja J. 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.

A Kerekszegi halálát kommentáló rövid „tájleírásban” például a sötét és üres ég képzetében az Istentől elhagyott világ vízióját sugallja a narrátor:⁵⁶⁵ az evilágiság szűkös távlatára korlátozott létezésben a mulandóság már önmagában tragikus tényezővé válik – ahogyan azt a halottat kísérő Horváth szentenciaszerű elbeszél monológja (pontosabban a narrátori hang és a szereplői nézőpont határait elbizonytalanító közlésegség) sejteti.⁵⁶⁶ Sára és János tragikus sorsalakulása szemlélhető pusztán a mulandóságnak alárendelt értékviszonylatok távlatában, a mozdulatlan és néma vég felől kibontakozó szükségszerűség horizontjában.

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 önértékek bizonyulnak hiteleseknek, melyek a hit, szeretet, kegyelem keresztényi kategóriáiban alapozzák meg magukat (Mikes Móric, Haller, Kornis Ágnes), még ha ezek az eligazodási pontok az egész világ számára már nem írnak is elő kézenfekvő normákat. Hasonló jelenség tapasztalható a világot átható transzcendencia kérdésében is. A konkrét állásfoglalástól tartózkodó narrátor megnyilvánulásaiból akár az előbb elmondottak ellentétére következtethetünk: Kornis Ágnes fiaiért mondott kétségbeesett imáját követő narrátori kommentár a néma transzcendencia képzetét sugallja (313.), az ima értelmességét kétségbe vonó megjegyzés ironikus élet azonban visszaveszi az eseménysor zárlata, hiszen Naprádiné levele, amely egyértelmű útmutatásul szolgál a kétségbeesett Mikes-házaspár számára, akár az ima „meghallgattatásaként” is értelmezhető.

A *költői igazságszolgáltatás* hatásmechanizmusában szintén sajátos kettősség érhető tetten. A zárlat egyszerre komikus és tragikus tendenciája elvileg olvasható a katarzis rendaffirmációjaként⁵⁶⁷, egymást kiegészítő, megtámogató módon: a gonosz elbukik, a fejedelmi kegyelem igazságot tesz, a két főhős tragédiájában pedig az eszményi szerelem felmagasztosulása nyilatkozik meg.⁵⁶⁸ A komédia és a tragédia sémáit egyszerre megidéző végkifejletet azonban inkább disszonáns felhangok kísérik, ráadásul nem kiegészítik, hanem kölcsönösen kioltják, érvénytelenítik egymás

⁵⁶⁵ „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 elhihette volna, hogy a világ csak az, mire lába tapad.” (327.)

⁵⁶⁶ „Mily rövid az élet! Mily hiú fáradtság törödni 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!” (327.)

⁵⁶⁷ A katarzis jelensége természetesen nem szűkíthető le pusztán a rendaffirmáció mozzanatára, a fogalom lényegi árnyalására jelen dolgozat keretei között azonban nincsen mód. Mindössze egyetlen katarzis-interpretációra térek ki röviden, amely az *Özvegy és leánya* zárlatának értelmezéséhez is elgondolkodtató perspektívát nyújt. Charles Segal tanulmánya ugyanis 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 meghatározónak, szemben a színpad rituális beavatásélményének rendaffirmációjával. SEGAL 1996. 164–165.

⁵⁶⁸ A *Rómeó és Júliában* minden nehézség nélkül összhangba illeszkedik a látszólag eltérő hatásra építő komikus és tragikus zárlat: v.ö., TUCK ROZETT 1985. 158.

„rendaffirmáló” hatását. Tarnóczyné, mint komédiaahős, a bonyodalom fő okozója, 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 vonatkozhatóságát, fensőbb hatalmi legitimációját: szó és tett (jelölő és jelölt) archaikus egysége azonnal szétválk, mikor Rákóczi interpretációfüggővé teszi a Móricznak tett ígéretét, melyhez kontextustól függően más és más jelentés kapcsolható.⁵⁶⁹ A „pozitív” befejezésből adódó hatás élet természetesen leginkább a tragikus végkifejlet bekövetkezése veszi vissza: a fejedelem igazságtévése, a Mikesek megszabadulása és Tarnóczyné bosszújának teljes kudarc ellenére ugyanannak a bonyodalomnak egy tragikus jellegű végkimenetele is létrejön. Persze az így képződő tragikum önmagában még lehetne affirmatív jellegű: a regény műfajából adódó történetmondásos elbeszélőforma (János halálát csak az epilógusban említi az elbeszélő), valamint a tematikus befejezés, a Naprádiné és Haller házasságát sejtető ironikus zárómondat azonban relativizálja a katartikus hatást, mely a fiatal életek értelmetlen elvesztéséből jön létre a regényben.

Regényszerű és drámai strukturáló elvek együttléte, a komikus és tragikus zárlat diszsonáns hatása, a rendképzetek relativizálódása, a világ transzcendens feltételezettségének érvényessége és érvényvesztettsége egyedi tragikumot eredményez. A szöveg drámai hatástényezői egyszerre teszik relevánssá a nyomaiban még érzékelhető totalitás, létteljesség, rendképzetek megtapasztalhatóságát, valamint viszonylagosságát, alapvető hiányát, a szubjektum belső terébe történő kényszerű visszavonultságát. Rendaffirmáció és a rend hiányának tételezése, értelemmel bíró és értelmét veszített létezés víziója egyszerre jelenik meg a tragikum hatástényezőinek közvetítésében.

A Kemény-féle tragikus képlet háttérében a közösségi kortudatnak, identitástudatnak, világértési evidenciáknak – az 1850-es, 60-as években lezajló – fokozatos módosulása, válságba kerülése áll. A tragédia (és más műfajok) kapcsán megfogalmazott normatív poétikák, műfajelméleti elvárások – melyekre a fejezet elején utaltam – éppen a válságszituáció ellenében próbálták kiaknázni a művészet valóságformáló, kultúra- és közösségteremtő erejét, a meglévő rendképzetek affirmációját állítva a szövegalkotás legfontosabb érdekelttségévé. Az elvárások többsége a megváltozott korszituációban azonban már összeegyeztethetetlen volt a befogadói létérzékeléssel, irodalomszemlélettel. 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) volt affirmáló szerepe. A régi, stabilnak hitt létevidenciák átmentésének

⁵⁶⁹ „Nyilatkozatom szelleme szerint a nőrablásban marasztalt Mikeket ki nem végeztethetném, de nem is akartam. Azonban, ha jónak fogom látni, ha a közérkölcshiségi tekintetek kívánják, egy- vagy kétévi börtönnel, kegyelem útján, büntethetem őket. Ez nem sértené általánosan tett ígéretemet meg – így gondolkozott Rákóczi.”

igyekezete és az új létélmény megragadásának, értelmezésének 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 világtérés, gondolkodásmód határai jól kijelölhetők, adva vannak az egyéni és közösségi identitás alappillérei.⁵⁷⁰ A 19. század második felének világa egyre kevésbé ilyen már, a hagyományfolytonosság normatív javaslataira támaszkodó tragédia már nem teljesíthette be a hozzá fűződő reményeket. A relativizálódó világ autentikus irodalmi kommunikációját töretlenül biztosítani képes regény – kiváltképp a történelmi regény – azonban képes volt átmenteni, transzformálni a tragikus hatásfunkciók egy részét. Regényei tanulságaként megállapíthatjuk, hogy Kemény nem akar lemondani az irodalmi szövegek „lényegfeltáró” és „identitásformáló” funkciójáról: a drámai eljárások, a tragikum regényszerű alkalmazása lehetővé tette a hatásfunkciók megváltozott korviszonyokkal összhangba hozását. Az *Özvegy és leánya* azonban már kérdésessé tett voltukban mutatja fel a létezés összetett viszonyait, eligazodási pontjait: a különféle rendképzetek, erkölcsi eszmények, közösségi alapú magatartásformák állandóan alakuló, változó szituációk, léhelyzetek összefüggésében méretnek meg. Kemény szövegének irányultsága az eleve rögzített etikai normák közvetlen affirmációja felől minden műalkotás – normatív elvárásoktól független – hermeneutikai meghatározottsága felé mozdul el⁵⁷¹: a dolgok, körülmények szüntelen változásának kitett szubjektum állandó újraértéséhez vagy önmegerősítéséhez nyújt a befogadáson keresztül kapaszkodókat.

⁵⁷⁰ Vö. SCHEIN 1999. 53.

⁵⁷¹ „A jauss-i hermeneutika számára tehát a művészetek – társadalmi-kommunikatív funkciójuk részeként – erkölcsi szerepét elsősorban az értékekre való rákérdezés, a morális beidegződések problematizálása jelentheti. Ami nemhogy nem zárja ki, de egyenesen – éppen a kérdés nyomán megnyíló újraértés eseményében – továbbörökítésüket is biztosíthatja.” SIMON 2001. 64.

IV. FEJEZET

„EL VOLT TÉVESZTVE EGÉSZ ÉLETÜNK!” ESZTÉTIKAI ALAPÚ LÉTÉRTELMEZÉSI KÍSÉRLET A TÖRTÉNELMI REGÉNY MŰFAJI KONVENCIOI ALAPJÁN **KEMÉNY ZSIGMOND: A RAJONGÓK**

Wolfgang Iser szerint Scott a gótikus regény hagyományának gyökeres átalakítása révén jutott el a történelmi regény műfajának jellegadó eljárásaihoz. A múltat misztikus látomássá változtató Walpole-féle regény helyébe a történelmi múlt „hiteles” reprezentációját állította, ami így alkalmasabbá vált a gótikus regény egyik fő célkitűzésének beteljesítésére: olyan bonyolult emberi léthelyzetek szituálására, amely egy átfogó létértelmező kérdésfelvetés alapjául szolgálhat.⁵⁷² Kemény Zsigmond regényei ebben a tekintetben követik a scotti mintát, és a műveiben konstruált világok modellszerűsége, szövegeinek kitüntetett létértelmező érdekeltisége általában szorosan összekapcsolódik valamilyen válságszituáció kibontásával, értelmezésével.

A rajongók olvasásának egyik elemi tapasztalata, hogy a konstruált történelmi világban színre lépő főhősök szinte mindegyikének zátonyra fut a sorsa, személyiségük az események menetében elbizonytalanodik: a cselekmény középpontjába a jellemek mint válsághősök kerülnek. A cselekményalakulás és a szereplői viszonyrendszer jellegadó tendenciája mögött olyan kérdést lehet feltételezni, amely Kemény korának legalapvetőbb válságszituációját, a személyiség új helyzetének a következményeit igyekezett modellálni. A 19. század közepétől gyökeresen megváltozó társadalmi-közösségi viszonyrendszer, illetve a világnézeti relativizmus az egyén önmeghatározásának, világértésének új alapokra helyezését igényelte, és ez a folyamat felerősítette a személyiség létére irányuló reflexiókat. A szövegalkotó érdekeltiséget, a múlt felé fordulás motivációját a korabeli szubjektum válságának értelmezésében jelölhetjük ki tehát, hangsúlyozva, hogy nem visszavetítésről, vagy szerzői szándék keresésére sarkalló momentumról van szó. Nehezen lehet ugyan Sötér 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.”⁵⁷³ ám az olyan állítások, minthogy „a regényben Kassai az uzorástökökét képviseli, Pécsi pedig a mágnásokhoz dörzsölődő, álmodozó burzsuáziát”⁵⁷⁴, már nem támaszthatók alá a szöveg alapján, és a regény ellenáll egy

⁵⁷² ISER 1976. 81–82. A Kemény-recepcióban elsősorban Barta János tanulmányai hangsúlyozzák a modellszerűség jelenségeit a Kemény konstruálta világok vonatkozásában. Vö. BARTA 1987/a. 187.; Uő., 1981/a. 255–59., 260.

⁵⁷³ SÓTÉR 1987. 513.

⁵⁷⁴ SÓTÉR 1987. 514.

ilyen direkt megfeleltetésnek, leszűkített parabolisztikus olvasásnak. A történeti és rekonstrukciós olvasás horizontjából⁵⁷⁵ megalapozhatónak tűnik az a belátás, mely szerint a Kemény-korabeli szubjektum válságát szituálja a regény. Mindez azonban a szöveg felhívó struktúrájában, intencióiban, hatásmechanizmusában megmutatkozó általános létbölcséleti kérdés jelenlétére irányítja elsősorban a figyelmet, amely a mindenkori olvasás számára is hozzáférhető.

Az eltérő korszakokban egyaránt dekódolható válságszituáció modellálását a múlt esztétikai reprezentációja teszi lehetővé. A személyiség válsága, a szakadás egzisztenciális mélysége a konstruált történeti világ közegében bontakozik ki, amihez összetett, allegorikus jelentéstöbblet társul. A 17. századi Erdély világát egészen más evidenciák, más mentalitás, szokásrend jellemezte, mint a 19. századi (illetve az azt követő) magyar társadalmi, politikai viszonyokat. Itt még nem relativizálódtak, nyelvi nem lehetetlenültek el bizonyos vallási-metafizikai fogalmak (hit, szeretet, babona),⁵⁷⁶ és közösségi hierarchiára épülő társadalmi rend volt érvényben. Egy ilyen világban láthatóvá tehetők a személyiség meghasonlásának az okai: a közösségi értékrendről való leszakadás, az egyéni érdekek dominanciája, a vallási értékrend devalválódása stb. Abban a világban, amely a pozitivista világnézet valóságfogalmát és nyelvi evidenciáit már magáévá tette, Kemény számára a személyiség létproblémáinak felvetése a múlt felé fordulás segítségével, az egységképzetek viszonylagos meglétét hordozó reprezentált világ modellszerű alkalmazásával vált lehetségessé.

Hipotézisemet három értelmezői lépésben igyekszem kibontani. Először a múltreprezentáció poétikai jellemzőinek, narratív stratégiájának és a konstruált múlt világ- és jelszerűségének azokat a meghatározó vonásait tekintem át, melyek a szöveg létbölcséleti aspektusaira figyelő olvasást intencionálják. Második lépésben a válsághősök és viszonyrendszerük sajátosságait interpretálok, majd, utolsó szempontként, a szöveg tragikus hatásstruktúrájának elemzésére kerül sor.

1. *A narratív stratégia kettőssége: az elmúlt korabeli életvilág, mint létmodell*

A rajongók szövegszervező eljárásai tudatosan törekszenek a 17. század közepi Erdély történeti adottságainak a mimézisére, egy teljes, adott korabeli életvilág felállítására, ahol a szereplők a lehető legtágabb létösszefüggésben jelenhetnek meg. A valóság és a múltbeli másság illúzióját a szöveg kettős narratív stratégia érvényesítésével éri el: egyfelől a domináns narrátori jelenlét mimetikus funkciójával, illetve, éppen az elbeszélői mindentudás feladásával, relativizálásával, tehát az események és a jellemek láttatásának, kommentálásának szereplői nézőpontokba, szövegekbe való helyezésével.

⁵⁷⁵ Vö. JAUSS 1997. 326., 328–330.

⁵⁷⁶ „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.

A regény heterodiegetikus narrátora látszólag teljes mértékben uralja a történetmondást: állításai a jellemekről, a világról, a történésekről és azok okairól a „valóság” akadálytalan elbeszélhetőségének hitét sejtetik, a múlt életszerűségének illúzióját keltik fel. A narrátori beszéd sokat tesz a múlt másságának, világszerű létének megkonstruálásáért. A regény kezdő fejezeteiben a vallásháború tág történeti horizontjának részletes felvázolásával, a gyulafehérvári események leírásával, majd Báthory Zsófia személyes lelki problémáinak és a „beteg asszony” irracionális látomásainak az elmondásával az elbeszélő lépésről-lépésre vezet be olvasóját az életvilág különböző releváns életszféráiba.⁵⁷⁷ a később szerteágazó aspektusaiban megmutatkozó korabeli létezés történeti, személyes és transzcendens szintjeire. Sok esetben él tehát a valóság felkeltésének legfontosabb eszközeivel, a magyarázattal és a leírással,⁵⁷⁸ néhány olvasóhoz intézett kiszólással deklarálja kívülálló, mindentudó pozícióját (25., 31.),⁵⁷⁹ valamint komolyan veszi a történelmi regények elbeszélői metapozíciójából adódó „kötelességeit”: a mindenkori befogadó számára javarészt ismeretlen események, jelenségek „hiteles” felvázolását és a történelmi változások során átértelmeződött fogalmak tisztázását. A történész beszédhelyzetét és nyelvi evidenciáit imitálva számol be a harmincéves háború eseményeiről, művelődéstörténeti részletességű leírást ad a fejedelmi palotáról (26–31.); hosszasan értekezik a korabeli társadalmi hierarchia szokásrendjéről, amely kizárólagos elvek alapján szabályozta a párkapcsolatokat (130–31.) stb.

Mindez természetesen a múlt hitelességét, világ- és valóságosságát hivatott erősíteni, ugyanakkor az elbeszélői metapozíció reflektálttá tétele megnyitja a múlt világát a (mindenkori) befogadói jelen felé, és egyben a reprezentáció jelentésképző, allegorizáló törekvésének alapjait teremti meg. A narrátori megnyilatkozások eltérő modalitása, funkcionális különbségei a szöveg kettős – mimetikus és allegorikus – szövegalkotó érdekelttségére irányítják a figyelmet. Martínez-Bonati narratopoétikai elemzéséből kiindulva Dorrit Cohn az elbeszélői kijelentések két alapvető rétegét különbözteti meg: az első csoportba sorolhatók a „mimetikus megnyilatkozások, melyek a fiktív világ képét teremtik meg – eseményeket, jellemeket és egyéb dolgokat; és vannak a nem-mimetikus megnyilatkozások, melyek semmi egyebet, pusztán a narrátor gondolatait közvetítik. 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 hitelességét, akárcsak egy személyes beszélő véleményét”.⁵⁸⁰ Az eltérő kompetenciájú kijelentések sokszor ambivalensen viszonyulnak egymáshoz: ennek következménye Cohn szerint egyrészt „a megbízhatatlan narráció felfedése a heterodiegetikus (valamint a homodiegetikus) fikcionális szövegekben”, másrészt az, hogy „az elbeszélő, bár nincs

⁵⁷⁷ Vö. BARTA 1981/a. 257–258.

⁵⁷⁸ Vö. ANGYALOSI 1996. 228.

⁵⁷⁹ Az idézeteket és a hivatkozásokat a következő kiadás alapján közlöm: KEMÉNY Zsigmond, *A rajongók* Bp., 1969., sajtó alá rendezte NAGY Miklós.

⁵⁸⁰ COHN 1990. 798.

fizikálisan jelen a fikcionális világban, mindazonáltal nyilvánvaló mentális jelenléthez jut a nem mimetikus, homályos kijelentései révén”,⁵⁸¹ ráadásul a jelenség sok esetben a visszavétel alakzatát, az iróniát hozza mozgásba. *A rajongók* narrátorának beszédében elsősorban a szentenciák gyakori előfordulásában⁵⁸² figyelhetők meg a nem-mimetikus jellegű megnyilatkozások, melyek több lényeges funkciót hordoznak.

Egyfelől az általános létbölcséleti konzekvenciák, tanulságok megbontják a teremtett múlt konstruált homogén időterét: a történeti szituáció korproblémáiról a személyes sorskérdések terepére vezetik át a történéseket. Másfelől a történet heterodiegetikus (tehát a történet terén és idején kívül álló), alak, identitás nélküli elbeszélője – a szentenciákba objektivált kijelentései révén – valóban bizonyos mentális-szellemi jelenléthez jut.⁵⁸³ Saját szólama így burkoltan beleilleszkedik a hősök ön- és világtérbeli kísérleteibe, valamelyest részévé válik a cselekménynek és a végkifejletnek, így tulajdonképpen – mediális pozíciója miatt – a befogadók számára közvetetten a személyes azonosulás, történeti szituációtól független behelyezkedés lehetőségét teremti meg. Igaz, az eseményeket és a jellemek cselekedeteit kommentáló bölcselkedői hangnemet részben értelmezhetjük olyan beszédként is, amely stabil értékbizonyosság és valóságfelfogás pozíciójából szólal meg, de alkalmazásának módja jelzi, mennyire más megítélés alá esnek az életvilág felállítására és az események elrendezésére tett kísérletek, valamint a jellemek leírására, a bölcselkedő tanulságok levonására irányuló reflexiók. Paradox módon éppen a hősök cselekedeteit megítélő kijelentések leplezik le a narrátor megbízhatatlanságát, de legalábbis pontosan jelzik mindenhatóságának határait, relatív voltát. A börtönben életelveit gyorsan feladó Laczkó Istvánról például az elbeszélő azonnal ironikus állítást tesz, később viszont már nem a szombatos pap jellemének hiányosságával, hanem a körülmények kényszerével magyarázza sorsát.⁵⁸⁴ Így, mint már utaltunk rá, a szereplőkről tett megjegyzései, akár nyíltan, akár személytelen szentenciázó hangnemben fogalmazza is meg őket, mindig viszonylagossá válnak a szövegben érvényesülő más távlatok, értékítéletek tükrében.

Szegedy-Maszák Mihály *A rajongókról* szóló tanulmányaiban hangsúlyozta a „történetmondó helyzetének változékonyságát”, és egyben felhívta a figyelmet a „közvetlen és közvetett belső magánbeszéd” gyakori előfordulására és a korlátozott távlat elvének érvényesülésére a szöveg narratív stratégiájában.⁵⁸⁵ A regény láthatatlan, harmadik személyű elbeszélője valóban feltűnően gyakran adja át a nézőpontot és a beszédet a szereplőknek, akiknek világlátása, önértéke a saját, illetve mások megítélő távlatának függvényében bontakozik ki. Az egyszerre „mindentudó” és korlátozott

⁵⁸¹ COHN 1990. 799.

⁵⁸² 33., 58., 98., 103., 106., 139., 145., 146., 165., 203., 366.

⁵⁸³ 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. vö. COOPER 2002. 283.

⁵⁸⁴ „Új Jeruzsálem angyalai között pedig, ha nem is a leghiúbb, de a legcsekélyebb akaraterejű Szőke Pista volt.” (106.) ; „A szegény szombatos pap eljárása valóban oly rendkívüli, mint megrendítő sorsa. Erényre volt teremtve, de a viszonyok nyomása miatt bűnössé lön.” (384.)

⁵⁸⁵ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 253-54.; Uő 1996. 34., 41-42.

távlatú, ironikus narrátori magatartásnak, illetve a jellem- és cselekményalakulás tudatszertű közvetítettségének kettős funkciója van a szövegben: egyfelől a konstruált világ értékrendbeli, gondolkodásmódbeli sajátosságainak szituálását, hitelesítését segítik elő (mimetikus funkció), másfelől a szöveg létértelmező érdekelttségének kibontásához járulnak hozzá (allegorikus funkció).

Az első fejezetben – leginkább Wolfgang Iser idézve – már esett szó arról, hogy az állandóan változó szereplői nézőpontok, személyes sorsalakulások járulnak hozzá legaktívabban a múlt esztétikai reprezentációjához; Ankersmit alapján pedig a lélektanilag jellemzett fiktív szereplők („kisemberek”) mimetikus funkcióját hangsúlyoztuk.⁵⁸⁶ Kemény regényében a 17. század közepi Erdély sajtószereplőinek kibontásához – a narrátori leírásokon, kommentárokon túl – meghatározó módon járulnak hozzá az egyes szereplők viselkedéséből, gondolkodásából, lélektani karakteréből levonható következtetések. A vallásháború történeti szituációja így nem száraz történelmi tényként jelenik meg, hanem konkrét személyes és közösségi érdekeltségek bonyolult hálójában tárul elénk: a vallási másság megosztó tendenciáját nyomatékosítja, az ebből fakadó fanatizmus lélektani rugóit teszi átélhetővé a kezdő fejezet tömeglélektani ábrázolása, majd a záró események apokaliptikus pillanatai a szombatosok örvényezésével, Kádár imájával; a hatalmi pozícióharc helyzetrajzát a Kassai megdöntésére irányuló kísérletek teszik elevenné. A társadalmi hierarchia sajtószereplőségét és működését az annak határait átlépő Pécsi, Kassai és Laczkó személyes sorsa élezi ki, a szokásrend szigorúságát a szerelem családpolitikai érdekeknek való alárendelése hozza kézzelfogható közelségbe – leginkább Laczkó és Klára, illetve Deborah és Elemér esetében. Kemény és befogadói világától gyökeresen eltérő társadalmi, törvénykezési, és szokásrend kontúrjait rajzolja fel Laczkó sorsalakulása: személyes szabadságának hirtelen elvesztését, teljes kiszolgáltatottságát és szélsőséges léthelyzetbe kerülését csak a 17. századi erdélyi viszonyok között életszerű. Ikonszerű funkciójukon túl fontos mimetikus szerep jut a regény történelmi, „valós” alakjainak. A fejedelem taktikázó magatartása, sokszor anyagi szemléletű megnyilatkozásai az adott kor szemléletét közvetítik. Ám éppen Rákóczi példája igazolja, hogy az ismert történelmi szereplők inkább allegorikus funkciót kapnak a történelmi regényekben. Kiaknázatlanul hagyja például Kemény a források néhány utalását a fejedelem lélektani portréjának, tetteinek, motivációjának 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”.⁵⁸⁷ Rákóczi – a regényben 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. A hatalmi hierarchia elbizonytalanodottságát inkább fia, György testesíti meg: „a népszerű hercegben már

⁵⁸⁶ Vö. ISER 1976. 87–88.; ANKERSMIT 1983. 25.

⁵⁸⁷ LOÓSZ 1910. 165.

atyja oldalán kibontakozni látjuk a leendő uralkodót, ki nagyravágyásával és meggondolatlanságával Erdély romlását és a maga szerencsétlenségét idézte elő.”⁵⁸⁸

A jellem- és cselekményalakulás tudatszerű közvetítése még egy lényeges szerepet tölt be a szövegben: a szereplői szólásokhoz kötötten nyilatkozik meg a konstruált világ transzcendens tágassága. A metafizikai szféra a teljes életvilág reális részének bizonyul, hiszen az irracionális jellegű történések állandóan átjárják, befolyásolják a mindennapiság tapasztalatában zajló eseményeket és az egyes szereplők sorsát, önértését. A férje embertelen kivégzésének rettenetét pokoli vízióiban napról napra újraélő Géczyné egy nyugodtabb álmában testvérét, az őrjöngő tömeg átkozta Pécsi Simont látja férje helyett az elítéltek ketrecében: az álom, majd az azt követő események a huszonöt évvel korábban lejátszódott tragédia megismétlődésének lehetőségét sugallják már a történet legelején. Az asztrológiába beavatott Pécsi előre látja közelgő végzetét, s megérzését Kádár apokaliptikus imája igazolja vissza a balázsfalvi gyűlésen: az irracionális sejtések, jóslatok végül reálisakká válnak a tragédia bekövetkeztekor. A szélsőséges létszituációba sodródott egyének önkívületi állapotban a tapasztalaton túli világ közegébe kerülnek: az árulását mások előtt (felesége, Pécsi) közvetetten felfedő jelek szembesítik Laczkót először a tapasztalaton túli világ „realitásával”, amely később a szombatos pap örületében nyilatkozik meg. A beteg asszony rémálmaiban végig látomásos képek kísértenek, de az örülettel határos állapot Elemér, Deborah és a tisztán racionálisan gondolkodó Kassai magatartásában is megnyilatkozik. Az evilági és transzcendens szféra közötti harmonikusabb kapcsolat lehetősége nyilvánul meg Pécsi Simon (81.) és Bodó Klára alakjában: Pécsi asztrológusként állandóan olvassa (igaz, tragikusan félreolvassa) az égi jelek üzenetét, Laczkó felesége pedig minden evilági történést képes a gondviselő isten jelenvalóságának alárendelten értelmezni.

A szereplői szólások és a narrátor kulcsfontosságú kommentárjai⁵⁸⁹ egyaránt tételezik a világ metafizikai meghatározottságát, a tapasztalaton túli jelenségek létjogosultságát. A transzcendens azonban inkább a szélsőséges létállapotokban (örület, látomás) és a tragikus eseményekben (balázsfalvi tragédia) sejlik fel, és bontja meg váratlanul és visszafordíthatatlan következményekkel az életvilág mindennapiságának és az egyes szereplők önértésének látszólagos nyugalmát, ami jelzi, hogy nem eredendő összhang, hanem valamifajta kizökkenség jellemzi az empirikus és az irracionális világ közötti viszonyt.

A szereplők és kapcsolatrendszerük mimetikus funkciója ugyanakkor elválaszthatatlanul összefonódik összetett karakterük és viszonylataik allegorikus jellegével. A regényhősök nagy része (Pécsi Simon, Kassai István, Laczkó, Kassai Elemér, Pécsi Deborah, Gyulai, Kassai titkára) úgynevezett válsághősként értelmezhető:

⁵⁸⁸ LOÓSZ 1910. 167.

⁵⁸⁹ A narrátor gyakran hivatkozik a jellemeik vagy az események értelmezésekor a keresztényi hit evidenciáira vagy a gondviselésre (főleg 58., 139., 198., 289., 366.). Nem ő rajzolja fel a teljes világot (hiszen szólama ebben a tekintetben egyenrangú a szereplőkével), de állításai megerősítik a szereplők szólamaiban körvonalazódó metafizikai viszonyítási pontok létjogosultságát.

állandó meghasonlások, elbizonytalanodások jellemzik őket, s a legtöbbjük önértelmezése a történekek egy bizonyos pontján tévesnek bizonyul, személyiségük összeomlik.⁵⁹⁰ A különböző válságszituációk a bűn, a szabadság, a hit ontológiai, antropológiai kérdéseit mozgósítják a szereplői sorsalakulásokban, ami arra utal, hogy az egyén mindenkori létbe- és világvetettségének modellálására törekszik a szöveg.

Egyfelől a 17. századi Erdély életvilágának felállítása lehetővé tette, hogy a személyiségválságok a legtágabb létösszefüggésben bontakozzanak ki. 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 meghatározottságát magyarázó elveket. Cselekedeteik ezért mindig a normakövetés és a normasértés – látszólag – jól körülhatárolható viszonylatában mérettetődnek meg, s ez egyben a szöveg allegorikus jelentésmezejének a behatárolását is segíti.

Másfelől a mimetikus igénnyel konstruált történeti világ egésze egy jellegzetes létállapot allegorikus jelölőjévé válik, amelyre már a történet eleje felhívja az olvasó figyelmét. A történetírói beszédmódban megidézett vallásháború – a kereszténység eszmeiségével alapjában ellentétes – eseményei egy olyan kaotikus világba vezetik be az olvasót, melyben a korábban meghatározó fogalmak elvesztették létjogosultságukat. A gyulafehérvári jelenetsort a szenvedélyes indulatok felfokozottsága és elszabadulása jellemzi, ahogyan majd a szombatosok viselkedését és a szereplők egymáshoz való viszonyát. A saját fogalmai alapján felállított korabeli életvilág egy eligazodási pontjait vesztett világ- és létállapot jelölőjévé válik, melyet a cím és a főszöveg sugallatai alapján a „rajongás létállapotának” nevezhetünk.

A metonimikus történetmondás hangsúlyozott jelenléte mellett fontossá válik a történetmondás metaforikus formaelvének részleges érvényesülése is. Világszerűség és jelszerűség, mimézis és allegorizáció egymásbafonódására, illetve a szöveg létértelmező érdekelttségére utal a regény felhívó struktúrájának néhány visszatérő motivikus eleme. Egyrészt hangsúlyos helyeken jelenik meg az öngyilkosság kérdésköre. Először a Géczyné sorsát kommentáló elbeszélő szentenciaszerűen nyilatkozik róla (58.), majd később Laczkó (111–112.) és Elemér (166.) léthelyzetének megoldásaként vetődik fel ez az egzisztenciális és ontológiai problémát egyaránt magában rejtő lehetőség.

Másrészt a lét végességének és kiismerhetetlenségének gondolata lépten-nyomon megfogalmazódik a szereplői világ- és önértelmezésekben, valamint narrátori közlésegekben. A mulandóság színpadaként metaforizálja a világot az elbeszélő Elemér szerelmi csalódását kommentálva (166.), „arasnyi térként” tűnik fel a létezés Deborah elbeszélte monológiájában, amikor megtagadott szerelmi kapcsolatán bánkódik (315.), és a végsőkig kiélezett egzisztenciális helyzetben feltáruuló „lét mélyebb titkairól” beszél Laczkó István (422.). Az egyén létbe- és világba vetettségének tragikus élményét a legtömörebben Dajka püspök elbeszélte monológja fogalmazza meg. Több

⁵⁹⁰ Erre már SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1996. 43–46.) is felhívta a figyelmet. Kemény valamennyi regényére érvényesnek tartja MARTINKÓ 1977. 356–58.

sajátos körülmény is központi jelentőségűvé teszi ezt a rövid szövegrészt. Dajka feltűnése látszólag szervesen illeszkedik bele az Elemér sorsát tárgyaló történetmondásba: a jelenet idegensége kiemeli a püspök gondolatait az adott kontextusból, s értelmét a szöveg egészére rávetíti. Ráadásul bizonytalan a közlésegség beszélőjének a kiléte, elmosódik a határ a szereplő és a narrátor megnyilatkozása között, s ez újfent nyomatékosítja a gondolatsor jelentőségét: „A nap még nem hunyt le egészen, s már a hold mosolygott, fénylett, hódított és andalgott. Nézte a komoly székesegyházat, bekacsintott a dévaj hercegkisasszony ablakain, sugarainak búbjával rábeszélte a vén Dajka püspököt, hogy rókaprémestógáját felöltve, a tornác elébe üljön, s mellén összefogva karjait, a csillagos égre tekintsen és a földi lét rövidegéről elmélkedjen. Perc 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, leteszünk és elzárunk; de hány ember van, ki tántorgó léptekkel is ne ajánlkoznék a sír párkányától visszafordulni, hogy tovább hordhassa a tehert, mely alatt már alig tud lélegezni? [...] Miért tapadunk annyira a végeshez, midőn a végtelent hitünk biztosította?” (228.). „[A]z ember végtelenség és végesség, mulandó és örök, szabadság és szükségszerűség szintéziseként”⁵⁹¹ felfogott kettős antropológiai meghatározottsága döntő szerepet kap a regény egészének kérdésfelvetésében.

Harmadrészt – a mimetikus eljárások dominanciája mellett – a jelhasználatként értett elbeszélés rétegzett működését igazolja, hogy a személyiség válságának szituálása és értelmezése köré egy összetett metaforikus sor íródik. A börtön, tükör, fény-árnyék, sivatag, hajó motívumának visszatérő megjelenései⁵⁹² – az irodalmi toposzok évszázados hagyományát mozgósítva – nyomatékosítják, hogy a történetben az egyén léte meg a játék, és az emberi lét végső kérdései kerülnek középpontba.

A továbbiakban először az úgynevezett „válsághősök” kudarcának okait vázolom fel, a cselekményalakulásnak, a szereplői viszonyrendszer formálódásának, illetve a főhősök szólamainak, gondolati reflexióinak az intencióit követve. Hiba lenne azonban mellőzni néhány mellékszereplő viselkedéséből, lelki alkatából levonható konzekvenciákat. Azokról az alakokról van szó, akiket Barta a tragédia alatt és felett állóknak nevez a Kemény-tragikumról szóló írásában:⁵⁹³ egy részük beilleszkedik a válsághősök világába, személyiségük azokra az életelvekre épül, melyek a főhősök komoly(abb) meghasonlásához vezetnek. Ide sorolható Gyulai, Kassai titkára, és a fejedelem utóda, György is. Lórántffy Zsuzsanna viszont éppen ellentétes szerepet kap, és egyfajta morális ellenpontot képvisel a történetben. Igazán egyedi módon és funkcióban Báthory Zsófia alakja emelkedik ki a mellékszereplők köréből, hiszen

⁵⁹¹ KIERKEGAARD 1993. 19.

⁵⁹² Az egzisztenciális alapon értelmezhető mitopoetikus, archetipikus elemek tárgyszerű vagy narrátori közlésekben való megjelenése – teljes összhangban a metonimikus történetmondás szintjén formálódó jelentésképzéssel – szövegszerűen értelmezi a történet egészének az alakulását. Jelen dolgozat keretei között nincs lehetőség ennek részletes kifejtésére, ezért csak a hivatkozásokat közlöm. (tükör: 112, 130, 271; 145, 148. börtön: 58, 68, 104. fény-árnyék: 111, 139, 366. sivatag: 105, 201, 266, 397. hajó: 130, 225, 307, 397.)

⁵⁹³ BARTA 1987/a. 191–193.

meglepően gyakran zajlanak körülötte az események. Már *A rajongók* egyik kortárs olvasójának, a Budapesti Hírlap recenzensének is feltűnt Zsófia gyakori megjelenése a történetben. Ő elsősorban az „olvasói figyelem lenyűgözésének eszközt” látta benne, és kompozicionális aránytalanságként, a tragikus bonyodalom művészi erejének gyengítéseként ítélte meg a szerepeltetését.⁵⁹⁴ A hercegkisasszony cselekedetei azonban másképp is értelmezhetőek: kifejezetten ironikus-komikus ellenpontját, már-már paródiáját nyújtják a személyes sorsalakulások tragikus cselekménymenetének, így az alakja körül bonyolódó események egyszerre veszik vissza és erősítik fel a tragikum létélményének katartikus hatását.

2. *A rajongás létállapota*

Feltűnően hasonló tendenciákat fedezhetünk fel az egyes hősök személyiségének elbizonytalanodásában, és ezek a hasonlóságok egy lehetséges értelmezési sémát kínálnak a regényben modellszerűen kibontakozó válságszituáció interpretálásához. A „közösségből kiesettség” létélménye, a vallási fogalmak, elvek devalválódása, valamint az individuális érdekek dominanciája az egymáshoz való viszonyban vezetnek – az eseményekből kikövetkeztethető lehetséges okokként – a legtöbb válsághős személyiségének meghasonlásához, majd széthullásához.

A szöveg konstruálta 17. századi életvilág egyik meghatározó jellegzetessége, hogy a hagyományfolytonosság által legitimált hierarchikus közösségi keretekre alapozódik. Az ilyen patriarchális típusú társadalmi forma minden egyén számára kijelöli a születésének megfelelő szerepet és pozíciót a világban, meghatározza azokat a létlehetőségeket, melyek közül személyes adottságai alapján választhat és melyeket beteljesíthet. Az ettől való eltérésnek súlyos következményei lehetnek mind az otthonosságot biztosító közösségi-társadalmi forma érvényessége, mind az egyén tekintetében. Az egyes hősök meghasonlásának egyik forrása éppen az adott társadalmi keretből való tudatos, vagy éppen reflektálatlan kiszakadásban rejlik. Pécsi Simon és Kassai István úttévesztésének – előbb a közösségi ítéletekben, majd a két szereplő idézett monológjaiban elhangzó – oka az, hogy alacsony társadalmi sorból emelkedtek fel, s az így szerzett hatalommal visszaéltek. Laczkó István tragikumának a gyökere pedig az, hogy elhallgatott alacsony származásának tudatában egy bevett szokás- és vallási rendszerrel szembehelyezkedő vallásnak lett vezető képviselője. A társadalmi hierarchia alsóbb rétegeiből felemelkedő Elemér sem tud stabil identitásra szert tenni az adott társadalmi-közösségi keretekben: szerelmi vonzódásának kudarcra állandó menekülésre kényszeríti a számára kínálkozó szerepek elől. Életpályájuk azonban inkább jellemzőnek, mint deviánsnak mondható, hiszen a főszereplők mindegyikét a „közösségből kiesettség” sajátos léthelyzete egyedíti. Az anakronisztikus fogalommal társadalmi mobilizációnak nevezhető jelenség előtérbe kerülése közvetetten azt is jelzi,

⁵⁹⁴ BH 1859. Jun. 2.

hogy baj van a morális értékrend, közösségi-társadalmi magatartásminták, elvek működőképességével.

Ugyanezt a léthelyzetet sugallja a *vallási fogalmak devalválódása*, érvényességük elbizonytalanodása, amely a történések több szintjén is kifejezésre jut. Már az életvilág korábban leírt legtágabb keretei ennek az állapotnak a kaotikus következményeit mutatják. Az „egyre sötétebb és kétségbeejtőbb szint öltő” vallásháború tombolása, majd a vallásszabadságot és a szombatosok kiirtását egyszerre követelő indulatos tömeg leírása azt sugallja, hogy valami nincs rendben a vallási fogalmakra épülő konszenzusos létmagyarázó elvekkel. A „hitben eltévelyedés”, a mérvadóként elfogadott vallási dogmákkal szembeni következetlenség a legtöbb szereplő személyes sorsát jellemzi valamilyen formában, és hozzájárul identitása megbomlásához. Az egyéni, hatalmi érdekek leginkább Kassait motiválják, aki sokáig teljesen a maga racionalizált világlátásának megfelelően értékeli le a vallásos fogalmakat⁵⁹⁵; metafizikai kapaszkodók hiányaként éli meg úttévesztését Pécsi Simon a XXII. zsoltár éneklésekor (232.); Elemér ingatag hite is kártyavárként dől össze Deborah hűtlenségekor⁵⁹⁶. Árulását követően látványosan zuhan ki metafizikai otthonosságtudatából Laczkó is, és az emberi létező iránt közömbös, determinatív világmozgató elv képzete felé fordul (130.). A hit elvesztésének megvan a történet idején túlmutató távlata is: Géczyné éppen a világot uraló gyűlölség miatt adja fel vallásos meggyőződését valamifajta működő világrendben.⁵⁹⁷ A hitben eltévelyedettség sajátos ellenpontját nyújtja – különböző módon – a fejedelemasszony és Báthory Zsófia alakja. Az előbbi stabil erkölcsi alapállását, integer személyiségét szilárd hitére alapozza: nem véletlen, hogy a fejedelmi pozíciójából eredő *nagyasszony* megszólításból akár Szűz Mária ikonikus képére is asszociálhatunk. Az utóbbi „erőszakos” áttérítése, katolikusból reformátussá válása, és az ebből fakadó lelki válság egyszerre olvasható a hitből kiesettség negatív élményének megerősítéseként illetve paródiájaként.

A vallási elvek devalválódása, valamint a közösségi keretek relativizálódása nagyban hozzájárul ahhoz, hogy az egymással a mindennapiság közegében találkozó és kapcsolatba lépő szereplők cselekedetét elsősorban az *egyéni érdekek előtérbe helyezése*, a *hatalmi ösztön* és *érvényesülési vágy* motiválja. A válsághősök majd mindegyikének legfőbb életcélja a hatalmi előmenetel, az „emelkedés”, vagy annak elérése után a hatalom gátlástalan kihasználása. Kassai és Pécsi – sokszor alattomos eszközök érvényesítésével – alacsony sorból emelkedtek fel a hatalmi hierarchia legfelső közegébe; Gyulai Ferenc alakja az emelkedés filozófiájának és gyakorlatának a

⁵⁹⁵ „Nincs panaszom a gondviselésre! Az események folyama vallásosságra szoktatja az embert! A haza és hit ellenségei saját magokat semmisítik meg. Kicsoda buktatta meg Pécsit? Ne nevezetek senkit a kicsiny eszközök közül! Csak egy rosszakarója van: a bűne.” (381.). vö. 180.

⁵⁹⁶ „[M]ost miután Deborah, kit istennőként imádozt, maga rombolta le az oltárt, melyet számára az ifjú rajongó emelt; most [...] nemesebb, fensőbb természetű iránti hitét is néhány kedélytelen szavával meggyilkolá.” (158.)

⁵⁹⁷ „Ne emlékezzem-e az iszonyú gúnykacajra, az állati ordításra, mely Fogaras piacán ezer torokból hangzott, s megelőzte bennem a vallást, észet, érzést és a test erejét?” (65.)

megtestesítőjeként kap fontosabb szerepet a történetben;⁵⁹⁸ az arisztokrácia vér szerinti kötelékébe való fölemelkedés motiválja Pécsi Deborah vonzódását Gyulaihoz; Kassai titkárának a levéltárosi állás megszerzése a kizárólagos életcélja, és a szombatosok vallási gyülekezetétől sem idegenek a hatalmi ambíciók.

Az individuális érdekek korlátlan érvényesítési vágya és az egoisztikus öntételezések természetesen feszültséghez, ellentétekhez 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 kezdé” – végtelen bosszúvágyának beteljesítése érdekében minden eszközt: törvényt, hatalmi pozíciót, korrupciót és – ha kell – emberi egzisztenciákat is felhasznál Pécsi végleges megbuktatására. A szélsőséges létszituációba sodródott Laczkó érthető kétségbeesésében „a gyűlöletnek szervezne hitfelekezetet”, s az átkozódásra épül hittársai, a szombatosok nyelvi világa is. A „beteg asszony”-nak a – halálakor elrebegett – „néma” átka az egész világra érvényes lesz; férjének kegyetlen kivégzése pedig a bosszú és gyűlölet féktelen szenvedélyének időtlen szimbólumává válik. Az egyéni érdekmotivációk és a gyűlölet létmódusai az individualizáció kényszeréhez vezetnek a legtöbb válsághős sorsában, és a szereteten alapuló közösségkapcsolat helyett az elidegenedettségek létélményét teszik meghatározó tapasztalattá az emberi viszonyrendszerben, még a nyíltan nem ellenséges érintkezésekben is. Mindezt Kassai Elemér sorsa példázza a leginkább, aki teljesen mentes az individuális értékrend uralmától, fokozódó elhagyatottságérzetének, tehetetlen sodródásának egyik fontos tényezője mégis éppen az, hogy mások saját érdekmotivációiknak megfelelően viszonyulnak hozzá. Kassainak végtelen hatalmi ambíciója, Pécsinek Kassai elleni gyűlölete, Deborahnak kacérsága határozza meg – a végkifejlet felől nézve tragikus módon – az Elemérhez fűződő viszonyát. Jellemző Kassaira, hogy Pécsit azért akarja Elemérrel elfogatni, hogy igazolja bosszúvágyát unokaöccse és önmaga előtt, valamint, hogy a bosszú közössége teremtsen alapot a szeretetkapcsolat elmélyítésére (272., 387.). Pécsi Simon Elemér iránti önzetlen emberi szimpátiája szertefoszlik, mihelyt Kassai fiává fogadja, Debraht pedig a név utáni vágy teszi igaztalanná Elemérrel és végeredményben önmagával szemben is.

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, akárcsak bosszúvágyának komikuma, amely a református példabeszédek és hittani könyvek hatására irányul például Csulai ellen, akit gályarabként lát képzelgéseiben.

⁵⁹⁸ „[H]a szíve szerelemre képes lett volna még e szerelmet is fölládozná a befolyásért, az emelkedésért.” (209.)

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 jelen tehát a történelemben két meghatározó jelenség: egyéni hibák, normasértő cselekedetek elválaszthatatlanul összefonódnak a társadalmi normák, közösségi minták válságával. Az emberi személyiség formálódását és működését szociálbehaviorista szempontból elemző George H. Mead szerint az egyén kialakulását, viselkedését, személyiségfejlődését lényegi módon alakítják az érvényben levő társadalmi minták, normák: az én tulajdonképpen csak ezek elsajátítása révén jöhet létre. „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.”⁵⁹⁹ Mindez értelemszerűen maga után vonja, hogy az én mindennapi cselekedeteiben az egész társadalom, 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 viselkedés-mintáját, amelyhez tartozik, aminthogy ugyanezt fejezi ki az ezen társadalmi csoporthoz tartozó valamennyi többi egyén énjének struktúrája is.”⁶⁰⁰ A közösségi attitűdhöz való folytonos igazodás nem gépies, determinatív megfelelésként, pusztán megkerülhetetlen adottságként jelenik meg Mead rendszerében.⁶⁰¹ A felépített (norma- és mintakövető), valamint a reaktív (az aktuális szituációra kiszámíthatatlanul reagáló) énből álló személyiségek – tudatosan, tudattalanul – állandóan formálják a meglévő társadalmi evidenciákat, melyek folyamatosan lassú, észrevehetetlen változáson mennek keresztül.

Ha Mead koncepcióját a Kemény-regény teremtett életvilágának jelenségeire alkalmazzuk, láthatjuk, hogy sem Kassai, sem Pécsi, sem Gyulai, sem Laczkó magatartását nem tekinthetjük pusztán deviánsnak, normasértőnek, hiszen hasonló cselekvésmintáikat feltételezhetően a működésben lévő társadalmi-közösségi attitűdök alapján sajátították el. (Ez az attitűd radikalizálódik a társadalom egészéből részben kiváló, de attól nem függetlenedő szombatosok csoportjában.) Ráadásul a társadalom nemhogy nem veti ki ezeket az egyéneket, hanem meghatározó, vezető figurákká teszi őket: kancellárként mind Pécsi, mind Kassai a hatalmi hierarchia csúcsára, közösségi sorsot alakító pozícióba kerül. A visszatekintő perspektívában elhibázottnak bizonyuló magatartásuk és személyiségük egyben a közösségi normákban, értékrendben lezajló

⁵⁹⁹ MEAD 1973. 173., 199–200. Vö. 198., 207., 238., 295.

⁶⁰⁰ MEAD 1973. 209. Vö. 184.

⁶⁰¹ „[A]z egyes én-ek és struktúrájuk közös társadalmi eredete és alkata nem zárja ki eleve a nagymérvű egyéni eltéréseket és különbözőségeket, s nem mond ellent a sajátos és többé kevésbé világos egyéniségnek, amellyel valóban mindegyikük rendelkezik.” MEAD 1973. 256.

deformációról is számot ad, s ez utóbbi legalább annyira hangsúlyos szerepet kap a történet menetében, mint az egyes figurák hibái, tévedései.

A hősök cselekedetének, személyiségalakulásának kettős beállítása nagyban hozzájárul a szöveg allegorikus teljesítményének, jelentésképző mechanizmusának kibontakozásához. Kemény szövegében egy határozott társadalmi formációval, értékrenddel, etikai normákkal, vallási elvekkel rendelkező világ képe jelenik meg. A regény történései így egyszerre képesek az eltérést deviáns cselekedetként, tragédiát eredményező tettként láttatni, ugyanakkor – mivel a szereplők túlnyomó többsége normasértőként jelenik meg, illetve a normakövető Elemér sorsa is tragikus lesz – a közösségi értékrend bomlásaként felmutatni. A konstruált világ hitelesen teremti meg a múlt korabeli realitás illúzióját, de egyben az ott zajló történések zavartalanul lefordíthatók, értelmezhetők lesznek az eltérő társadalmi-morális-vallási evidenciákat valló korok számára is.

Az egyéni hibákat vétő, ám a külső kényszer hatásának egyaránt kitett főhősök sorsalakulása demonstrálja leginkább a jelenség lényegét.

A konstruált világ általános etikai-vallásos normáival (illetve a mindenkori olvasó morális elvárásaival) leginkább Kassai István magatartása helyezkedik szembe, ugyanakkor a hatalmi hierarchia csúcsának közelségében egzisztáló figuráról van szó, akinek kétségtelen ellenszenves beállítása mellett a narrátor gondoskodik arról, hogy ne kizárólag negatív színben tűnjön fel jelleme.⁶⁰² „Antikrisztusi”, ördögi vonásokkal asszociált külseje és magatartása ellenére összetett és árnyalt jellemként megnyilatkozó Kassait egyéni érdekeinek érvényesítése motiválja a történet egészében. Ebben nem befolyásolja közösségi kötődés („Erdély [...], melyet hazájának nem tekint”), és cselekedeteinek jogosságát igazolni kívánó idézett monológjaiban a bűn és a gondviselés fogalmait is a maga céljainak megfelelően deszakralizálja, megfosztva azokat minden (később általa is megtapasztalt) metafizikai vonatkozásuktól. (180., 381.). Kassai integer személyiségként él és viselkedik, hatalmi pozíciója, racionális életelvei és személyiségének egységessége teljesen 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, pozitív megerősítést kapott a közösség meghatározó alakjai részéről. A „bosszú nem nyújtá azon életet, melyet ígért” a számára,⁶⁰³ hiszen Elemér elvesztése váratlanul életének végtelen magányára, a szereteten alapuló emberi kötődés immár teljes hiányára ébreszti rá Kassait. Már-már megbomlott elméjű párbeszéde az elhunyttal céltévesztettségének végső bizonyosságát adja (474.), s addigi életelveinek zsákutcájára, értelmetlenségére ébred rá megszerzett

⁶⁰² Vö. SÖTÉR 1987. 525–527.; SZEGEDY-MASZÁK 1989. 238., 246–47., 255–56. Találó Thomas Cooper megállapítása, aki szerint „a narrátori leírás és Kassai ellenségeinek megvető kijelentései között feszülő ellentét jelzi, hogy az „ítélőmester” nem gazember, sokkal inkább csak egy a maga útját járó, egymás dolgai felett szemet hunyó alak közül.” COOPER 2002. 281.

⁶⁰³ „Minő példátlan igazságtalanság ez! Hát ilyen a bosszú?” (474.)

vagyona hiábavalóságának felismerésében (479.), majd hatalmi pozíciója gyors elvesztésében.

A hatalmi ambíciójában Kassai alteregójának, sok más tekintetben ellentétének bizonyuló Pécsi Simont önértésének és személyiségének két lényeges eleme különbözteti meg a regény többi „válsághősétől”. Egyrészt a Deborahval folytatott párbeszédében még a balázsfalvi tragédia előtt reflektál élete céltévesztettségére („El volt tévesztve egész életünk, Deborah!”). Meghasonlása legfontosabb okát téves hivatásválasztásában jelöli meg: a társadalmi pozíciója, tehetsége „predesztinálta” tudományos pálya helyett a hatalmi emelkedésnek értelmetlen szerepjátszásra kényszerítő útját választotta (393., 396–97.). Másrészt Pécsi az, aki az asztrológia közvetítésével az életvilág mindennapiságából „száműzött”, empirikus valóságon túli „realitással” közvetlen kapcsolatba lép. A világmindenség (makrokozmosz) és az ember (mikrokozmosz) egylényegűségét és korrespondenciáját valló asztrológiai gondolkodás lehetségesnek tartja a csillagok állásának és az emberi sorsok alakulásának analógiás megfeleltetését. Az ősi tudásba beavatott Pécsi saját világlátásával szembeni tragikus következtetlensége azonban éppen abban rejlik, hogy egyéni érdekei miatt félreolvassa 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 saját tettének következményeként értelmezi, hanem Elemért okolja és vele helyettesíti be a csillagképekben megjelenő áruló alakját (229–30.). Elvakultságának és téves olvasatának központi szerepe lesz a tragédia bekövetkeztében: felkiáltása Elemér belépésekor („– Ó, a csillagzatok nem csálnak! Ők előre megmondák, hogy veszedelmem tőle jön!” 457.) motiválja ugyanis a feldühödött szombatosokat annak legyilkolásában. De a történet végső soron nagy formátumú emberként állítja elénk Pécsit, akinek bukása nem írható pusztán tévedései számlájára.

A legtöbb szereplő tettét meghatározó individuális motivációk távol állnak – a becsületesség és őszinteség attribútumával jellemezhető – Kassai Eleméرتől. Azonban az ő önértelmezése is tévesnek bizonyul, mert bár felismeri a legtöbb egyén ön- és világértését meghatározó elvek természetlen voltát, képtelen ezekkel szemben önálló világmagyarázatot adni és egy önelvű személyiséget felépíteni. Tisztán látja Pécsi és Kassai magatartásának mozgatórugóit,⁶⁰⁴ gyűlöletük engesztelhetetlenségét, valamint felfogja Deborah elhidegülésének valódi okát, egy tévesen értelmezett etikus magatartás szellemében mégis minden tettét a bizonytalanság és a kétely hatja át. Nem szakít Kassaival, állandó mentségeket keres nagybátyja egyre nyilvánvalóbbá váló etikátlan tettei számára, nem igyekszik meggyőzni Pécsit ítélete helytelenségéről, és könnyen lemond Deborahról is. Idézett monológjaiban reflektálttá tett gyengesége, tétlensége⁶⁰⁵ végül teljes én-feladáshoz vezet. Feladja az ember magasabbrendűségébe, az élet

⁶⁰⁴ Kassai esetében főleg 169., 183. Pécsi esetében 225–26.

⁶⁰⁵ „– Ó, én gyáva, ó 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.” (260.) vö. 165.

értelmességébe vetett hitét, és a halál utáni vágyakozás gyakorta megjelenik gondolataiban (166., 226.): ezért a balázsfalvi tragédia bekövetkezéséhez sajátos módon maga is hozzájárul. Igaz, „sodródása”⁶⁰⁶ más aspektusból is beszédes: ő az egyetlen, aki mindvégig igyekszik etikus normákhoz igazodni, de azok működésképtelennek bizonyulnak. Tulajdonképpen különösebb hiba, tévedés nélkül veszíti el mások bizalmát, szeretetét, vagy éppen minden különösebb érdem nélkül nyeri el Kassai pártfogását. Bizonytalansága ezért nem csak jellembeli adottságként, vagy téves magatartásként értelmezhető: a közösségi minták devalválódása ugyanúgy tevékenyen közrejátszik sodródása állandósulásában.

Közösségi és egyéni érdekek ütközése, vallásos hitelvekhez igazodás és annak lehetetlensége Laczkó István sorsában éleződik ki leginkább. Laczkó szombatos hite – mint személyisége egységét biztosítani hivatott, felvállalt létfelfogás – börtönbe kerülése után szinte azonnal semmivé foszlik. Elfogatása pillanatában még fel tudja idézni a *Jelenések könyve* saját léthelyzetére aktualizálható részét („– Most üt a kísértés órája! Légy hív mindhalálig, s neked adom az életnek koronáját, mondja a szentírás.”), de ahelyett, hogy a szöveg kontextusának megfelelő módon viselné el sorsát, kivonja magát alóla,⁶⁰⁷ és Krisztus Gecsemáné kertbeli monológja kulcsmondatának szintén csonka megidézése követi első gondolatát. („Atyám! Ha lehet, maradjon el tőlem e keserű pohár! szól a Megváltó” 99.).⁶⁰⁸ Így a valódi szövegkörnyezetéből kimozdított idézetek – a blaszfémia közelségébe kerülve – inkább az önmentség, a saját sors alóli kibúvás vágyaként, vagy esetleg az önmagáértvalóan felvett „mártírszerep” vállalásának „kötelességeként” hangzanak el, s nem a krisztusi áldozat önkéntelen elfogadásának a szellemében. A személye szerepekre hullását, identitásának elbizonytalanodását három nevében már eleve demonstráló Laczkó árulásával feladja saját létértelmező evidenciáit, a gondviselésbe vetett feltétlen bizalmát, és – mintegy önigazolásképpen – a végzet általi eleve elrendeltségre hivatkozik: „Hol van, aki küzdhet végzete ellen?” (115.) Bár megérzi a saját hitelveinek megfelelő választás lehetőségét („Adjátok vissza a börtön békóit, s vegyétek le a bilincseket, melyek szellememet az öntudat pellengérére szegzik, hogy öröktől magam legyek magam előtt megszégyenítve” 115.), csak a bűn fokozatosan megélt tapasztalata szembesíti Laczkót saját felelősségével: az áruló szerepének elviselhetetlensége a látomásosság tébolyába taszítja, ami tettének metafizikai következményeit tárja fel.⁶⁰⁹ Ugyanakkor egyetlen szereplő esetében sem tapasztalhatjuk a végletes kiszolgáltatottság olyan fokát, mint a szombatos pap esetében, ezért őt sem lehet pusztán akaratgyengesége, hibái miatt kárhoytatni.

⁶⁰⁶ Kassai Elemért „inkább a passzivitás jellemzi: hűségével, rokoni érzületével, morális tisztaságával, a Kassai–Pécsi-gyűlölet erőterébe állítva inkább csak sodródik.” BARTA 1987/a. 215.

⁶⁰⁷ 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 neked adom az életnek koronáját.* (Jel. 2. 10.)

⁶⁰⁸ Itt a bibliai idézet második, az első mondanóját döntően befolyásoló tagmondata marad el: „Atyám! ha lehetséges, múltjék el tőlem e pohár; *mindazáltal ne úgy legyen a mint én akarom, hanem a mint te.*” (Máté 26. 39.)

⁶⁰⁹ „Igen én Júdás Iscariotes vagyok. Nevemet és céloamat az ég jelentette meg neki. Ez a bűn átka!” (270.)

Az eltévelyedetség kollektív aspektusait személyesíti meg a történetben a szombatosok csoportosulása és tevékenysége. A szombatosok a tágabb életvilágban hozzáférhető transzcendens világmagyarázó elvek és a közösségi-társadalmi szokásrend elégtelenségét és működésképtelenségét nyilvánítják ki akkor, mikor a bevett vallásokkal szemben egy új keresztény hitgyakorlat meghonosításával próbálkoznak. Elsősorban a *Jelenések könyvének* részleteit idézik, ennek szellemében keresztelik át neveiket és városaikat, értelmezik a világ történéseit. Valójában azonban vallásos szemléletük nem evilági távlatai ellenére sem képviselnek semmilyen alternatívát az életvilágban meghatározó „kizökkent” létevidenciákkal szemben, sőt, inkább felerősítik azok negatív tendenciáit. Tetteiket ugyanúgy az individuális érdekeken alapuló cél motiválja, mint az életvilág más, „profán” alakjait: „[...] mi élni, terjeszkedni és jogokat szerezni akarunk” – mondja egyik képviselőjük, a thyatírai angyal Pécsinek, miközben vallása melletti határozottabb fellépésre akarja sarkallni a főurat. (94.) A szombatosok fanatikus magatartása ennek érdekében a „magasabb rendű értékeket is a maga egocentrikus öntételezésének eszközévé változtatja”.⁶¹⁰ A Biblia nyelvét egy hatalmi diskurzus szolgálatába állítják, prófétai hangnemük, nyelvük visszaél a metaforikussággal: vértanúsági vágyuk vagy az egyes emberek iránt táplált gyűlöletük fejeződik ki a Szent Könyv parafrázálásában. A balázsfalvi tragédiakor például szemléletük, viselkedésük, nyelvhasználatuk tragikusan kirekesztővé, „sükketté” válik a gondolkodásmódjában sok tekintetben velük tartó Pécsivel és más mérsékeltebb hívővel szemben: a szombatosok magatartása végsősoron apokaliptikus jellegű eseményhez vezet, ha az apokalipszis fogalmát eredeti jelentésében – tehát a leleplezés, kinyilatkoztatás és „a Messiás feltárulása” értelmében – vesszük alapul a történések értelmezésékor.⁶¹¹ A balázsfalvi gyűlés tragédiája, a halál, a káosz hirtelen rászabadulása a világra ugyanis az életvilág mindennapiságában devalválódott, elfedett transzcendens meghatározottság feltárulását eredményezi. A szombatosok azonban – fanatikus hitükkel ellentétben – nem az Élet könyvébe felírtak üdvözítő szerepét, hanem sokkal inkább a másokra ruházott (Pécsi, Kassai) antikrisztusi funkciót töltik be ebben a felfedési folyamatban.

A főhősök előtt fokozatosan lepleződik le életük céltévesztettsége: a végső meghasonláshoz jelentékeny mértékben hozzájárul, hogy a tetteiket, személyiségüket mozgató motivációk utólag értelmetlennek bizonyulnak. 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 bukásához vezet; a szombatosok vágya a mártírhalálra (Laczkó, Kádár) is teljesül (460.), és a megjövendölt (igaz, nem a saját fogalmaik szerint vett) apokaliptikus esemény is elkövetkezik Elemér meggyilkolásakor, vallási közösségük tulajdonképpen megszűnését és az emberi

⁶¹⁰ BERGYAJEV 1997. 164.

⁶¹¹ Vö. ADAMIK 1997. 182.

indulatok féktelen elszabadulását vonva maga után (470–71.); Pécsire korábbi hatalmi tevékenysége – elsősorban az általa megalkotott *honestia custodia* törvénye – üt vissza; Pécsi 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 az 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 balázsfalvi végzetes események bekövetkezéséhez.

Az individuális érdekek előtérbe állítása, a gyűlölet dominanciája a másikkhoz fűződő viszonyban, valamint a közösségből és a vallásos hitből kiesettség létélménye összességében az otthonosságot teremtő megszokott (közösségi és vallási alapú) fogalmak elbizonytalanodásáról, a személyiséget megalapozó létmagyarázó elvek érvénytelenné válásáról árulkodik. Ilyen értelemben beszéltem már az értelmezés elején a rajongás lét- és világalapotáról a konstruált életvilág egésze és a szereplők többsége tekintetében. A rajongás, az adottól és otthonostól való eltérés léthelyzeteként, az elvesztett bizonyosság utáni vágy önkívületi állapotaként metaforizálódik a szöveg egészében. Ezért nem véletlen, hogy „a regény szövegében a címszó makacs ismétlődése teremt meg a legerősebb folytonosságot”.⁶¹² 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”,⁶¹³ a közösség egységét biztosítani hivatott fejedelmi pozíció várományosának jellemében is szerepet kapnak a rajongás attribútumai (17–20., 306.), de ide sorolható Dajka püspök „rajongó beszéde”, a tömeg irányíthatatlan szenvedélyessége,⁶¹⁴ Kassai és Pécsi ellenségeskedése.

Az egységképzeteit kontúrjaiban még őrző világ hagyományos alapjainak kimozdultságát igyekeznek modellálni tehát a regény történései. Nem az elmozdulás konkrét okai, hanem ennek a *köztes állapot*nak a megragadása, értelmezése kerül a középpontba. Ezt jól érzékelteti, hogy látszólag lényeges információk maradnak homályban a lélektanilag motivált szereplőket felvonultató, lineáris-kauzális történetmondásban: nem látjuk, mi a vallási másság konkrét motivációja a szombatosok esetében, milyen személyes okok térítik el a bevett vallásoktól Pécsit, Laczkót vagy Klárát? Odavetett megjegyzéseken túl nem kapunk részletes választ ezekre a kérdésekre. A céltévesztettség, a közösségből, hitből kiesettség időtlenített állapotszerűségére helyeződik elsősorban a hangsúly; minden másfajta motiváció csak gyengítene a létértelmezés allegorikus szándékának, a szöveg tragikus hatásmechanizmusának kibontakozását.

⁶¹² SZEGEDY-MASZÁK 1996. 39.

⁶¹³ SZEGEDY-MASZÁK 1996. 39.

⁶¹⁴ „A templomba tódult nép ifja és véne mély áhítattal, sőt azon sötét rajongással hallgatja, mely a hitújítás korszakának jellemvonásához tartozott.” (14.)

A válsághelyzetbe sodródó hősök közül mindössze egynek a létértelmező evidenciái maradnak töretlenek a szélsőséges létszituációban is: Bodó Klára szólama ezért sajátos értelmező perspektívát nyit a többi szereplő személyiségképletére és a történet egészére. Az elbeszélő már-már didaxisba és szentimentális hangvételbe hajló kommentárjai erősítik kitüntetett szerepét, ahogyan az is, hogy a bűn, szabad akarat, hit kérdései különösen nagy súllyal jelentkeznek a főhősnő idézett és elbeszélte monológjaiban. Klára a goethei örök nőiség majd mindegyik princípiumával fel van ruházva. A nő eredendő földi hivatásának megfelelően tölti be az anyaság szerepét, és intuitív, „a lét mélyebb titkaiba” való ösztönös beavatottsággal érzékeli, illetve saját válságaként tapasztalja meg férje jellemváltozását, amely Laczkó árulása után bontakozik ki (118-120.). Laczkóné ön- és világértése egy olyan jellegű keresztény hitfelfogásban gyökerezik, melynek lényege „hogy az Én, azáltal, hogy önmaga és az is akar lenni, áttetsző módon Istenben alapozza meg magát”, tehát „abban a Hatalomban”, amelyik őt „létrehozta”.⁶¹⁵ Klárának a világhoz, annak történéseihez és saját létehez való viszonya feltételezi tehát egy empirikus valóságon túli, világot elrendező elv realitását, és tetteiben, értékítéleteiben ez szolgál eligazodási alapul. Ezért tartja a bűn elkövetését – annak metafizikai következményei miatt – a legvégzetesebb eseménynek férje sorsában (121., 262.), és részben ennek függvényében formál véleményt az emberi szabadság kérdéséről is. Az akaratszabadságon, a jó és a rossz választásának a szabadságán túl – léthelyzetének (és férje sorsának) szorító kényszerében – felismeri az emberi szabadság mibenlétének és érvényesítésének másik, valódi bizonyosságot nyújtó változatát: a „végső szabadság” lehetőségét és egyben kötelességét is, amely minden világi szenvedés ellenére „a Krisztusban való szabadság”⁶¹⁶ végtelenségét biztosítja. A személy így értelmezett „szabadsága kötelesség, az elhivatás teljesítése, az emberről alkotott isteni eszme megvalósítása, felelet Isten hívására.”⁶¹⁷ A viszonyok kényszerűségének csapdájába kerülő Laczkó egy időre a könyörtelen determináció, a végzet felé fordulással teremt önigazolási alapot, Bodó Klára viszont a szabadságfogalom keresztényi értelme alapján építi fel a személyiségét, és végig képes megőrizni aktív és cselekvő magatartását: mindent megtesz bűnbeesett férje megmentése és a család egységének helyreállítása érdekében.

Azonban nemcsak Laczkóné szólama, hanem a nőiség általában vett princípiuma is meghatározó létmagyarázó elvé válik a szövegben.⁶¹⁸ Szembetűnő, hogy az

⁶¹⁵ KIERKEGAARD 1993. 97., 152. „Klára sokkal szellemibb lény volt, mintsem vallásának 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, mégpedig oly bensőséggel, oly feltétlen átengedéssel, oly gyermeketeg megnyugvással, minőre csak a kivételes természetűek tudnak fölemelkedni [...]. (198–99)

⁶¹⁶ BERGYAJEV 1993. 81–83. „Menjünk a sivatag világba! Tévedezzünk ösvénytelen utakon! Aludjék ki előttünk melege a hívogató tűznek, távoli mécsvilága a csendes kunyhónak és végcsillama az elhamvadtt reménynek! [...] [D]e a bűnt taszítsd el magadtól, ha pénznek, tekintélynek hívják is, [...]” (262)

⁶¹⁷ BERGYAJEV 1997. 58–59.

⁶¹⁸ A nőiség – Kemény regényeiben érvényesülő – kitüntetett létértelmező szerepére korábban Martinkó András és Barta János mutatott rá. MARTINKÓ 1937. 51–54.; BARTA 1987/b. 260.

úgynevezett „válsághősök” szinte kivétel nélkül mind férfiak. Egyedül Pécsi Deborah sorolható feltételesen közéjük, de mind az ő, mind a szeszélyes Báthory Zsófia alakja sok tekintetben osztozik Bodó Klára világlátásában. Mindkettejüket imádkozva látjuk először (31., 61.), mintegy a világban való mindenkori otthonosságukat biztosító ösztönös vallásosság jelzéseként, mely lehetővé teszi számukra a nőiségben rejlő megtartó erők aktivizálását.⁶¹⁹ Meghasonlása ellenére Deborahban is az „odaadás és az önfeláldozás”⁶²⁰ ösztöne bizonyul erősebbnek egocentrikus öntételezésénél, amikor intuitív módon megérzi apja életének fenyegetettségét (213., 233.), majd annak bukása után sorsközösséget vállal vele. Fontos szerep jut Lórántffy Zsuzsannának a regényben, aki elsősorban hitbeli következetességével és személyének megingathatatlanságával emelkedik ki a válsághősök közül. A fejedelemasszony, „a legerősebb nő” protestáns racionalizmusa, szigorú és következetes életelvei jól árnyalják Klára inkább katolikus jellegű miszticizmusát, szeretetközpontúságát. Ugyanakkor Báthory Zsófia szeszélyes felelőtlenségére, játékos-ironikus ellenpontjára ebben a tekintetben is szükség van, hogy ne forduljon át a történet didaxisba vagy melodramatikus hangoltságba: az elbeszélő több alkalommal ironikus regiszterben szól az (örök) nőiségről Zsófiával kapcsolatban.⁶²¹

Bodó Klára személye összességében az egyetlen működőképes személyiségmodellt mutatja fel a regény „válsághősei” közül, amely mintegy értelmező perspektívát nyit a különféle téves önértelmezésekre, és a bukásokat javarészt előidéző létevidenciák, közösségi attitűdök kérdéses voltára. Mindazonáltal tévedés lenne Klára alakjának üdvtörténeti távlatot adni, s a regény történéseiben 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.”⁶²² 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.⁶²³ a fejedelmi kegy és kegyelem ellenére, valamint szilárd hite, jelleme dacára az ő életét is visszavonhatatlan tragikus töréspont határozza meg.

⁶¹⁹ „A női lény egész mélysége és szépsége, amelynek révén a férfi szem 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.

⁶²⁰ Vö. KIERKEGAARD 1993. 60.

⁶²¹ „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. [...] Könny gördült ki szeméből, s tudjuk, hogy a nőknél a könny nyoma még tartósabban marad meg a szemhéjon, mint a kedélyen.” (33.)

⁶²² BH 1859. Jun. 2.

⁶²³ 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 dicsőíti.” PAPP 1923. 364.

3. A regény tragikuma

A történet és az egyes szereplők sorsának alakulása egy meghatározó eseményben fut össze: a balázsfalvi gyűlés és Elemér brutális legyilkolása az a kompozicionális középpont, mely értelmező perspektívát nyújt a legtöbb hős sorsának értelmezéséhez. A realista kompozíció precíz megszerkesztettsége, a szereplők alaposan kidolgozott lélektani motivációja – ahogyan a Kemény-regények drámaiságát hangoztató korabeli recenziók sugallják – *A rajongók* esetében is a szöveg tragikus hatásmechanizmusának meghatározó elemei lesznek. Az *Özvegy és leánya* kapcsán elemzett drámai formaelvek és tragédiaszerkezet talán kevésbé íródik rá *A rajongók* cselekményszerkezetére, a szereplők viszonyrendszerére és kompozíciójára: 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 (mint mondjuk az *Özvegy* esetében): de Kassai és Pécsi ellenségeskedése minden szereplőre kihat és döntően befolyásolja a főhősök életalakulását, míg a rajongás „létállapota”, valamint a vallási fanatizmus legkülönbözőbb aspektusai dramatikus feszültségbe fókuszálják a széttartó cselekményelemeket. Néhány dramatizált jelenet, csomópont gondoskodik a tragikus fordulópontokról és a tragikus hatásmechanizmus regényszerű kibontakozásáról. A bevezető fejezetek kiélezett ellentétben mutatják be a „rajongásukban”, szenvedélyességükben egymásnak feszülő és összemosódó 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 szituációt teremt meg. Szintén a tragikus katasztrófát előkészítő – erősen dramatizált – kulcsjelenet Laczkó leleplezésének epizódja: a lelkiismeretfurdalástól és a lelepleződés rémétől 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) látszólag véletlen találkozása Pécsi háza előtt jelentősen hozzájárul a tragikus bonyodalom fokozódásához.⁶²⁴ 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 fejedelemasszonyhoz fordul segítségért: a késleltetés és pozitív feloldás lehetőségét teremtve meg. A harmadik kulcsjelenet

⁶²⁴ 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 véletlen és 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 szöveg.

értelemszerűen a balázsfalvi eseménysor: mint említettük, minden szál itt fut össze, és tragikus fordulópont lesz mindegyik fontosabb szereplő életében.

A drámaiság néhány formaelve *A rajongók*ban is érvényre jut tehát,⁶²⁵ a tragikum pedig központi szerepet kap a szöveg létértelmező érdekelttségének kibontásában. A létbölcseleti kérdezés, a személyiség válságát modelláló történetvezetés a tragikus hatásmechanizmusra íródik rá, a tragikum teszi hozzáférhetővé és átélhetővé a történések ontológiai mélységét. Ezért a tragikum vizsgálata adhat választ az előző fejezet nyitott kérdéseire: mennyiben felelősek az egyes hősök életük céltévesztettségéért vagy mennyiben tőlük részben független jelenségek eredményezik bukásukat? Milyen tragikus „képlet” és hatásmechanizmus jellemzi tehát *A rajongókat* és hogyan fordul az át létértelmező funkcióba?

Northrop Frye – *A kritika anatómiája* tragédia műfaji konstituenseit vizsgáló fejezetében – a tragikum két végletes, szélsőséges póluson elhelyezhető felfogását vázolja fel.⁶²⁶ „Az egyik elmélet az” – írja Frye –, „amely szerint minden tragédia a külső végzet teljhatalmát mutatja be.” A tragédiák által megkonstruált 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 avatkoznak bele az emberi ügyekbe, hogy saját előjogaikat biztosítsák.”⁶²⁷ Ez a tragikumfelfogás az antik görögség világfelfogásán alapul, mely szerint a létezés mélyéről sorsszerűen föltörő bűnösség áll a tragédiák háttérében. A végzet, a fátum, a vaksors fogalmai ebben az összefüggésben egy olyan metafizikai rendet jelölnek, amely az ember számára kiismerhetetlen és felfoghatatlan, ezért megsértése és a tragikus hős bukása nem az egyéni felelősség, hanem elsősorban eme metafizikai rendképzet könyörtelenségének függvényében értelmezhető.

„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.”⁶²⁸ Ennek a keresztény kultúrkörben meghonosodott morális tragikumfelfogásnak a legfontosabb jellemzője, hogy a „rossz cselekedet” elkövetésében a személyes azonosság és a szabadság kap központi szerepet, így az egyéni felelősség hangsúlyozódik a mindenkori (megkonstruált) életvilágban jól körülhatárolhatóan egzisztáló morális vagy vallási alapú világrend megsértése esetén: a bűnt a jogos és kiérdemelt bűnhődés követi.

Amint azt a Kemény-tragikum elméleti áttekintésekor már jeleztem, mindkét szélsőséges felfogással találkozhatunk a Kemény-recepcióban, így *A rajongók*

⁶²⁵ vö. PAPP 1923. 376.

⁶²⁶ „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.

⁶²⁷ FRYE 1998. 177–178., 126.

⁶²⁸ FRYE 1998. 178. [kiemelés az eredetiben]

tragikumának értelmezésében is, bár az olvasatok többsége a végzetszerű képlet felé hajlik. Péterfy Jenő szerint „Kemény hősei a sors prédái, rabszolgái, kik mindeneket odaáldozták uroknak; hátra csak szerencsétlenségök vagy tehetetlenségök tudata marad. [...] Kemény világában ezért az egyén küzdelme csak látszólagos, mert hiábavaló; valójában nem is harc, hanem vergődés.”⁶²⁹ A Kemény-művek tragikumáról átfogó és meghatározó tanulmányt író Barta János a görög tragédiák végzetfelfogására alapozta értelmezését *A rajongók* esetében is: „[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 sors vagy a »vak véletlen« sújtó keze alatt.”⁶³⁰ A végzet egyéni sorsokat semmibe vevő működése „szekularizált” formában is megjelenik *A rajongók* interpretációjában. Sötér István, bár látszólag elutasítja a végzetelvű képletet („tévedés volt tehát ezekből a sorsokból az értelmetlen fátum vak szolgálatának elvét kiolvasni”⁶³¹), mégis egy másik, nem kevésbé determinatív jelenséget állít a helyébe: a 17. századi Erdély történelmi szükségszerűségével azonosítja a végzet (nemezis) fogalmát: „Kemény a történelmet alakítja át olyanná, hogy annak égboltjáról tüstént a végzet villámcsapása válaszoljon az egyéni hibákra, kihagyásokra.”⁶³² Azonban még a legkonzekvensebb véleményt megfogalmazó Barta János is több alkalommal utal valamifajta „morális kozmosz” jelenlétére a Kemény-regényekben, amely felveti az egyéni felelősség kérdését, a bűn és bűnhődés képletének érvényességét, és egyben elbizonytalanítja, ellentmondásossá teszi a végzetfelfogás létjogosultságát,⁶³³ Sötér István pedig tanulmánya jelentős részében Elemér, Pécsi, Kassai és Laczkó vétségeit elemzi, s gondolatmenete végén a kétfajta tragikai eljárás sajátos keveredését tekinti adekvátnak *A rajongók* vonatkozásában.⁶³⁴ A „bűn és bűnhődés képletre” alapozódó tragikumértelmezésnek kétségtelen nyomai vannak tehát a regény recepciójában.

Az egymásnak némileg ellentmondó vélemények jelzik, hogy *A rajongók* tragikuma ellenáll a képletezésnek, miközben a tragédiával analóg jelenségek bontakoznak ki a történetben. A végzetről mint „a világ kérlelhetetlen törvényéről”

⁶²⁹ PÉTERFY [1881] 1983/c. 575.

⁶³⁰ BARTA 1987/a., 198. v.ö., Uő. 188–89., 206.

⁶³¹ SÖTÉR 1987. 523.

⁶³² SÖTÉR 1987. 516. (vö. uő. 515, 518, 523.) Hasonló megállapításokkal találkozhatunk PAPP Ferenc (1923. 359., 373.) és NÉMETH László (1983. 617.) Kemény-tanulmányaiban is.

⁶³³ „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 1987/a. 194.

⁶³⁴ „Nem mondhatjuk ugyan, hogy Keménynél a végzet gépiesen vagy értelmetlenül következik be – de kétségtelen, hogy legtöbb hősenek esetében a hiba elkövetése szerfelett könnyű, sőt, néha egyenest kényszerű is. Keménynél a hiba elkövetésének túlságos könnyűségét érezzük leginkább nyomasztónak.” SÖTÉR 1987. 517.

aligha beszélhetünk a történések kapcsán, amennyiben valamilyen transzcendens képzet közremunkálását feltételezzük az események formálódásában, azonban bizonyos kényszerűség kétségkívül valamennyi hős sorsalakulására kihat. Ezt demonstrálja Laczkó, aki átmeneti időre megtagadja a gondviselést, s a végzet mindenhatóságát ismeri el: megnyilatkozásában együttesen érvényesül a hittagadás vétke és a mások tetteiből előálló és ráneheződő kényszerűség kétségbeesett felismerése.⁶³⁵ Ugyanakkor lényeges ellenérv a végzetszerű-determinatív felfogással szemben, hogy a tragédiába sodródó hősök mindegyike elkövet olyan tettet, mely hozzájárul a tragikus eseményhez: az ártatlanokra kérlelhetetlenül lecsapó sors élménye mint eredendő tragikus léttapasztalat ezért sem lehet kizárólagosan jellemző a regény világára. Az viszont valóban kérdéses, hogy ezek a „vétségek” mennyiben tartoznak (a vitathatatlanul jelenlevő) egyéni felelősség hatáskörébe mint morális bűnök vagy tévedések, illetve mennyiben tekinthetők a konstruált világ jelenségeinek, a létezés eleve adottságának, a világot uraló és meghatározó evidenciáknak.

Több alkalommal hangsúlyoztuk, hogy szinte valamennyi főbb szereplő cselekedete szükséges ahhoz, hogy a tragédia bekövetkezhesék. Kassai bosszúja; Pécsi égi jeleket rosszul interpretáló magatartása; Deborah „hütlensége” és kacérsága; Laczkó saját hitelveit megtagadó árulása; Kassai Elemér én-feladása, 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 tragikus kényszerűség elsöprő ereje elválaszthatatlanul összefonódik a szoroson motivált tragikus végkifejletben, valamilyen végzetszerűséggel analóg elem közrejátszik az események formálódásában – igaz, nem metafizikai erőként, vagy a történelmi viszonyok adottságaként, hanem tisztán létimmanensen, a világban lejátszódó tendenciák folyományaként. A tragikus kényszerűség nem függetleníthető a hősök cselekedetétől, de nem is kizárólag normasértő tettek eredményezik létrejöttét. A szükségszerű bukást előidéző okok gyökerét a világot meghatározó rendképzetek elbizonytalanodottságában jelölhetjük ki.

Négy alak kerül igazán előtérbe a tragikum formálódásában. Kassai ármányai a „drámai szituáció” létrejöttét segítik elő, Laczkó, Pécsi és Elemér pedig inkább elszenvetői a tragikus eseményeknek, bár – igaz, különböző mértékben – valamilyen hibával, tévedéssel, „vétséggel” mindegyikük hozzájárul saját, de tegyük hozzá, mások bukásához is. Pécsi és Laczkó – nem határozott tettben megmutatkozó – vétke személyiségükben és a történet előttjében található: Laczkó elhallgatott származásában és szombatos elvakultságában, Pécsi hatalomvágyában és politikai múltjában. Ez utóbbi jelleme ráadásul a görög tragédiák jóslatokat tragikusan félreolvasó alakjaival lesz analóg. Kassai a tragédiák gonosz hőseként jelenik meg a történetben, de drámai funkciója jóval összetettebb ennél. A hatalmi intézmény kiemelkedő figurája,

⁶³⁵ „[Ö]ltözzék zsákba, és hintsen hamvat a fejére az, ki a szabad akaratról tud a világ nagy szolgátságában álmódni. [...] Minden cselekedetünk tükör, melyben a végzet mutatja meg képét. [...] Ó, gondviselés! Miért nem hirdethetem létedet a gonosz bukásában s az erény ünnepnapjain? [...] S miért fosztott meg uralkodó székedtől fattyútestvéred, a kényszerűség?” (130.)

törvényhozó és a törvény őre Kassai, ezért tevékenysége, hibái és ármányai sok mindent elárulnak tágabb életvilága jellemzőiről. A századvég egyik meghatározó tragikumelméleti munkájában a világrend nem metafizikai adottságként, hanem relatív emberi viszonylatok összességéként jelenik meg: az adott korban konszenzusos törvények konstituálják, hatókörét pedig a köznapi ember otthonosság- és biztonságtudata jelöli ki. 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.⁶³⁶ Kassai relativizált bűn- és gondviselésfogalmával, törvényre hivatkozásával, sőt a törvények eszközszerű használatával legitimált bosszúja ezért legalább annyira jelzi a dolgok általános eltévelyedtségét, mint az „ítélőmester” gonoszságát, ördöggel asszociált démonikusságát.

Bár az elmondottak értelmében Kassai, Laczkó és Pécsi is tragikus hős, végeredményben Kassai Elemér tekinthető kulcsfigurának a szöveg tragikus hatásmechanizmusában. Elemér nem követ el komoly hibát: sodródó jellemével a modern tragédiák passzív hőseit idézi meg, lelki alkatából adódóan kiszolgáltatott az őt környező személyeknek, eseményeknek, ezért halálát elsősorban áldozati gesztusként és nem valamilyen tettért való bűnhődésként értelmezhetjük. Kinek az áldozata végsősoron Elemér? Feltűnő, hogy a tragikus eseményhez vezető tettek legtöbbje nem a mindennapok szokásos rendjétől eltérő deviáns cselekedet. Egyedül Laczkó kerül a hétköznapiól radikálisan eltérő drámai szituációba, behatárolt döntés- és cselekvéskényszerbe, azonban a helyzet paradoxitását mutatja, hogy „vétke”, a kiáltvány megírása csak közvetetten járul hozzá a végkifejlethez, a bukását éppen lelkiismeretfurdalása 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. Végzetesség és bűn-bűnhődés hatásmechanizmusa erőteljesen transzformálódik és új funkcióba kerül, az elméleti áttekintésben már felvázolt módon. A metafizikai determináció és/vagy a hős világrendet sértő vétsége helyébe az emberi viszonyok kényszerítő ereje, a viszonyok immanens kényszerűsége lép mint 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 éltre kelnek, részévé válnak egy bonyolult akcióhálóznak, szövevénynek, amely negatív

⁶³⁶ „Az erkölcsi világrendet emberek képviselik, igen gyakran minden erkölcshez méltatlanul, igen gyakran úgy, hogy semmi közük az erkölcshez., 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 kezökben a rend erkölce épp oly romlékony, mint maga az ember.” RÁKOSI [1886] 1929. 57., 62.

helyzetbe sodorja mindegyiküket. A végzet újfajta, szekularizálódott működése a „világrend” relativizálódását vonja maga után, melyben deviáns és normakövető, vétkes és vétlen tettek egyaránt hozzájárulnak a tragikus végkifejlethez. Jellemző, hogy a világot mozgató érdekmotivációktól – túlságosan is – mentes Elemér kerül a tragikus hős áldozati pozíciójába, aki az elbizonytalanodott morális-vallásos értékeket inkább követi mint devalválja tetteiben.

A tragikum a létezés irányvesztettségében, rendnélküliségében rejlik, melynek modellálására leginkább a regény képes. A tragédia középpontjában néhány hős áll, és viszonyrendszerük körül rendszerint stilizált világ bontakozik ki, jelképes tartalmakkal. Lukács György szerint „a létezés a dráma számára kozmosz-szerű létezést jelent, a lényeg megragadását, teljessége birtoklását”.⁶³⁷ A regény viszont „formájánál fogva sohasem léphet túl a történetileg adott élet szélességén és mélységén, lekerekítettségén és megérzékítettségén, gazdagságán és rendezettségén”.⁶³⁸ Egy mindenkori történeti adottságában megkonstruált világ totalitását, az élet „extenzív teljességét” bontja ki a regény, melyben a világ transzcendens meghatározottsága csak az egyéni léttapasztalatok részeként jelenhet meg. Mivel *A rajongók* szintén a konstruált világ „totalitását” helyezi az érdeklődés középpontjába, ezért a tragikus balázsfalvi esemény elsősorban a világ egészéről tesz állítást: az ember önnönvalóságának megvilágosodásszerű felébredése, vagyis az egyes hősök katartikus megvilágosodása tulajdonképpen a hétköznapiságában, banalitásában, kisserőségében is fenyegető, eredendő otthonosságából kimozdult emberi létezés vízióját nyitja meg.

Az elmondottak alapján a szöveget három allegorikus kód segítségével interpretálhatjuk. Egyfelől a társadalmi-közösségi minták elbizonytalanodása a Kemény-korabeli szubjektum lényegileg megváltozott léthelyzetére, válságára irányítja a figyelmet. A 17. századi Erdély konstruált világa, a regény történései modellálhatóvá tették a jelenség egzisztenciális súlyát és egyéb vetületeit. A végzet–elvű, valamint a bűn–bűnhődés képlet transzformációja, a történelmi regény műfajkonstituáló tényezői és a realizmus szövegszervező eljárásai – másfelől – a romantika korának egyik meghatározó létélményét juttatják szóhoz *A rajongók*ban. A német romantika tragikus léttapasztalata szerint elidegenedés következik be az ember és a természet, az ember és a közösségi alapú létezés, az ember és a transzcendens szféra között. A mindenkori világ a maga adottságában képtelen közvetíteni a létezés eredendő egységességét. Az egyes hősök ön- és világértésének kudarcra javarészt ebből a „világállapotból”: a külvilág idegenné válásából, az egyértelmű kapaszkodók, eligazodási pontok elbizonytalanodásából fakad. *A rajongók* tragikus léttapasztalata szerint *a létezés eredendő egysége helyreállíthatatlan*. Igaz, az új léthelyzethez igazodó magatartásformák elsajátítása megélhetővé teheti ezt az eredendő otthonosságát végleg elveszített világot is. Ezért válik fontossá Bodó Klára alakja, aki ösztönös választ ad

⁶³⁷ LUKÁCS 1975. 509.

⁶³⁸ LUKÁCS 1975. 507.

erre a válságszituációra, amikor a külvilágban kérdésessé vált egységképzeteket a saját személyiségén belül teszi megélhetővé. Magatartásmintája azonban minden tágabb közösségi és metafizikai konszenzust nélkülöző egyéni lehetőség marad: a működőképesnek bizonyuló létmagyarázó elvek sem képesek helyreállítani a kimozdult rendképzeteket, akárcsak a tévesnek bizonyuló önértékek apokaliptikus metszéspontján bekövetkező tragédiák ismétlődése, a transzcendens állandó felsejlése, megnyilatkozása sem képes erre.

A regény értelmezésének időbeli kiterjeszhetőségét elsősorban az teszi lehetővé, hogy a konkrét szituációhoz vagy korérzékeléshez köthető kérdésselvetés tanulságain túl a személyiség válságát a létbe vetettség mindenkori állapotának modellálásaként is olvashatóvá teszi a szöveg, elsősorban a tragikus hatásstruktúrának köszönhetően.

Katarzis revelatív ereje és visszavétele, afirmáció és destrukció kettősségének ironikus mozgása jellemzi *A rajongók* tragikumát is, melyet a zárlat tesz még hangsúlyosabbá. Sőtér szerint „a regény ironikus happy-enddel zárul: a gonosz Kassai elnyerte büntetését, s a fejedelmi 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”.⁶³⁹ Szegedy-Maszák Mihály szintén „ironikus zárlatról” beszél: Gyulai és Deborah kényszerházasságában a konvenciók diadalát látja a „független személyiséggel szemben”.⁶⁴⁰ Egy bizonyos: a zárójelenetek valóban visszaveszik a katarzis revelatív, megtisztító erejét, és idézőjelbe teszik a Kemény-korabeli elvárásokban normaként megfogalmazódó, és Papp Ferenc szerint megvalósult „költői igazságszolgáltatás” érvényesülését.⁶⁴¹ a kitörő vallásháború a történet negatív jövőképét sejteti, Kassai megérdemelt bukása nem ellensúlyozza Elemér vagy Laczkó tragikus bukását. Deborah és Gyulai (Báthory Zsófia és György) boldogtalanságra ítéltetett, Bodó Klára pedig lényegében szerzetesi életet él, kivonul a világból (akárcsak az általa képviselt magatartásforma). Azonban a romantikus irónia kettős mozgásának köszönhetően nem (keresztény) pesszimizmus, vagy teljes determináció olvasható ki végső soron a szövegből. A létezés egyszerre kisszerűvé és fenyegetővé válása a személyiség megmunkálásának feladatára kényszeríti a létében magára hagyott embert.

⁶³⁹ SÓTÉR 1987. 529.

⁶⁴⁰ SZEGEDY–MASZÁK 1996. 38.

⁶⁴¹ „Világnézete *A rajongók*ban oly fényes eszményekhez emelkedik, mint sehol másutt. Itt az emberszeretet felmagasztalása szinte teljesen eloszlatja a sötétlátás kódét.” PAPP 1923. 367.

V. FEJEZET

REPREZENTÁCIÓ ÉS ALLEGORIZÁCIÓ KEMÉNY ZSIGMOND: *ZORD IDŐ*

1. *A történelmi regény reprezentációs és allegorizációs teljesítményének kérdései a Zord idő recepciójának tükrében*

A Kemény Zsigmond utolsó regényét értelmező írások, eltérő szemléleti és történeti meghatározottságuk ellenére, két vonatkozásban közös nevezőre hozhatók. A *Zord idő* mind a kortárs recenziók, mind a későbbi korok tanulmányai szerint közel került a történetírói munkák teljesítményéhez a 16. századi magyar történelmi múlt reprezentációjában, a magyarság egyik tragikus történelmi sorsfordulatának „hiteles” elbeszélésében: többé-kevésbé eleget tett a történettudomány igazság- és referenciakritériumainak. A regény „múltrekonstrukciójának” méltatása szinte minden esetben kiegészült a szöveghez hozzárendelt valamilyen allegorikus jelentés megfogalmazásával: értelmezték a *Zord időt* a Bach-korszak nemzeti elnyomásának parabolájaként, Kemény állameszméjének, történetfilozófiai koncepciójának esztétikai jellegű kifejtéseként, általános érvényű politikai-morális példázatként – vagy éppen a közösségi-nemzeti lét tragikumának nagyhatású megidézésében, a magyar faj és lelkeség kikerülhetetlen tragédiájának bemutatásában, a magyar lélek nagy önleplezésének és bünbánatának kifejezésében jelölték ki a Kemény-mű lehetséges allegorikus értelmét.⁶⁴²

A múltreprezentáció sikerességének és a szöveg allegorizációs teljesítményének egyidejű hangsúlyozása azonban felvet néhány kérdést. Hogyan tud ugyanaz a poétikai jelrendszer az adott korabeliség konstruálásával valamint jelképes jelentések megképzésével kapcsolatos elvárásoknak egyszerre eleget tenni, anélkül, hogy a reprezentációs szándék ne válna a példázatos-allegorikus értelmi képzetek kibontásának pusztá eszközévé, illetve anélkül, hogy a rekonstrukciós igény gátolná az allegorikus hatásmechanizmus kibontakozását? A tudományos értekező diskurzusok áttetszőségét nélkülöző, a nyelv eredendő figurativitását kiaknázó – és éppen ezért a mindenkori befogadás dialogikus értelemtulajdonításainak kitett – prózai szöveg mennyiben és hogyan képes az 1541-es nemzeti traumának a történetírás mércéinek is megfeleltethető elbeszélésre?⁶⁴³ Az ambivalencia feloldására a regény recepciójához fordulunk: bár egyetlen írás sem veti fel explicite a problémát, megállapításaik és szemléleti hátterük

⁶⁴² Vö. MAKKAI 1935. 58.; MARTINKÓ 1937. 42.; SÖTÉR 1987. 529–531.; BARTA 1985. 16–17.

⁶⁴³ A probléma – változó relevanciával – tulajdonképpen a 19. századi történelmi regények nagy többségére kivetíthető. Hites Sándor Jósika-dolgozata például *A csehek Magyarországon* szerzői előszavát elemezve teszi láthatóvá a *Zord idő* recepciójában is világosan körvonalazódó kérdést, hiteles korrajz és példázatoság, reprezentációs igény és allegorizációs (tanító) szándék kettősségének paradox viszonyát a történelmi regények vonatkozásában. HITES 2002. 57–65.

áttekintése több javaslatot is nyújt a reprezentáció és allegorizáció *Zord idő*ben tettenérhető viszonyának értelmezésére.

Történetírás és történelmi regény tudományos-esztétikai teljesítményeinek közelítésére és a *Zord idő* történetírói érdemeinek és allegorikus üzeneteinek méltatására irodalom- és történelemfelfogás tekintetében gyökeresen eltérő írásokban kerül sor. Salamon Ferenc 1862-es – tanulmány értékű – recenziójának állításai a történetírás és történelmi regény viszonyáról vallott korabeli felfogást közvetítik. Salamon szerint Kemény regénye tökéletesen eleget tesz a történetírói művektől elvárt múltközvetítő, a múltról birtokolt konszenzusos tudást módosító feladatának. „Kemény a *Zord idő*-ben a leglelkiismeretesebb történeti 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 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 kevésbé lényegeseket szelidítette a művészi összhangzó benyomás kedvéért.”⁶⁴⁴ A gondolatsor zárása elárulja, hogy Salamon különbséget tesz a történetírói munkák és a történelmi regények szövegalkotásbeli módszere, érdekeltsége valamint ismeretelméleti-kognitív hozadéka között, az utóbbi esetben a képzelet (imagináció) nagyobb szabadságát, az esztétikai múltkonstrukció világszerúségének tágasságát és elevenségét hangsúlyozva,⁶⁴⁵ valamint a történelmi események ábrázolásától és értelmezésétől részben elváló jelentések közvetítésének szándékát tekintve elsődlegesnek. Salamon ugyanakkor nem tartja élesen különválaszthatónak a szöveg kettős teljesítményét: a hiteles korrajz egyben morális-politikai példázat felállítására is alkalmas esztétikai közeget teremtett, az általános etikai normák, politikafilozófiai tanulságok pedig a 16. századi történelmi szituáció értelmezéséhez, valamint a történelemformáló egyéniségek megítéléséhez szolgáltatnak kiindulási alapot.⁶⁴⁶ Reprezentáció és allegorizáció így nemcsak jól megférnek, hanem egymást kölcsönösen támogatják Salamon *Zord idő*

⁶⁴⁴ SALAMON *Zord idő* [1862] 1907/b. 478-479. [kiemelés tőlem]

⁶⁴⁵ „Kemény képzelete erejével varázsolja ugyan élénk 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] 1907/b. 464.

⁶⁴⁶ „Szerző egész erővel s egész nagyságában tünteti elénk, 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 megjósoltatja, hogy e köpenyeforgatás magában hordja büntetését. S e büntetés igen természetesen foly a közvélemény erkölcsiségéből.” SALAMON *Zord idő* [1862] 1907/b. 466, 468.

interpretációjában: a szöveg művészi teljesítménye, figuratív nyelvi megalkotottsága hozza létre – allegorikus jelentések létesítése mellett – a sajátyszerű múltkép felvázolását is.

Salamon állításai teljes 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 emlékeztette arra a felfogásra, amelyről a Ranke–Macaulay-féle művészi történetírásmodell kapcsán beszéltünk az első fejezetben. Az a folyamat, amelyet a történettudomány pozitivistá ismeretelméleti és módszertani alapokon történő önállósodásaként, a történetírás irodalomból való végleges kiszakadásaként tárgyal a szakirodalom,⁶⁴⁷ a magyar irodalmi-tudományos életben még kevésbé mutatkozott,⁶⁴⁸ sőt, rövid időre ezzel ellentétes tendenciáknak lehetünk szemtanúi. Részben ideológiai okokból, mintegy a Bach-rendszer nemzeti identitást elnyomni óhajtó mechanizmusai ellenében,⁶⁴⁹ sokáig éppen az irodalom intézményei és kiemelkedő képviselői tesznek a legtöbbet a nemzeti ügyet (is) szolgáló történettudomány alapjainak megteremtéséért. A történetírás és a történelmi regény – 1848–49-et követő két évtized irodalmi köztudatában – egyaránt az irodalom berkein belül található és a gyakorlatban élénk szimbiózisban állnak egymással.

A két történeti diskurzus összefonódásának, kölcsönhatásának egyik lényeges motivációja a korszak világnézeti, ismeretelméleti paradigmáinak alapvető változásával hozható összefüggésbe. A tudományos-pozitivistá szemléleti formák térhódítása, a „reáliák felé fordulás”⁶⁵⁰ kortendenciája kétfajta viszonyulást, választ idézett elő a korszak irodalmi közgondolkodásában. Egyfelől a kor kívánalmaihoz igazodásnak és a nemzeti identitás megőrzésének kettős szándéka színvonalas magyar nyelvű tudományos irodalom kibontakoztatását igényelte. Ennek a gondolatnak a szellemében fogant Kemény *Szellemi tér* (1853) című esszéje, több alkalommal pedig a nemzethalál víziójának diskurzusterében vetődött fel a magyar tudomány sürgető felfejlesztésének igénye.⁶⁵¹ Az irodalom meghatározó intézményei, főként a folyóiratok, sokat tettek a

⁶⁴⁷ Vö. HUTCHEON 1988. 105.

⁶⁴⁸ Az elhatárolásra irányuló reflexiókkal természetesen 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 összegző 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 épen tudós és criticus olvasónak örvendetes és szellemképző módon rövidíti meg idejét.” MSzSz. 1847/II./18. 284.

⁶⁴⁹ Vö. GYULAI *Eötvös* [1872]. 1902. 75.; RÉDEY 1931. 5.

⁶⁵⁰ Vö. SAJBÉLY 1997. 28–46.

⁶⁵¹ „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 szoritkozni, okvetetlenül 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 fizikai hatalom eddig nem volt

természet- és társadalomtudományos értekező próza felvirágoztatása érdekében: a szépirodalom és az irodalomtudomány berkeiben kapnak megszólalási lehetőséget más tudomány képviselői is.⁶⁵²

Másfelől azonban a tudományos szemlélet térhódításában benne rejlő elidegenítő, fenyegető tendenciák felerősítették szépirodalom és történetírás egymásrautaltságát, és közel hozták a két történeti diskurzusforma szövegalkotó érdekelttségét. Szontagh Gusztávnak és Toldy Ferencnek az Új Magyar Múzeum hasábjain folyó polémiája jól rávilágít a jelenség lényegére. Gyakorlati hasznosságuk, a mindennapi létezés körülményeit javító tendenciájuk miatt a reáltudományok elsődlegességét hangsúlyozza Szontagh (és a polémiához csatlakozó természettudós, Nendvitch Károly)⁶⁵³, míg velük szemben Toldy a lélek és a szellem antropológiai elsőségére hivatkozva próbálja védeni, és a természettudományok pragmatikus, utilitarista szempontjai fölé emelni a szépirodalmat és a társadalomtudományok jelentőségét.⁶⁵⁴ Irodalom és történetírás egymást kiegészítve képes a nemzeti szellem hagyományfolytonosságát, mint az emberi identitás megalapozásának legfontosabb tényezőjét szavatolni – ahogyan azt már röviddel a polémia előtt a nemzeti irodalomról értekezve kifejtette Toldy.⁶⁵⁵ A 48–49 utáni időszak összetett válságszituációjának, világnézeti, identifikációs meghasonlottságának kezelése szintén közös érdekeltségi mezőre terelte a két történeti diskurzusfaját. Kemény Zsigmond szerint – az emlékirók hagyományos szemléletétől, történelemfelfogásától egyaránt megújuló – történetírás és történelmi regény kognitív és esztétikai teljesítménye együttesen képes a nemzeti identitást fenyegető kortendencia ellensúlyozására.⁶⁵⁶

Poétikai, strukturális, funkcionális szempontból is a hasonlóságok kiemelése irányítja a különböző történeti diskurzusok viszonyáról zajló beszédet és Kemény, valamint kortársai elméleti írásai is a két – múlt reprezentációjában, értelmező

képes keresztülvinni: nemzetiségünk lassankénti hanyatlása. Hogy ezen veszélyt elhárítsuk, magyar tudományos irodalmat kell alapítanunk.” H. [HEGYI Gyula] 1862. 3-4.

⁶⁵² A Riedl Szende szerkesztésében megjelenő *Kritikai Lapok* például a magyar nyelvű tudományos irodalom terjesztése érdekében jött létre 1862-ben, de sokkal színvonalasabban és hosszabb távon vállalta fel ugyanezt 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 természetesen komoly előzményekre tekinthet vissza az 1820–40-es évek különböző irodalmi törekvéseiben (akárcsak a tanulmányban tárgyalt sok más jelenség): a *Tudományos Gyűjteményben*, az *Athenaeumban* stb. a legkülönfélébb tudományos publikációk jelentek meg az irodalomtudományos és kritikai munkák mellett. Az irodalom szintetizáló szerepe, modellértékűsége szintén határozott megfogalmazást nyer már ekkor is. Vö. CZUCZOR 1837. 113–115.

⁶⁵³ SZONTAGH 1851. 377–389.; NENDTVICH 1851. 37–51.

⁶⁵⁴ TOLDY 1851/b. 479.

⁶⁵⁵ „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, szülőttei és ismét újjá szülői a nemzeti szellemnek.” TOLDY 1851/a. 1. 330. [kiemelés az eredetiben] Hasonló gondolatokat fogalmaz meg néhány évvel később az – „anyagi, közhasznossági tudományokkal” – szembeállított irodalom és történetírás viszonyáról. Vö. ERDÉLYI 1986/b. 663–64., 667.

⁶⁵⁶ „Ily sajtóságos, ily átmeneti helyzetek alatt a természettudományokon kívül leginkább a történezművészet 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. 137., 138.

közvetítésében egyaránt érdekelt – „irodalmi” műfaj határainak átjárhatóságát igyekeztek igazolni. A Szalay László *Magyarország történetét*, majd röviddel később Macaulay *Anglia történetét* recenziáló Kemény a történetírás és a történelmi regény élénk szimbiózisáról, kölcsönös egymásrahatásáról számol be a *Pesti Napló*ban közölt két terjedelmes írásában. Kemény, aki regényei múltképek létrehozásakor a megcélzott történelmi időszak emlékiratait preferálta elsősorban, itt nem zárja ki a későbbi korok visszatekintő tudományos-történetírói konstrukcióinak termékeny befolyását, inspiráló hatását a történelmi múlt esztétikai érdekű reprezentációjában. 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”⁶⁵⁷ a regényírók, tehát, melyek a történelmi igazságra törekvés, a letűnt és csak nyelviileg hozzáférhető múlt tudományos igényű rekonstrukciója, értelmező újratemtése mellett a múlt eleve tételére, szellemének felidézésére, szereplőinek jellemzésére is kísérletet tesznek.⁶⁵⁸ E kettős elvárásnak – egyetemes összefüggések felvázolása és az elbeszélés által áttetszővé tett egyedi jelenségek megidézése – csak akkor képes megfelelni a Kemény által preferált, hol egyénítő történetírásnak, hol művelődéstörténetnek nevezett „művészi” történetírás, ha figyelembe veszi a múlt közvetítésének nyelvi feltételezettségét, alkalmazza a történelmi epikában kidolgozott cselekményesítési, szövegalkotási eljárásokat, és poétikai jellegű hatásstruktúrát működtet. A történelmi regény tehát ugyanolyan hatékonyan képes segíteni a történetírást saját diszciplínáján belül, mint ahogy az segíti a regényművészetet esztétikai konstrukciói, létértelmezései megalkotásában.⁶⁵⁹ „A történelmi regények tudniillik, [...] hatalmasan munkáltak arra, hogy a történetírók, midőn az egyetemet adják, szigorúan felkeressék abban az egyéni befolyást is, s midőn jellemzik az általánost, fölismerhető képét hozzák a nevezetes embereknek is szemünkbe.”⁶⁶⁰

A kölcsönös egymásrahatásnak köszönhetően a két műfaj közötti funkcióátfedésről is beszélhetünk: a „pragmatikus szellem, éles ész, mély bűvárlat” mellett a „művészi előadásra, esztétikai hatásra” is nagy súlyt fektető történetírói munkák nemcsak élvezetes olvasmányul szolgálhatnak, hanem legkülönbözőbb identitások affirmációját eredményezhetik,⁶⁶¹ míg a történelmi regények a történelmi

⁶⁵⁷ KEMÉNY *Anglia* [1853] 1971. 309., 308.

⁶⁵⁸ „[K]i [Macaulay] néktek megmutatta az események folyamában az egyetemet és végzetszerűt, de aki egyszersmind csodálatos tapintattal – hogy műveitekben használhassátok – kijelelni tudta az egyéniéket, a történetesnek, a szabad akaratból eredetnek hatását és horderejét is.” KEMÉNY *Anglia* [1853] 1971. 310; vö. KEMÉNY *Eszmék Szalaynak* [1853] 1971. 277., 280.

⁶⁵⁹ Néhány évtizeddel később Szász Károly Keményhez hasonlóan vázolja fel történetírás és regény viszonyát az 1885-ös Történelmi Congressus egyik szekciójában elhangzott beszédében. SZÁSZ 1885. 113.

⁶⁶⁰ 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.)

⁶⁶¹ Vö. KEMÉNY *Eszmék Szalaynak* [1853] 1971. 265.

tudás megalkotásának és a hagyományközvetítésnek a felelősségét is magukra vállalják, legalábbis Salamon recenziója, Kemény és Gyulai véleménye szerint.⁶⁶² Természetesen valamennyi elméletíró lépten-nyomon hangsúlyozza a „művészi” történetírás és a történelmi regény műfaji-poétikai különbségeit, eltérő szövegalkotási érdekelttségét és ismeretelméleti-kognitív státusának másságát. „A költő szabadon, eszményi felfogással alakítja az élet eseményeit s így a hatás több eszközével rendelkezik, a történetíró szorosán, a legcsekélyebb részletig tényekhez van kötve, felfogása korlátoltabb, hatása gyöngébb, de annyiban komolyabb, a mennyiben megtörtént eseményeket beszél el és úgy a mint megtörténtek”⁶⁶³ – írja 1857-ben a Pesti Napló hasábjain Gyulai Pál, aki egyben jól érzékelteti az elhatárolás alapvető és közismert (Arisztotelészre visszavezethető) szempontjait, kritériumait is. Így a szépirodalmi (költői) alkotások esetében a szövegek esztétikai megszerkesztettsége, nyelvi 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”⁶⁶⁴: a „művészi igazság” elsődlegessége ad a történetírónál jóval nagyobb szabadságot a múlt eseményeinek, tényeinek interpretálásában, felhasználásában, a múlt érdekétől elváló jelentések megképzésében. A maga tudományos hivatását és felelősségét komolyan vevő történetírás számára pedig a letűnt korok még fellelhető nyomainak aprólékos kutatása, értelmezése és ábrázolása az elsődleges feladat,⁶⁶⁵ tehát a „történelmi igazság” szellemében kell eljárnia: tudásközvetítő, „tanító” funkciójának töretlen biztosítása érdekében bizonyos szövegalkotó eljárásoktól, a tropológia túlzott alkalmazásától tartózkodnia kell.⁶⁶⁶

⁶⁶² „Valaki mondá: lesz idő, mikor a történetírás le fogja szorítani az irodalom teréről a regényeket. Én nem hiszem, mert költő és történész egészen különbözőképp hatnak, de azt igen, hogy a történelmi költészet szorosabban fog összeolvadni a történésszettel anélkül, hogy saját körét elhagyná, s nemcsak egypár szerelmi kalandot, bizarr eseményt tárgyaland, hanem valódi történelmi momentumokat is.” GYULAI *Bajza* [1852] 1961. 27.

⁶⁶³ GYULAI *Polemikus* [1857] 1908/c. 249. Vö. SZÁSZ 1875. 228–229., CSENGERY 1874. 3–4, 71.

⁶⁶⁴ SZÁSZ 1875. 240.

⁶⁶⁵ „Ki rajzolni akar valamely korszakot, ismerni és megbírálni tartozik minden kútforrást és adatot a lehető teljességben.” GYULAI *Polemikus* [1857] 1908/c. 249.; „[T]udósaink egy szorgalmas és tiszteletré méltó osztálya csupán azért nem alkothat minden tudománya mellett maradandó becsü 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 nyelvbéli szépségek, a művészi hatás kedvéért a történet legbecsesebb s megszentelt része, – a történelmi adatok és tények merőben ignorálva vannak.” SALAMON 1857.

⁶⁶⁶ A művészi történetírás korabeli elméleti modelljét az 1850–60-as években publikált recenzióiban mélyrehatóan kidolgozó CSENGERY Antal háromféle történetíró típust különböztet meg: a kutató, nyomozó historikust (ideértve a krónikairókat, de mindinkább a pozitivistá történetírókat is), akinek a tevékenysége az adatok gyűjtésében és egymás mellé helyezésében merül ki (1874. 33., 47., 83.), a „költő historikust”, aki hiányos ismereteit, a forráskutatást költői nyelvénél túlbujánzásával, túlzott dramatizálással helyettesíti. (1874. 7., 11–12., 18–20., 53.) A két szélsőséget ötvözi erénnyé és ideális történetírói modellé a művészi historikus: a forráskritika és adatgyűjtés számára is megkerülhetetlen feladat (1874. VI., 17., 48.), nyelvi-esztétikai megoldásokkal teszi hozzáférhetővé, értelmezhetővé a múltat (1874. 4., 33., 36., 50–51., 74.) de a költői történetírás túlzásai (metaforák burjánzása, anekdotizálás, események indokolatlan dramatizálása, művészi jellemrajz, regényesedés stb.) ugyanolyan hatásromboló lehet, mint a kutató historikus múltképeinek szárazsága.

A részben elváló érdekeltségek és tendenciák közös nevezőjét mindenesetre a múlt hozzáférhetőségének és közvetíthetőségének kizárólagos nyelvi természetében jelölték ki a kortársak. A részlegesen – nyomokban és azok interpretációjában – hozzáférhető múlt kaotikus rendezetlenségéből csak a nyelv figuratív képességének segítségével teremthető lezárt történelemkép,⁶⁶⁷ annak értelmét, jelentését pedig a szöveg esztétikai hatása juttatja célba.⁶⁶⁸ ezért érvényes magatartásminták, a nemzeti identitás megalapozója csak az elbeszél, művészi formába öntött múlt lehet, akár esztétikai, akár tudományos célok állnak a múltkonstrukció háttérében.⁶⁶⁹ Összességében tehát elmondható, hogy a történetírás akkor teljesítheti be tudományos célkitűzését és nemzeti identifikációs funkcióját, ha kiaknázza a nyelv múltfelidéző, múltteremtő erejét, él tehát a művészi alakítás eljárásaival, az esztétikai hatás lehetőségeivel.⁶⁷⁰ A másik oldalon a történelmi regény akkor lehet érvényes jelentések hordozója, identitáserősítő normák közvetítője, ha eleget tesz a megjelenített múlt „igényeinek”, tehát nem tér el lényegesen a kortárs források vagy a történetírói munkák múltkonstrukciótól, a befogadói köztudatban élő képzetektől, sőt – bár ez nem normatív követelmény – a múltértelmezés hagyományközvetítő felelősségét is magára vállalja.

A történelmi regény kapcsán a korszakban körvonalazódó kettős feltételrendszer a történelmi hűség kortárs normájában nyer világos megfogalmazást. Kemény Zsigmond egyfelől határozottan elkülöníti a történelmi hitelesség kapcsán rögzített elvárásokat a tudományos igazságkritériumoktól: „De az, mit historióiailag hűnek és igaznak nevezünk, előadó historióából 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.” Ugyanakkor a művészi igazság és hatás feltételül szabja bizonyos irodalmon kívüli szempontok teljesítését: „a historiói regénynek nemcsak művészileg szép és igaznak, de – bizonyos

⁶⁶⁷ „[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.” HENSZLMANN 1847/b. 242. [kiemelés tőlem]

⁶⁶⁸ „A historióának 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.

⁶⁶⁹ „[V]erjen minél mélyebb gyökeret a szépkedvelő ifjuság szívében költészet által a történetek, s történet által a költészet becsülése, s viselje szíven mindkettőt minden hazánkfiá, mert a mely népnek nincs poesisa és története, nincs élete.” MSzSz 1847/14. 219. „Semmi sem táplálja inkább a nemzeti önérzetet, mint a nemzet történeteinek olvasása. S tanulságot sem meríthetni sehonnan többet, mint jó történelmi művekből. [...] De a tudomány, mindenek fölött a történelmi tudomány, csak művészi alakban válik valóban nemzeti közkinccsé.” CSENGERY 1874. VI–VII.

⁶⁷⁰ „Azonban az adatgyűjtés, a történet-nyomozás még nem történetírás, csak anyaga a történetírásnak. Egy valódi történelmi mű nemcsak a tudomány, hanem a szoros 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.” GYULAI *Thaly* [1867] 1911. 59. „A történetírásban nemcsak az adatok mennyiségétől függ ismereteink mennyisége.” KEMÉNY *Eszmék Szalaynak* [1853] 1971. 265.

később kijelölendő határokig – historióailag hűnek és igaznak kell lenni.”⁶⁷¹ A történeti-és művészi hűség, igazság fogalmainak összefonódásában reprezentációs és allegorizációs funkció integrálásának az igénye fogalmazódik meg: a történeti hitelesség normájában kifejezésre jutó elvárásrendszer összhangba hozza a szorosán poétikai szempontokat a részben irodalmon kívüli (bár a köztudatban elválaszthatatlanul hozzá kötődő) hatásfunkciókkal.

A történeti hitelesség kritikai normájának körvonalazásakor leggyakrabban hangoztatott érv morális indíttatású: a történelmi múlt és kiemelkedő személyiségei iránti kegyelet teszi kötelezővé az igazodást a konszenzusos múltképhez.⁶⁷² A sok esetben csak hazafias frázisként ható kijelentések mögött nem pusztán ideológiai szempontok, hanem jól átgondolt esztétikai, poétikai megfontolások is rejlenek. Egyfelől ugyanis az – értelmezett, mitikus narratív sémákba illesztett – múlt a történeti hagyomány körvonalait rajzolja fel, és mint ilyen, a nemzeti identitás egyik meghatározó letéteményese.⁶⁷³ Az a regényíró, aki a történeti anyag esztétikai átformálásában túlságosan szabad teret enged a költői fantázia szárnyalásának a múlt konszenzusos képével, a nemzeti nagyelbeszélés rögzített sémáival szemben, az tulajdonképpen a nemzeti-közösségi lét alappilléreit sérti, ahelyett, hogy éppen ezen megalapozó narratíva megváltozott viszonyokhoz illesztett újraértéséhez járulna hozzá. Nem véletlen, hogy a *Zord időt* recenzeáló Salamon Ferenc a mítoszokhoz hasonlítja a történeti hagyomány rögzítésében közremunkáló alapszövegeket: a mitológiátlan korszakokban a történeti narratívák „váltják ki” a mítoszok kozmikus otthonteremtő funkcióját, a népi-közösségi világok határainak felrajzolását vállalván magukra.⁶⁷⁴ A múlt iránti kegyelet azonban – másfelől – egyfajta történetírói felelősséget is ró a történelmi regény írójára, amely elől nem illik kibújni: mindezt a legsarkosabban Eötvös József fogalmazza meg. „A hír, melyet történeti személyiségek maguknak kivíttak, a tulajdon legszentebb 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 elferdítenie megbocsáthatlan véték.”⁶⁷⁵ Eötvös elvárásai, szemben az irányregény kapcsán megfogalmazott elveivel, még az irodalmi műalkotás önelvűségét hangsúlyozó kritikusok körében is elfogadottak voltak, így többek között

⁶⁷¹ KEMÉNY *Élet* 1971. [1852–1853] 155–56.

⁶⁷² Vö. GYULAI *Bajza* [1852] 1961. 27., Uő. *Dózsa* [1857] 1908/a. 288–90.; JÓSIKA 1859. 51.; SALAMON *Dobsa ellenbírálata* [1862] 1907/b. 248.

⁶⁷³ „Nálunk nem katedrai *felolvasás* a történet, hanem gyakorlat és a nemzet második bibliája.” SALAMON *A történeti hűség* [1861] 1907/b. 209. [kiemelés az eredetiben] vö. CSENGERY 1874. 56–57.

⁶⁷⁴ „Nekünk nincs mythológiánk – s panaszképen mondhatja mindenki, hogy elveszett, a mi volt, sőt nincsenek régi korbéli 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 mémoiret 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 épen az irodalom virágzása korában viseltetett félisteni hőseihez.” SALAMON *Zord idő* [1862] 1907/b. 475–476.

⁶⁷⁵ EÖTVÖS 1972. 19.

Erdélyi János is helyeslőleg idézi a *Századnegyed* történeti regénnyel foglalkozó passzusában.⁶⁷⁶

A történeti hűség második aspektusa már ábrázoláskritikai, tehát szorosabban irodalmi jellegű: bár ebben a formában inkább csak a 20. század második felének a történetíráselméleteiben fogalmazódik meg, a 19. századi magyar elméleti fejtegetések mögöttesében is ott lappang az a belátás, hogy a múlt önmagában nem hozzáférhető, objektív létében nem megközelíthető, különböző – értelmezésre szoruló – nyomok, főként szövegek közvetítik a mindenkori jelen felé.⁶⁷⁷ Kemény azért ragaszkodik annyira az emlékiratok, 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 avatgatik be a lefolyt századok szellemébe.”⁶⁷⁸ A múlt – korlátozott – közvetítésén, megszólaltatásán túl a forrásszövegek egyben narratív mintát is nyújtanak a történeti múlt esztétikai konstrukciója számára,⁶⁷⁹ sőt a krónikák múltreprezentációjában (a szöveggént felfogott múltban) már eleve ott rejlenek az irodalmi világteremtés lehetőségei, az esztétikai hatásmechanizmusok csírái, így a hűség látszólagos „korlátai” éppen a költői fantázia, az esztétikai imagináció kibontakozásának feltételeit teremtik meg – Erdélyi 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; [...]”⁶⁸⁰ Hasonló gondolatokat fogalmaz meg a történelem és tragédia viszonyáról elmélkedő Salamon egyik színikritikájában: „Én pedig azt állítám, hogy ha nem felvonásokra, jelenetekre osztva s művészileg kikerekítve is, magában a történetben sok tragikumot látunk, egyesekben, családokban, egy-egy egész civilizációban s a nemzetek katastropháiban, 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

⁶⁷⁶ ERDÉLYI [1855] 1986/a. 432–433.

⁶⁷⁷ A magyar kritikában legpontosabban a Schiller gondolatait parafrázáló Kölcsey utal erre a jelenségre *Történetnyomozás* c. esszéjében: „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, értetlenség s az író sajátosságai által alakjából kiforgatva, ismeretlenné tétetni? [...] Szedd össze azon töredékeket, melyek a régiség emlékeiből hozzánk jutottanak, s az emberiség akkori történetei úgy fognak előttem állani: mint némely öszvetört világnak széjjelszórt maradványai.” KÖLCSEY 1886/b. 206–07. Vö. HENSZLMANN 1847/b. 264–265.

⁶⁷⁸ KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 158.

⁶⁷⁹ Vö. TÖRÖK 2001. 257.

⁶⁸⁰ ERDÉLYI [1855] 1986/a. 433. vö. HENSZLMANN 1847/b. 242–243.; SALAMON *Zord idő* [1862] 1907/b. 474.; SZÁSZ 1875. 232.

tragédia-írók inspirációjok és emelkedettségek nagy részét s a tragikumhoz való érzéket a történetből merítették.⁶⁸¹

„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,⁶⁸² 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, illetve a korabeli terminológia felől közelítve meg a problémát, „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,⁶⁸³ amely a szöveg–olvasó párbeszéd termékeny kibontakozásának akadályozója lehet és meggátolhatja a jelképes-allegorikus hatásmechanizmus kibontakozását is. „Fő törekvés a képzelet alkotásaiban, hogy a rajzolt kép illúziót ébresszen, hogy valóknak hitesse el az egész mű folyama alatt, meséjét, alakjait. Ezen elhitézés pedig csökken tetemesen, midőn már bizonyos, meghatározott jellemekről és eseményekről képzetet alkotott magának a közönség, vagy az egykorú vagy a későbbi hiteles történetírásból.”⁶⁸⁴ A hermeneutikai aspektus figyelembevételével, hangsúlyozása azonban az előbbi konklúzióval szögesen ellentétes belátásokhoz is elvezetnek. A művészi hatás és az allegorikus olvasás esélyeit jelentősen csökkentheti a múlt másságának pusztá rögzítésére irányuló poétikai műveletek nagy száma.⁶⁸⁵

Kemény Zsigmond regényei tökéletesen eleget tesznek a történeti hűséggel szemben támasztott korabeli elvárásoknak,⁶⁸⁶ s ez egyben demonstrálja, hogy történetírás és regény jellegadó tényezői, hatásfunkciói valóban összeegyeztethetők a gyakorlatban. Reprezentáció és allegorizáció összefonódása a múlt nyelvi-esztétikai közvetítettségéből értelemszerűen adódik: a múlt (re)konstruálására, a hagyomány

⁶⁸¹ SALAMON *Dobsa ellenbírálata*ról [1862] 1907/b. 238. [kiemelés az eredetiben]

⁶⁸² SALAMON *A történeti hűség* [1861] 1907/b. 211.

⁶⁸³ „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.

⁶⁸⁴ SALAMON *Zord idő* [1862] 1907/b. 476. „A magyar történelemből is immár több adatot, részletet ismerünk, mint régebben és tisztábban látjuk a történelmi alakok körvonalait. Ha a közönség mindinkább erősödő történelmi öntudatával ellenkezésbe jő a költő, veszélyeztetni a költői hatást is, a mely az illúzió alapszik.” GYULAI *A történelmi elemről* [1894] 1914. 316. Vö. Uő. *Dózsa* [1857] 1908/a. 288–90.; SZIGLIGETI 1874. 227.

⁶⁸⁵ Legpontosabban Schedel (Toldy) Ferenc fogalmazta meg egyik Jósika bírálatában: „[A] szerző kitünteteti helyenként a’ történeti valót, sőt tanukat is idéz: mi által, [...] kivételünk 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 egészre nézve nem szükségesek, ’s legalább illy formában kiejtik az elbeszélőt hangjából. S ekkor jut eszünkbe, hogy kevéssé hívnék lenni, hívebb volt volna.” TOLDY 1837. 372. Vö. GYULAI *A történelmi elemről* [1894] 1914. 317.

⁶⁸⁶ A történelmi hitelesség – kognitív, etikai és poétikai aspektusokat integráló – normája ugyanakkor kizár bizonyos irodalmi jelenségeket: Jókai történeti regényeit ugyanolyan fenntartásokkal kezeli, mint teszi azt majd a pozitivistá filológia. Vö. KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 137.

értelmező közvetítésére (is) vállalkozó múltreprezentáció jelrendszere, figurációja az allegorikus hatásmechanizmus kibontakozásának lehetőségfeltételeit is megteremti. A *Zord idő* a kortársak több elvárást érvényesítő olvasásában egyszerre politikai-erkölcsi példázatot megfogalmazó regény és Magyarország három részre szakadását új megvilágításba helyező történetírói munka.

Hasonló állításokat fogalmazznak meg a későbbi kritikai írások, tanulmányok, de olyan megváltozott szemléleti alapról teszik ezt, amely egy újfajta történettudományos gondolkodás, és módosult irodalomértés térhódításával hozható szoros összefüggésbe. 1867 nemcsak a kiegyezés magyar történelmi sorsfordulatának, hanem a pozitivista alapokon újjászerveződő tudományos történetírás intézményesülésének is szimbolikus dátumává vált.⁶⁸⁷ A Magyar Történelmi Társulat megalakulásával és a „tisztán” történettudományos értekezéseket publikáló *Századok* indulásával megvalósult a magyar történettudomány emancipálódása, irodalomtól való függetlenedése, és ez értelemszerűen a történetírás és történelmi regény viszonylatának jelentős módosulásához vezetett.⁶⁸⁸ Az alakuló üléseken és más fórumokon elhangzó beszédek a történettudomány önállósodásának két alapvető feltételét nevezték meg. Az első módszertani vonatkozású: a források, tények szubjektív, esetleg önkényes összegyűjtését, felhasználását a pozitivista forráskritika eszményének kell felváltania, az így megrostált tényekből pedig „a népek szelleme és sorsa fölött uralkodó [örök, egyetemes] törvények felkutatása”⁶⁸⁹ a történetíró feladata. Teljesen háttérbe szorulnak, vagy említésre sem kerülnek a történetírói múltrekonstrukció irodalmi feltételezettségének korábbi normái, elvárásai, mivel nem tudnak eleget tenni a tapasztalati ellenőrizhetőség kritériumának: az irodalom (amely immár nem jelöli a történettudományos értekező prózát) kirekesztődik a múlt közvetítésének területéről,⁶⁹⁰ módszertanilag megbízhatatlan, ismeretelméletileg tarthatatlan történelmi tudás hordozójává degradálódik.

A történész szakma azonban saját identifikációja érdekében kísérletet tett a tudományos kritériumok szigorú rögzítése és a nyelvi meghatározottság ismeretelméleti alapokon történő negligálása mellett a korábban az irodalomhoz tartozó lényeges

⁶⁸⁷ 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.

⁶⁸⁸ A folyamat részletes elemzését lásd GYÁNI 2000/c. 103–106. illetve HITES 2001. 206–216.

⁶⁸⁹ HORVÁTH 1868/1869. 487.

⁶⁹⁰ „Első teendőink hagyományaink körül: a mondai elemet határozottan a költészet terére utalnunk. A történetírás építsen pozitív alapokon. Kútfoínket szigorúan meg kell bírálnunk.” MIKÓ 1867. 14. Igen árulkodó ebben a tekintetben az előbb idézett Horváth Mihály beszéd kontextusa: a székfoglalót felvezető Toldy a „történelmi művészt” köszönti Horváthban, akinek munkái „a szépművészet műveivel rokon hatást közvetítenek” (472.), ő azonban már egy egészen más, alapvetően pozitivista történetírás- és tudomány szemléletet 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 vesztő” költészet egyik alapvető funkcióját is átveszi a történetírás: az örök és egyetemes léttörvények deklarálásával a költői eszményeket pótolja a közönségesség és a kételyek korában. HORVÁTH 1868/1869. 481–489.

hatásfunkció kisajátítására is. A bevallottan természettudományos mintára szerveződő új társadalomtudomány egyértelműen bejelenti igényét a történeti tudás, hagyomány közvetítésének és a nemzeti eszme, 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”⁶⁹¹ – állítja Horváth Mihály, immár a Történelmi Társulat alakuló ülésén elmondott beszédében, egyértelműen jelezve, hogy a korábbi évtizedekből jól ismert, közösségi alapokon nyugvó szubjektumfelfogás, nemzeti lét afirmációja a legfontosabb célkitűzése a megújuló történettudománynak is. Mivel azonban kizárólag a történeti kutatás legitimitációja szavatolhatja a múlt és a hagyomány megbízható közvetítését, csak a történészek munkái tehetik hitelesen hozzáférhetővé a régmúlt identitáserősítő eseményeit, ezért a köztudalom a néphagyomány történelemképétől, és a költői fantázia teremtette múltkonstrukcióktól elhatárolódó történettudomány lehet a nemzeti azonosságtudat egyetlen hiteles letéteményese.⁶⁹² A pozitivista alapjai ellenére régi „irodalmi” gyökereire támaszkodva bontakozik ki tehát a történetírás Magyarországon lábra kapó irányzata. Ami azonban Toldynál, Keménynél vagy Csengerynél még történetírás és történelmi regény harmonikus egységében, funkcióátfedésében látszik megvalósulni, az a történettudomány felől tekintve már szétválik: a történetírás megpróbálja privilegizálni a nemzeti emlékezet birtoklását.

A kétfajta történetírászemlélet 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 – történetírói munkákat recenzeáló – kisebb írásokban. Az 1872-es évfolyam 27. számában Láng Lajos a pozitivista történetírásmodell alapelveinek deklarálása kíséretében üdvözli Buckle monográfiáját („ugyanakkor lépett fel Buckle »Anglia művelődésének történetével«, mely a természettudományi módszert s a törvényszerűség elvének következetes keresztülvitelét a történelembe is átültette”⁶⁹³), 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”.⁶⁹⁴ Két év múlva azonban a történetírás irodalmi meghatározottságú modellje elsöprő kritikában részesül, és éppen egyik kiemelkedő képviselője, Csengery Antal munkájának bírálatán keresztül. A fokozatosan emancipálódó történettudomány biztos eszmei-módszertani

⁶⁹¹ HORVÁTH 1867. 5.

⁶⁹² „[A]zon tudomány iránt sem fog mutatni kisebb érdekeltséget, mely a századok nemzedékeit egymással kapcsolatba hozza, ezeknek anyagi és szellemi, társadalmi és politikai életét egymással összekötve, a múltat 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. V.ö MIKÓ 1867. 14.; IPOLYI 1885. 13.

⁶⁹³ LÁNG 1872. 314.

⁶⁹⁴ ZÁVODSZKY 1872. 569.

horizontjából beszélő György Aladár már nemcsak felesleges „kelléknek”, de egyenesen a történeti megismerés ellenében ható jelenségnek nevezi a nyelvi, kompozícióbeli 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.”⁶⁹⁵

A történelem- és irodalomszemléletben lezajló mélyreható változásoknak két fontos következménye lesz Kemény regényeinek megítélésében: implicit a regények létrejöttének háttérére vonatkoztatva, explicit a szövegek recepciójában megfigyelhető – reprezentáció és allegorizáció viszonyának megítélését is érintő – hangsúlyeltolódások tekintetében. Ami a történelmi regények korabeli háttérét illeti: bizonyos, hogy a Nyugat-Európa szellemi életét a korszakban döntően befolyásoló változások ismertek voltak az 50-es, 60-as évek magyar irodalmi- és közgondolkodásában is. Nem valamiféle naiv tudatlanság feltételezhető tehát a történetírás nyelvi modelljének preferálásában, illetve a történetírás és történeti epika műfaji határait viszonylagosító állásfoglalásokban: a pozitívizmus tudományos szemléletének világnézeti konzekvenciáitól való félelem és tartózkodás, a múltközvetítés leszűkítő tendenciáitól, az irodalom lefokozott szerepétől való idegenkedés is meghatározó volt a koncepciók megalkotásában. A szépirodalom nehezen törődött bele látványos funkcióvesztésébe, nemzeti identitást megalapozó szerepének gyengülésébe, megosztásába, elsősorban azért, mivel a hagyományként tételezett múlt egészen más aspektusait, mélyebb és összetettebb jelenségeit volt képes rögzíteni és közvetíteni, olyan jelenségeket, melyek a történettudomány módszertanának ismeretelméleti-kritikai rostáján kihullottak. Erdélyi János – az *Egy századnegyedben* felvázolt – történelmiregény-poétikájának a sugallatai szerint a regények múltreprezentációjának sajátosságában, a múlt felé fordulás esztétikai igényében ott rejlik a történetírói konstrukciókkal szembeni alternativitás lehetősége. „Ami a történetek mai ismertetét illeti: ez tudománnyá szerveződött, és rangján alulnak tekinti hallgatni 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?”⁶⁹⁶ Kemény történelmiregény-írása mindenesetre egy sajátosan köztes térben bontakozik ki: szabadon építhet a kortárs történetfelfogás eszmei alapjaira, narratív jelleget előtérbe állító tendenciáira és az ebből nyert etikai, valamint kognitív státuszára, ugyanakkor az esztétikai imaginációra épülő történetírás jellege olyan ellendiskurzusként is felfogható, mely a tárgyilagos, tényszerű,

⁶⁹⁵ GYÖRGY 1874. 245.

⁶⁹⁶ ERDÉLYI [1855] 1986/a. 440. ,Vö. GYULAI *A történelmi elemről* [1894] 1914. 316.

a metafizikai aspektusokat nélkülöző történetírással *szemben* képvisel alternatívát a múlt reprezentációja, értelmezése, közvetítése tekintetében.⁶⁹⁷

A tudományos gondolkodásban, irodalomértésben és a köztudatban is fokozatosan rögzülő történelem- és történettudomány-felfogás alapvetően megváltoztatta a történetírás és a történelmi regény viszonyát. A történelmi regény elméletét tárgyaló fejezetben láthattuk, hogy a pozitivista szemlélet valóság és fikció nem túl szerencsés együttléteként fogja fel a történelmi regény jellegadó vonását, illetve a pozitivista filológia a hitelesség újraértett normahasználatában tulajdonképpen poétikai normává avatja saját tudományos módszereit. A két alaptézis irodalomkritikai alkalmazása érdekes konklúzióhoz vezet a Kemény-recepció ide sorolható írásaiban. Egyfelől fikció és valóság elkülöníthetőségének mércéjéből adódóan a szöveg korrajz tekintetében nyújtott teljesítménye (reprezentáció) és jelentésképző mechanizmusa, esztétikai hatása a kritikai megítélésben elveszíti a kapcsolatot egymással, ezért csak részleges dicséretet érdemel egyik vagy másik tekintetben, de nem tekinthető sem kerek egész összhangzó műalkotásnak, sem tudományos kritériumoknak eleget tevő történetírói munkának. Másfelől azonban Kemény történelmi regényei eleget tesznek a pozitivista történelmi hűség elvárásainak is,⁶⁹⁸ és a „normakövető” magatartás nemcsak más művekkel (Jókai) szembeni viszonylagos felértékelésükhöz vezet, hanem – némi következetlenséggel – a reprezentáció és allegorizáció kettős teljesítményének egyidejű méltatását eredményezi a különböző értelmezésekben.⁶⁹⁹ Valójában a komoly ismeretelméleti elvárásokat rögzítő szempontrendszer sem volt képes kiiktatni a szövegek történetírói teljesítményének és allegorizációs hatásmechanizmusának elismerését, illetve elleplezni egyazon jelrendszer kettős funkciójának összefonódottságát, egymásrautaltságát.

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 történelmi vonatkozású (sőt még a „fiktív”) szöveghegyeit visszakeresse a Kemény-korabeli történetírók munkáiban vagy a 16. századi krónikákban, és kétségtelen forráskutatói érdemei vannak a szövegátvételek kimutatásában. A filológiai érdekeltséghez képest több figyelemre méltó interpretációs javaslatot is tartalmazó tanulmány fő tézisei azonban elsődlegesen fikció és valóság szétválasztásának módszerét rögzítik.⁷⁰⁰ Állításából, mely szerint „Kemény történelmi

⁶⁹⁷ Salamon másfél évtizeddel a *Zord idő* recenzió megírása után már inkább ebben az értelemben nevezi „avatott és gondolkodó történésznek” Keményt, aki képes műveiben a „történelem *transcendentalis* részének” mélyebb igazságait festeni. SALAMON 1876. 40. [kiemelés az eredetiben]

⁶⁹⁸ „A Kemény-típusú regényíró elszántan magára vállalja a tudományos történetkutatónak mind a kritikai ítéletre való jogát, mind a kritikailag igazolt anyaggal szembeni köteles hűségét.” Kemény írásművészete ezért „a történetírás és a történelmi regény meglepő egyneműségét mutatja.” RÉDEY 1925. 119., 116.

⁶⁹⁹ Sajátos átmenetiségét mutat ebben a tekintetben Angyal Dávid *Zord idő*-tanulmánya. Salamonhoz hasonlóan méltatja a szöveg történetírói teljesítményét és példázatos jelentésalkotását, de a hangsúly már arra esik, hogy Kemény „végre is *csak* regényt írt”. ANGYAL 1883. 462–63.

⁷⁰⁰ „[M]ert az író alkotási módjának megítélésénél nem utolsó föltétel tudni, mit talált készen forrásaiban, s mit adott hozzá a maga leleményéből.” LOÓSZ 1904. 47.

regényei közelebb állanak a történelemhez, mint bármelyik más regényírónké, mert nemcsak a kor rajzában, hanem alakjaiban és meséiben is a történelmi 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 nem igen tud kelteni.”⁷⁰¹ Fikció és valóság szétválasztottsága viszont érdekes módon nem vezet reprezentáció és allegorizáció teljes elkülönítéséhez: a történelmi valósággal referenciális kapcsolatba hozható korrajz, múltreprezentáció Loósz szerint is morális tanulságokkal szolgál olvasója számára.⁷⁰² Hasonló értelmezési sémát követ Nagy Miklós jóval később publikált tanulmánya. Külön fejezetekben méltatja Kemény történetírói erényeit, 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- és Elemér-szálat, a kettejük sorsában képződő tragikumot. A kettős mértékkel mérés vezethette Nagy Miklóst arra, hogy a szöveg „történetírói” jellegét és a regény szerkezetét és színvonalát bíráló megjegyzéseket tegyen, és bár a tanulmány expressis verbis különválasztja a szöveg kettős teljesítményét, összefüggésüket mégis elismeri.⁷⁰³

Hogy mégis mennyire összeegyeztethetőek akár e szemlélet keretei között is a látszólag széttartó tendenciák, arra Sötér István tanulmánya szolgál tanúsággal. Sötér szinte a szélsőségig viszi mind a szöveg történetírói eredményeinek hangsúlyozását, mind az allegorizáció kitüntetett szerepéről a szakirodalomban leírtakat. Hasonlóan Loószhoz vagy Nagy Miklóshoz, Sötér lényegesnek tartja fikció és valóság, rekonstruált történelmi események és fantázia szülte cselekményelemek – értékítéletet is magában foglaló – megkülönböztetését a *Zord idő*vel kapcsolatban,⁷⁰⁴ 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.” (544) Talán nem véletlen, hogy a szöveg allegorikus értelmezésének összegzése kényszeríti ki Sötérből az egyértelmű állásfoglalást a történelmi reprezentáció

⁷⁰¹ LOÓSZ 1904. 45–46.

⁷⁰² „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 múlt viszontagságaiból politikai és erkölcsi okulást adjon az olvasónak.” LOÓSZ 1904. 46.

⁷⁰³ „Barnabás és Elemér képsora kevésbé történelmi, harsányabb színeivel, fordulataival, meglepetéseivel, feltáruló lelki alvilágával elút a hatalmas XVI. századi panoráma egészétől. E romantikus példázatot az elbeszélő mégis igyekezett a kettős királyság korához kötni.” NAGY M. 1987. 308.

⁷⁰⁴ „A *Zord idő* legjobb lapjai nem azok, melyekben az írói képzelet autonóm módon érvényesül, hanem azok, amelyeken 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 eseményei, körülményei között.” SÖTÉR 1987. 535–36.

kérdésében. A szerzőnek ugyanis szüksége van arra, hogy zárt egészként fogja fel (illetve ismerje fel) a regény történetírói konstrukciókra emlékeztető múltképét, hiszen tanulmányában parabolisztikus olvasásmódot érvényesít. Olyan szöveggént közelít a *Zord idő*höz, amelynek minden eleme, nagyobb egysége túlmutat önmagán: jelen esetben 1541 Magyarországnak eseményei, az ország három részre szakadásának traumája a Bach-korabeli magyarság állapotának, válságának elbeszélését szolgálja egyfelől, másfelől Kemény erkölcsstanának, állameszméjének és történetfilozófiájának összegzése olvasható ki belőle áttételesen, a szoros analógiák, parabolisztikus áthallások pedig az író kiegyezés melletti határozott állásfoglalását körvonalazzák Sötér szerint.⁷⁰⁵ Felvetődik a kérdés, hogy az ilyen, végsőkéig kielezett megfeleléseket, analógiákat kereső parabolisztikus olvasásmód konzekvenciái mennyire egyeztethetők 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 Sötér szociológiai, ábrázolásesztétikai karakterű megközelítésmódja 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 is teszi Sötér túlzásait, főként a *Zord idő* történetírásnak nyilvánításával kapcsolatos megjegyzéseit vitatja. A posztmodern nyelvi fordulat (linguistic turn) történetelméleti tapasztalatából kiindulva Szegedy-Maszák történelmiregény-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”⁷⁰⁶, és ezzel egyben történelmi regény és történetírás műfaji határainak elmosódását is deklarálja.⁷⁰⁷ A regény és a történetírás hasonlóságát, elkülönülését a múlt reprezentálását szolgáló poétikai eljárások teszik szemléletessé: a történetírói vendégszövegek nagy száma a két műfaj közötti átjárhatóságot feltételezik, a történetírói szándékától élesen elkülönülő jelentésképző aktivitást pedig narratopoétikai megoldásaival, a nézőpontok változtatásával éri el a szöveg.⁷⁰⁸ Amint azt a résztanulmány címe is jelzi (*A közösségi lét tragikumai*), Szegedy-Maszák szintén allegorikus jelentésre futtatja ki elemzését, igaz nem a politikai-erkölcsi példázatot hangsúlyozó Salamont vagy a parabolisztikus olvasást javasoló Sötért követi, hanem leginkább Barta János *Zord idő* tanulmányának lényegi gondolatával szoros összhangban fogalmazza meg véleményét.⁷⁰⁹ Barta

⁷⁰⁵ 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 „visszavetítését” látja a regényben Rónay György (RÓNAY 1985. 81.).

⁷⁰⁶ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 269.

⁷⁰⁷ Vö. SZEGEDY-MASZÁK 1989. 43, 54–55.

⁷⁰⁸ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 275.

⁷⁰⁹ SZEGEDY-MASZÁK 1989. 298–299.

olvasatában tulajdonképpen összegződnek a különböző allegorikus értelmezések, azzal a markáns különbséggel, hogy a nemzeti lét általános, kollektív tragikumának megjelenítésére irányuló törekvést is tulajdonít a szövegnek.⁷¹⁰

Összegzésképpen érdemes visszatérni a gondolatmenetet indító kérdésünkre, mely a reprezentáció és 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 összeütközésbe, 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 elméleti jellegű magyarázatát a történelmi regény egyik meghatározó műfaji vonásában lelhetjük fel. A múltreprezentáció esztétikai teljesítménye sohasem jelenti (jelentheti) a múlt valóságának visszaadását, vagy erre irányuló törekvést. A múlt esztétikai konstrukciója nem „a kínálkozó referenciák felől határozza meg a fikciót, hanem éppen, hogy idézőjelbe teszi ezeket a referenciákat, amelyek így a fikció révén válnak szemlélhetővé”.⁷¹¹ A figuratív nyelvhasználat konstruálta múlt képe és az elbizonytalanított referencia (múlthoz rendelt értelem) hasadásában bontakozhat ki az allegorizáció összetett folyamata a *Zord idő*ben, melynek működéséhez a reprezentáció megfelelő keretet és lehetőséget biztosított. Kemény szövegében az allegorikus hatásstruktúra érvényesülésének valamennyi feltétele teljesül: az allegorikus jelentésképzésbe a szöveg egésze, minden aspektusa bevonható, az allegória temporális kibontakozását⁷¹² a regény narratív előrehaladása biztosítja az – értelmezés szempontjából kitüntetett jelentőségű – kezdő és záró kép közötti lineáris mozgásban. Az allegória „szemantikai ambiugitása”, egyszerre több (kettős) jelentést hordozó karaktere a konstruált múlthoz kapcsolható jelentés és az ugyanazon jelrendszer által létesített allegorikus értelmi képzet(ek)ben ragadható 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”.⁷¹³ Az ország három részre szakadásának traumájáról, a szorosán hozzá kötődő Mohács-élményhez kapcsolódó előzetes értelmezések – melyek viszonylagos konszenzusosságát a kortársak számára a történelmi múlt sérthetlenségének, szentségének tisztelete, később pedig a nagy mitizáló elbeszélések, vagy tudományos művek konstrukciói szavatolják – megfelelő

⁷¹⁰ Barta Kemény ösélményének kifejezéseként, a Kemény korabeli viszonyok allegóriájaként (is) olvassa a regényt, de elsősorban a „magyarság kollektív tragédiájaként” értelmezi a művet. BARTA 1985. 5–44. Főleg: 8., 16., 21.

⁷¹¹ ISER. 2001. 44–45.

⁷¹² Vö. BENJAMIN 1980. 365.; de MAN 1996. 31.

⁷¹³ MESTERHÁZY 1998. 350. (A narrativitás, egymás mellett megtartott jelentések, pretextus [paradigmatikus meghatározottság] kategóriáit kiemelve Mesterházy tanulmányának bevezető része Gerhard Kurz allegóriaelfogásának legfontosabb gondolatait összegzi.)

keretet teremtenek arra, hogy az allegória összetett módon működhessen a *Zord idő*ben. Az allegorizáció múltreprezentációhoz való kötöttsége biztosítja a jelentés megképződéséhez és célbajuttatásához szükséges zártságot, amennyiben a szöveg elsősorban a nemzeti sorskérdések összefüggésében tesz javaslatot az allegorikus értelem létrehozására (egyetlen *Zord idő*-elemzés sem tett kísérletet ettől a kerettől teljesen elváló értelmezésre), ugyanakkor az allegorikus játéktér nyitottságát, kellő szélességét is, hiszen a szöveghez nem rendelhető hozzá egyetlen kizárólagos értelem, nem törekszik egy eleve rögzített kép, jelentés kitüntetésére. (Még a parabolisztikus séma képviselő is elismerik, hogy a szöveg egyetlen utalást sem tartalmaz Kemény jelenére⁷¹⁴, tehát nem köti a jelen létállapotának feltételezett ikonikus képéhez a jelentéstulajdonítást.)

Nyitottság és zártság egymásrahatása indokolja, hogy a Walter Benjamin-féle allegóriafogalmat bevonjuk a *Zord idő* értelmezésébe. Az allegória és szimbólum romantika korában rögzült viszonyát újragondoló Benjamin dialektikus jelleget tulajdonít az alakzatnak. 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.”⁷¹⁵ A szimbólum pillanatnyiságával ellentétben az allegória időben kibontakozó teljesítménye zártabb keretet ad az alakzat működésének, de mindez nem jelenti azt, hogy pusztán valamely ismert értelem rögzítésére korlátozódna lehetséges jelentésmezeje.⁷¹⁶ Az allegorikus értelmi képzetek viszonylagos rögzítettségének és egyidejű nyitottságának köszönhetően képes fenntartani a *Zord idő* lehetséges jelentéseinek érvényességét a befogadás történeti idejének előrehaladtával is. Kemény írásának egyik komoly tétje ugyanis – amelyet eddig egyetlen interpretáció sem hangsúlyozott kellőképpen –, hogy a mindenkori történeti olvasója számára is megélhető legyen a kollektív közösségi tragikum katartikus tapasztalata: a különböző olvasói korok egyaránt saját nemzetük tragikumaként tudják átélni az olvasás során tapasztalt eseményeket, saját személyes és közösségi identitásuk erősítésére tudják átfordítani és alkalmazni az esztétikai tapasztalat által hozzáférhetővé tett képzeteket. A történeti olvasás ugyanis nem merülhet ki a reprezentáció múltképének puszta felfogásában, vagy az allegorikusan rejtjelezett megírás-korabeli társadalmi-történeti szituáció visszakeresésében. 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 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.

⁷¹⁴ Vö. BARTA 1985. 21.

⁷¹⁵ BENJAMIN 1980. 361., 366.

⁷¹⁶ 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.

Hogyan beszélhető el azonban a nemzet tragédiája? Hogyan tehető cselekvővé, tragikus tettet végrehajtó és következményei tapasztalatát megélő eleven „személlyé” a nemzet absztrakt fogalma? Hogyan hozható létre olyan tragikus hatás, amely a katarzison keresztül a személyes identitás közösségi alapjait mozgósítja a legkülönbélebb korszakokban? Milyen értelemben beszélhetünk nemzetről a 16. században, illetve hogyan egyeztethető össze a nemzetfogalom történeti változékonyságával és képlékenységével az allegorikus jelentésképzés folyamata? E problémák, kérdések feloldását éppen reprezentáció és allegorizáció fentebb értelmezett viszonya teszi lehetővé, melyet a szorosabb szövegelemzés kontextusában vizsgálunk majd a továbbiakban.

2. Reprezentáció – allegorizáció – irónia: szövegelemzés

Az esztétikai reprezentációra érdemesnek tartott történelmi korszak, szituáció kiválasztása döntő fontosságú a történelmi regény jelentésképző stratégiái és hatásmechanizmusa szempontjából. A *Zord idő* esetében komoly felhívó szerepe van, hogy ellentétben az *Özvegy és leányával* vagy *A rajongókkal*, itt a magyar történelem szempontjából sorsfordító és közismert eseménysor köré épül a történet, azaz a szöveg erősebben rájátszik a befogadók történelmi előismereteire. A témaválasztás kulcsfontosságúnak bizonyul a regény allegorikus struktúrájának megteremtésében, mivel az ország három részre szakadásának traumatikus eseménye a magyar nemzeti nagyelbeszélés egyik meghatározó mitológemájának számít.⁷¹⁷ Mint ilyen, nemcsak szituációhoz köthető tanulságokkal szolgál, hanem értelmező mozgásba hozza a ’balsors sújtotta nép’ évszázados gyökerekre visszanyúló toposzát,⁷¹⁸ amely a magyar közösségi identitás egyik reprezentatív jelképének tekinthető a legkülönbélebb korszakokban: a történelmi erőknél való kiszolgáltatottság tragikus toposzában nemcsak a szenvedés motívumai, hanem a nemzet fennmaradásának keretét biztosító affirmatív erők is mozgósíthatók, főképpen a nemzeti lét válságos időszakában.⁷¹⁹

⁷¹⁷ Jellemző Bibó István példája: az általa konstruált „nemzeti nagyelbeszélésben” két – jellegében hasonló – paradigmatiszma töréspontként jelöli meg az 1541-hez és az 1848–49-hez köthető eseményeket: véleménye szerint 1541 „a magyar politikai és társadalmi fejlődés megzavarodásának időpontja”, míg „a közösségi alkat megromlásának tünetei éppen a XIX. század közepén sűrűsödnek.” BIBÓ 1986. 572., 581.

⁷¹⁸ Nem mellékes egybeesés az sem, hogy a mitológéma eredete, a *Querela Hungariae* (Magyarország panasza) toposz éppen a tárgyalt 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, társadalomlélektani 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]

⁷¹⁹ „Aztán a balsorssal való küzdelemben van valami lélekemelő. Ha mások szerencsésjökkel dicsekedhetnek, mi sebeinket mutathatjuk föl; ha mások az európai polgárosodásnak tett nagy szolgálataikat emlegetik, mi dicsekedés nélkül elmondhatjuk, hogy századokig védtük e polgárosodást a keleti barbarizmus ellen s elvéreztünk bele, ha mások dicsőségöket ragyogtatják, mi önérzetünkre hivatkozhatunk, hogy máris mennyi akadályt győztünk le s mind fennebb lobogtatjuk a nemzeti műveltség zászlóját.” GYULAI *A nemzeti nyelv* [1882] 1914. 205.

A nagypolitikai események középpontba állítása, a nemzeti sorskérdések ilyen éles felvetése azonban nem szabad, hogy arányeltolódáshoz vezessen a szöveg interpretációjában. Igaz, Kemény minden eddigi történeti tárgyú regényénél meghatározóbb a történelmi múltban feltételezhetően megtörtént események reprezentációja, ugyanakkor óvatosságra int, 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. Sőt, a Kemény történelmi regényei vonatkozásában annyira méltatott lineáris-kauzális történetmondás is elsősorban a „fiktív” szalon érvényesül töretlenül.

A *Zord idő* több elemzője mégis hajlamos volt némileg redundáns elemnek tekinteni a Deákék, illetve az Elemér és Barnabás alakjai körül bonyolódó fő cselekményszálát,⁷²⁰ és még a kompozicionális funkcióját és az allegorizációban betöltött értelemképző szerepét felismerő és méltató interpretációk esetében is gyakoriak az olyan észrevételek, melyek megkérdőjelezik a „fiktív” eseménysor jelentőségét.⁷²¹ A kritikusokat leginkább zavarba ejtő elem kétségkívül az a disszonáns hatás, amely a nemzeti tragédiához köthető pátosznak, a megidézett történelmi személyiségek tekintélyének, valamint Deákék együgyűségének, vagy Barnabás démonikusságának, jelleme rémromantikus dimenzióinak szoros egymásbajátságából adódik. Első látásra mind a hiteles múltreprezentáció kívánalmaival, mind pedig az egész nemzeti közösséget megcélzó katarikus hatás lehetőségfeltételeivel nehezen egyeztethetők össze a történetiszál jellegadó tendenciái, valójában azonban mindkettő kibontásában döntőnek bizonyulnak: tevékeny részt vállalnak a 16. századi magyar világ valóságillúziójának megteremtésében, és a szöveg allegorikus jelentésképző mechanizmusának működésében.

Nem is lehet másképp, akár a történeti regény jellegadó világkonstruáló tényezői, akár a szövegnek tulajdonított allegorikus struktúra egyik meghatározó jellemzőjének perspektívájából közelítünk a kérdéshez. Az epikai imagináció közegében, ilyen vagy olyan módon, minden egyes eljárásnak részt kell vennie a múlt teremtett sajátosságának felállításában, és a konstruált világ különböző aspektusai sem bonthatók szét előtér–háttér, valós–kitalált oppozíciójára.⁷²² A történet

⁷²⁰ Vö. MAKKAI 1935. 57.

⁷²¹ Loósz például nemcsak a Barnabás–Elemér szálát tartja a fő cselekményelemnek, de az Elemér–Dora szerelmi kapcsolat nemzeti tragédiára vonatkozathatóságát is világosan látja, tanulmánya elején mégis különös érdeklődést nemigen keltő meséről beszél. LOÓSZ 1904. 45–46. Hasonlóan Sötérhez, aki talán a legprecízebben jelölte ki a két szál összefonódásának poétikai funkcióját („A cselekmény az ő párhuzamos útjuk köré rendeződik: a szerkezet így egyszerű és szilárd biztosítékának köszönhető, hogy az államvezetés világa a *Zord idő*-ben szervezettebben illeszkedik a regény egészébe, mint akár *A rajongókban is*”), érzékeltetve valós és fiktív elválaszthatatlanságát, mégis több alkalommal kinyilvánítja, hogy „a *Zord idő* legjobb lapjai nem azok, melyekben az írói képzelet autonóm módon érvényesül.” SÖTÉR 1987. 544.; 535–536.

⁷²² A történelmi regény kortársi elgondolásában is evidenciának számított ez a gondolat: „Neki tehát e’ célra, 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.

eseményalakulásának, szereplői viszonyrendszerének „két szintje” a *Zord idő* esetében sem mint kitalált vagy valós különülnek el: egymást áthatva, kiegészítve hozzák létre a szövegben konstruált múlt történeti sajátosságát és együttesen járulnak hozzá a szöveg allegorikus struktúrájának, jelentésképző mechanizmusának kibontakozásához. Joel Fineman az allegória működésének két jellegzetes típusát különbözteti meg, amely – mint a *Zord idő* esetében – egyidejűleg is érvényesülhet az adott szövegben. „Az allegóriák egy része elsősorban függőlegesen szerveződik, inkább a struktúrára, mint az időbeli kiterjedésre épül, mint mondjuk a Fortuna kerekének illusztrációja. [...] Másfelől, az allegóriák másik része eredendően horizontális, figuratív struktúrájuk csak esetleges, és az időben kibontakozó kalandok hálózatához 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.”⁷²³ Az allegória első típusát Fineman a metafora, míg a másodikat a metonímia szerveződéséhez hasonlítja. A *Zord idő* esetében a kétfajta strukturálódás egyesül. Mint már említettük, allegorikus képzetek a történet egészének metonimikus, időbeli kibontakozásához hozzárendelhetők, ugyanakkor a metaforikus (szinekdochés) szerkezetre emlékeztető szintezetség is megfigyelhető a két szál viszonylatában, amely szintén tevékenyen befolyásolja a jelentésképződés folyamatát. Ami a személyes léttörténetek szintjén zajlik, rávetítődik a nemzet soralakulására, értelmezi, jelentéssel látja el a történelmi eseményeket. Ilyen értelemben tekintjük át a továbbiakban a két történet szálat, reprezentációs és allegorizációs funkciójukat helyezve érdeklődésünk középpontjába.

A Deák-testvérek, Dorka, Dora, Barnabás és Elemér alakjai körül kibontakozó történetegységet a feltűnő konvenciózusság és stilizáltság jellemzi. Jól bejáratott sémájukról és példázatos-parabolisztikus karakterükről ismert műfajok, a mese, a dráma (vígjáték, melodráma, tragédia) konvencióinak közreműködésével tárul fel mind a Deákék világa, mind a két kitüntetett szereplő, Barnabás és Elemér összetett viszonyrendszere. A regény nyitánya a mese és a vígjáték sablonjait egyaránt megidézi. A rend-elvű (Deákék naiv patriarchalizmusa) és a káosz-elvű (Dorka negatív megtisztulásrítusával minden szilveszterkor újra beavatódik a létezés rettenetébe) világ egyéni érdekből és kötelességtudattól egyaránt vezérelve útjára indítja a másik világ képviselőit, akiknek jelleme megfeleltethető a jó és rossz, hős és antihős mesei attribútumainak.⁷²⁴ A mese stilizáltságára és nélkülözhetetlen kozmikus távlataira Elemér útrairításának történetmondói közlésegyisége is felhívja a figyelmet, hiszen a jelenet jól felismerhetően a mesei szimbolika nyelvén beszélődik el (46.).⁷²⁵ A két, próbatétel elé állított főhős valóságos és jelképes útját követi nyomon a cselekmény

⁷²³ FINEMAN 1981. 31.

⁷²⁴ Vö. SZEGEDY-MASZÁK 1989. 262., 264.

⁷²⁵ KEMÉNY Zsigmond, *Zord idő* Kriterion Könyvkiadó Bukarest 1997. A regényidézetek helyét ezt követően a főszövegben fogom megadni.

nagy része, a zárlat pedig kettejük sorsának negatív kifutására éleződik ki, immár a mese várhatóságát erősen leépítő módon. A próbatételek kiállása, a magasabb létdimenzióba lépés helyett ugyanis egymást pusztítja el a két „mesehős”: így a kozmikus világegész értelmességébe történő beavatás helyett a káosz világába tekinthet be a *Zord idő* befogadója. A mesei konvenciók deformációja már-már abszurd hatást kelt abban a sajátos módban, ahogyan – kerek egészé téve a történetet – Barnabás és Elemér visszatér elküldőjéhez: Elemér lemészárlásakor veszi életét Dorka, míg Barnabás levágott fejének látványától hal meg Deák Dániel.

Ugyanígy deformált vígjátéki keretbe is beilleszthető a történetsor. Deákék viselkedése, szokásrendje, beszédmódja a jellem- és helyzetkomikum kiapadhatatlan forrásául szolgál a történet egészében. Az útrairndítás mindkét fél részéről kétes etikai igazolhatóságú cselekedete a vígjátéki bonyodalom alapját teremti meg, és az elhallgatások, félreértések komikus szituációinak sorát eredményezi a későbbiekben. Az események vígjátéki szála a Deákék és Dorka párbeszédét, kölcsönös vallomását megelevenítő nagyjelenetben éri el a „tetőpontját”, melyben a szélsőségig fokozott helyzetkomikum humoros hatásával éles, már-már abszurdig vitt kontrasztot képez Dorka elbeszélte élettörténetének – rémromantikus elemekkel átszőtt – tragédiája. A feszítő kettőség egyben megelőlegezi a történetszál negatív végkifejletét, amely itt is a műfaji várhatósággal teljes ellentétben következik be. Barnabás és Elemér megtalálása, hazahozatala a hírnök információi nyomán könnyen véghezvihetőnek tűnik, a bonyodalom békés megoldása, az egymás elleni vétkek helyrehozatala helyett azonban a tragédiákra jellemző zárlat lesz a meghatározó.

A melodramatikus hangoltságú szerelmi kapcsolat távlatában sem más a helyzet. Dora és Elemér beteljesületlen szerelmének történetét a könyvbe rejtett szerelmi virágzógnak, vagy a versben és dalban megüzent szerelmi vallomásnak a kliséi övezik a cselekmény egészében, s konvencionális, stilizált tartalmait mi sem hangsúlyozza jobban, mint hogy a kaotikus léttapasztalatával jellemzett Dorka szólamában is felbukkannak a szentimentális szerelemkép közhelyei, miközben mély lelkiismeretfurdalásában megidézi a pár általa szertefosztatott boldogságképzetét.⁷²⁶ A beteljesületlen, de a szerelem eszményét felmagasztosító kapcsolat elégikus-szomorú melankóliája helyett azonban itt is a viszony brutális szétszakadásának kaotikus élménye lesz meghatározó a zárlatban.

Bár a regény stilizált drámai szituációja inkább – a mesei elemekkel dúsított – komédiaszituációra emlékeztet, mégis minden drámai elem a tragikus végkifejletbe torkollik; a tragédia néhány formaelve tehát a *Zord idő* struktúrájába is beépül. A műfaji konvenciók gyökeres transzformációja, a várhatóságba bennefoglalt lehetőségek durva lerombolása azonban disszonáns, elidegenítő hatást kelt, és a kiengesztelő tendenciákkal szemben az abszurd léthelyzet érzékeltetéséhez járul hozzá a személyes és a nemzeti-közösségi sorsalakulások szintjén egyaránt.

⁷²⁶ „Meg vagyok győződve, hogy Dora éjei álmatlanok, s hogy szétdúlt szerelmének emlékei az átvirrasztott órákat a gyötrelmek vad tombolásaival töltik be.” 321.

S ezzel már tulajdonképpen rá is tértünk, hogy a történet egészét tekintve vajon mi a funkciója a fő cselekményszáznak, hogyan és milyen módon járul hozzá az önmagában elvont nemzeti sorstragédia megelevenítéséhez, átélhetővé tételéhez. Egyfelől a precízen megszerkesztett, jól felismerhető konvenciókból álló történet-szál szervezi egységbe a regény kompozícióját, illetve ez teremti meg a konstruált világ koherenciáját. A „fiktív” eseménysor beléptetése sajátos megoldást kínált a múlt reprezentálásának egyik lényegi nehézségére, amely elsősorban a letűnt idők közvetlen hozzáférhetetlenségéből fakad: segítségével sikerült – a történelmi eseményeket közvetítő narratívák eltérő javaslatából, a köztudatban a múlthoz kötődő sokszínű képzetekből – eleven és egyúttal hiteles múltkonstrukciót felállítani. A történelem és a regény kívánalmainak összeegyeztetésében hatékonyan bizonyult a konvencionális műfaji sablonok alkalmazása: a valahonnan valahová eljutás, a lezártág és lekerekítettség érzetét biztosítja a befogadó számára, ezáltal a reprezentáció és allegorizáció együttes hatásának a záloga lett.

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 sorsok alakulásának konzekvenciái ezért analogikusan átfordíthatók a nemzeti sorstragédia értelmezésébe. Deákék világában részben a patriarchális eszmények szétesését, részben pedig egy harmonikusnak, elrendezettnek tűnő világ hirtelen felbomlását követhetjük nyomon. Barta János az idillre hirtelen lecsapó káoszról beszél velük kapcsolatban,⁷²⁷ és véleményével még annak tudatában is egyet lehet érteni, hogy hangsúlyozottan ironikus távlatban jelenik meg alakjuk: szemléletük legfőbb eligazodási pontjai (vendégjog, haza, társadalmi és metafizikai törvények érvényessége és összhangja stb.) már eleve működésképtelenségükben mutatkoznak meg.

A Dora–Elemér-szerelem viszonylatában kimozdítja a klisék mechanikus működését, és allegorizálható jelentésekkel ruházza fel azokat a két szereplő jellemének és kapcsolatának néhány sajátja. Dora és Elemér alkatának meghatározó vonása a vitalitás és a harmonikus létérzékelés, mely a fiatalság természeti adottságában s az etikai, vallásos normákhoz való igazodás társadalmi legitimitásában kap kiteljesedést. Dora szépségén és morális magatartásán átütő testi, erotikus készletesei, valamint Elemér gondolatainak, hangoltságának szereplői és elbeszélői távlatból egyaránt hangsúlyozott vitális meghatározottsága az élet lehetőségekkel teli oldalát jelenítik meg a történet kezdetén. Nem is a szerelem beteljesületlensége okozza valójában a tragikus hatást kettejük esetében, inkább az élet eleveenségének, a létlehetőségek kiteljesedésének váratlan és brutális megszakadása, emberi vágyak, személyiségek visszavonhatatlan megsemmisülése.⁷²⁸ A Barta János által részletesen elemzett jelenségek a váratlanság erejével hatnak, annak ellenére, hogy a szöveg metaforikus előrejelzések sorát

⁷²⁷ BARTA 1985. 25.

⁷²⁸ Feltűnően éles a kontraszt például Dora két emblematikus arca között: a kezdetben vitális energiáival jellemzett nőalak, az epilógusban szoborszerű, érzéketlen figuraként jelenik meg.

vonultatja fel: elbeszélői közlések (például a Dorka idézett monológiába beleszótt narrátori közbeszólás a mulandóságról⁷²⁹), szereplői megérzések már a kezdetektől ellensúlyozzák a harmónia kibontakozásának pozitív lehetőségét.

A regény két kitüntetett szereplője kétségkívül Elemér és Barnabás: közös útjuk szervezi egységbe a több szálon futó cselekményt, a történelmi események láttatása gyakorta az ő nézőpontjukból zajlik. Mindkét alak néhány jellegadó vonással leírható, markáns drámai és mesei szerepkörökkel azonosítható, így a szöveg szinte maga kínálja fel a jelképes értelmezés lehetőségét kettejük vonatkozásában. Viszonyuk allegorikus jelentéstöbbleteinek a keresésére sarkallnak azonban a szerepkörük egysíkúságát árnyaló, illetve kettejük értékítéletbeli oppozícióját relativizáló tendenciák is, melyek alapvetően a lélektani motiváció regényszerű eljárásaival hozhatók összefüggésbe. Feltűnő például, milyen szélsőséges jellemtulajdonságokat szintetizál mindkét főhős, anélkül, hogy ez akár szerepkörük érvényességét, akár lélektani motiváltságukat sértené. Elemér a dalnok-vitéz szerepet és keleti neveltetéséből fakadó egzotikus-vitális vonásokat igyekszik integrálni egy etikus személyiség magatartásmintájába, többkevesebb sikerrel, hiszen a morális rend oltalmazójának tettei nem minden esetben árulkodnak szilárd jellemről.⁷³⁰ Barnabás jellemének két szélsőséges pólusát a ridegen racionális világszemlélet, valamint a misztikus-démonikus létérzékelés jelöli ki. Barnabás a pozitivistá létbölcsélet és antropológia szótárát beszéli, amikor emberi kapcsolataira (Dorkához fűződő viszonyára, Dora iránti vonzódására) reflektál, vagy világlátását igyekszik szavakba foglalni. Valamennyi esetben esetben racionális, anyagelvű érveket keres: vagy a létfenntartás ösztönére, vagy az érzékiség állatias elvére hivatkozik. Ugyanakkor apjának látomásos megidéződésében a tapasztalat behatárolta világon túlmutató tendenciák nyilatkoznak meg – akár a metafizikai szféra megnyilatkozásaként, akár tudattalanjának kivételéseként értelmezzük Barnabás vízióit.

Egzisztenciális és ontológiai kérdéseket exponáló viszonyuk legfőbb tétje, hogy Elemér, az etika, a harmónia, a rend, az emberi boldogságképzetek – közel sem következetes – képviselője, reflektálttá tett szándékának⁷³¹ megfelelően képes-e visszavezetni az emberi kultúra, civilizáció, illetve a társadalmi-nemzeti közösség normái, létevidenciái közé a szemmel láthatólag ezen normák hatókörén kívül szocializálódott társát. Barnabás szélsőséges jelleme ugyanis sajátos kultúra- és civilizációellenességében összegezhető, a freudi kultúrafogalom értelmében, amely szerint az ember részben a (külső) természet fenyegető tendenciái ellenében, részben saját természeti meghatározottsága – ösztönkésztetései, hatalmi és erotikus vágyai –

⁷²⁹ „Dorka restellte a hajnal kora jöttét is. Miért nem hosszú az éjszaka, ha álma sincs? Miért nem feledi magát a földön addig, míg elménk a kedvelt arcoktól 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.” (38.) Hasonló elbeszélői reflexió kíséri nem sokkal később Dora hangulatának leírását is. (43.)

⁷³⁰ Vö. SZEGEDY-MASZÁK 1989. 287–88.

⁷³¹ „Elemér most érzé először, hogy sokkal kevésbé hőbortos, mint megromlott emberrel van dolga. [...] Erősen elhatározta nem tágítani Barnabás mellől, s ha szellemével, erélyével, szívességével, kegyvadászatával, önlealázásával sem adhat e vad jellemnek becsületes irányt, inkább kész leend a legszélsőbb végletekre is.” 86.

kordában tartása végett teremtette meg a kultúra és a társadalom intézményét, a morális normákat, a civilizáció legkülönfélébb határkijelölő aspektusait.⁷³² Barnabás látványosan negligálja az emberi civilizáció szinte valamennyi alapnormáját,⁷³³ eleinte csak verbálisan, de renegáttá válása után konkrét és brutális cselekedetekben. Barnabás tulajdonságai azonban – összhangban szerepköre szimbolikus értelmezhetőségével – nem is annyira személyes tudattalanjának a kivetülése szempontjából lényegesek, fontosabb, hogy olyan tendenciák testesülnek meg alakjában, melyeket az emberi kultúra „termelt ki magából”, az adott történelmi-társadalmi szituációban megtestesülő civilizáció termékei. Dorka – tudatosan időtlenített, az események kommentárjait a korabeli történelmi szituációtól részben függetlenítő⁷³⁴ – elbeszélése Barnabás családjának előtörténetéről olyan szituációt vázol 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 áthágása révén történhetett csak meg. A tetteket az országgyűlés Barnabás apjának hazaárulóvá minősítésével legitimálja: társadalmi, etikai, vallásos törvények – talán önkéntelen védekező mechanizmusból is – a racionalitás és otthonosság közegébe vezetik vissza a normasértő cselekedeteket. A mindenkori civilizáció tudattalanja emberi sorsok elnyelésével, a racionális eligazodási pontok bármikor kiiktatásával fenyeget, mely mögött a hatalom akarása, ösztönkésztetések féktelen kiélésének vágya munkálkodik.

Elemér igazán ott hibázik, amikor pusztán etikus példaadásával és civilizációs normák utólagos rögzítésével, átadásával kezelhetőeknek véli a Barnabásban megnyilatkozó tendenciákat, miközben ő maga is a társa hatása alá kerül: Barnabás példája aktivizálja saját – elfojtott? – vágykésztéseit, hatalmi törekvéseit. Két alkalommal is nagy hatással van rá a diák minden törvény áthágatóságát kinyilvánító diskurzusa, s az egyik ilyen pillanatban éppen ő maga villantja fel Barnabás előtt a kitörésre váró pszichés energiák egy lehetséges irányát, az „emelkedés” útját, amit a diák később renegátként meg is valósít.⁷³⁵

A Barnabás–Elemér kapcsolat egzisztenciális-ontológiai aspektusa a másikkban való önfelismerés 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, valamint az együttlét játékszabályainak rögzítése és elfogadása (amely Barnabás hol vészjóslóan, hol könnyörgő modalitásban elhangzó mondataiban szólal meg⁷³⁶) sokáig a siker reményével kecsegtet, hiszen Barnabásban egyfajta jellemfejlődés indul el, és

⁷³² Vö. FREUD 1982. 354.

⁷³³ Elemér egyik idézett monológjában jegyzi meg róla: „Mily fékezhetetlen, 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!” 274.

⁷³⁴ „Réges-régi időkről beszélek, nagyuraim.” 333.

⁷³⁵ „Ha én bosszút akarnék állani a nagyokon, igyekezném naggyá lenni – szólt a pillanat hevében.” 107.

⁷³⁶ „Emelkedjünk együtt, Elemér úrfi! Ne taszítson el engem magától!” 111.

Elemér – akár felszínesnek is nevezhető – ön- és világértése szintén reflektálttá válik. Az események mégis a tragédiákat megidéző műfaji képlet alapján játszódnak le, és mindkét hős brutális megsemmisülésével végződnek: mindez nemcsak a másik általi megváltás teljes kudarcát jelzi, de kétségessé teszi a tragikum – kortársi irodalmi köztudatban hozzárendelt – kiengesztelő hatását is.⁷³⁷ A két szereplő 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 ki van dolgozva a történetegységben. A szereplői vétségek, tévedések és negatív következményeik, valamint a közvetlen felelősségtől függetlenül kibontakozó viszonyok kényszerűsége, más szereplői tettek szükségszerűséget eredményező egymásrahatása együttesen vezet a visszafordíthatatlan végkifejlethez: a tragikus hatás (katarzisz) szempontjából ideális köztes térben – vétség és kényszerűség határmezsgyéjén – motiválódnak és haladnak a zárlat felé az események. A *Zord idő* recepciója már részletesen tárgyalta Elemér felelőségét a tragikus szituáció létrejöttében, hibáira, tévedésére ő maga is reflektál a végkifejlet előtt. Valóban következtelen az etikai normák érvényesítésében, lényeges dolgokat hallgat el társa előtt, és Werbőczy levelének eltépésében „tragikus vétsége” is nyilvánvaló formát ölt. Barnabás zavart pszichés alkata, tetteinek uralhatatlansága szintén „vétségként” értelmezhető, bár esetében a hiba, tévedés vagy bűn kategóriái alkalmatlannak bizonyulnak cselekedetei megítélésére. De összességében mégiscsak egyfajta tehetetlenségi erő vezet a visszafordíthatatlan szituációhoz, a két szereplő csak részben tehető felelőssé az események negatív alakulásában. 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, majd örülete) 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 hősokeket az élet színpadáról, a viszonyok tragikus szövevénye és megnyilatkozása azonban nemcsak az emberi létező esendőségét és a mulandóság egyetemes létélményét rögzíti, hanem annak emberi akarat és szenvedély előidézte brutalitását, könyörtelenségét is kifejezi.

A Barnabás–Elemér-kapcsolat összességében az emberi sors kilátástalanságának, megválthatatlanságának élményét, a káosz eluralkodásának képzetét sugallja. Történetük konzekvenciái – a jelölők allegorikus mozgásának, a szöveg allegorikus szintezetségének következtében – rávetítődnek a nemzet sorsának alakulására: a civilizáció önmaga ellen fordul, elfojtott tendenciáinak összefüggésrendszerébe, a mulandóság természeti erejének ontológiai-egzisztenciális keretébe helyezve a nemzeti-közösségi sors értelmezését.

⁷³⁷ Nem véletlenül tartja túlzásnak Salamon a rettenetes események halmozását, hiszen a kiengesztelő aspektust, a költői igazságszolgáltatást érzi fenyegetettnek. SALAMON *Zord idő* [1862] 1907/b. 488.

Mennyiben és hogyan járul hozzá a reprezentáció és allegorizáció műveleteihez a történelmi eseménysort „cselekményesítő” történetszál? A regény gerincét adó történetegység – nagyvonalakban – ismert a befogadók előtt, ezért a szövegrész történetmondása, felépítése, jelentésképző mechanizmusa sajátos jelleget ölt. Mindez elsősorban a fragmentális jellegben, az elbeszélői diskurzusok illetve a nézőpontok gyakori változtatásában, valamint az ismert történelmi személyiségek sajátos funkciójában ragadható meg.

Mivel egyáltalán nem formabontó módon jelentkezik, ezért talán kevésbé szembevetendő a történetmondás, cselekményalakulás viszonylagos fragmentarizálódása, mozaikos szerveződése a „nagypolitika” szintjén zajló események tekintetében. A kalandos-fordulatos történetegységként, vagy allegorikus értelmeket közvetítő jelentő egységekként könnyen cselekményesíthető események egyáltalán nem kerülnek bele a történések fősodrába, vagy csak utólagosan hallunk róluk: 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 tekinthetünk be világuk és meghatározó figuráik jellemzőibe, ami egy nézőpontok, szólamok dialogikus egymásrahatásából felépülő regény esetében beszédes hiány.⁷³⁸ A fragmentaritás benyomását erősíti, hogy gyakori a jelenetező technika (tanácsulések, Izabella idézett monológjai), és a nagypolitika stilizált történetsorát részben a Barnabás–Elemér-cselekményszál elemei, részben Buda és Pest életvilágának eseményei, illetve a zsáneralakok köré fonódó anekdoták törik meg.

Jellemző a narrátor beszédmódjának gyakori változtatása: János diák és a borbély humoros viselkedését kommentáló elbeszélői megjegyzések, Barnabás és Elemér kalandjainak leírása, a históriás énekek beiktatása, a vendéglő felépülésének és névadásának anekdotája váltakoznak a már említett melodramatikus jelenetekkel, a tragikus hangoltságú személyes és nemzeti sorsalakulások eseményeivel, vagy éppen a foglyok lemészárlásának groteszkké növesztett brutalitás történésével. A narrátor beszéde több alkalommal közelít a történetírói diskurzus retorikájához, argumentációs bázisához, elsősorban a politikusi jellemrajz műfaját imitáló elbeszélői egységekben, valamint a történeti források intertextuális jellegű bevonásában. Itt kap igazán jelentőséget Loósz pozitivista alaposságú munkája a *Zord idő* bizonyos szöveghelyeinek a visszakeresésében: nemcsak Szalaynak a regény kezdő fejezeteivel párhuzamosan, a *Budapesti Szemlében* közölt Verbőczy jellemrajzából vett idézetek kerülnek át a szövegbe, 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

⁷³⁸ Teljesen ellentétes tendenciák válnak meghatározókká a századvég és századelő történelmi regényeiben, ahol a török világ részletesen kibontva, ám inkább csak kuriózumként jelenik meg. vö. MÁRTON 1998. 154.

beszédmód, nyelvi megformáltság jellemzőit is. Nem feltétlenül „tudós magatartásról”, vagy a nyelvi megformálásban megmutatkozó invencióhiányról van szó.⁷³⁹ A jelenség inkább, egyfelől a múlt narratív hozzáférhetőségének tapasztalatáról árulkodik, másfelől a két diskurzus határainak termékeny átléptethetőségét, a hatásfunkciók kölcsönös integrálásának lehetőségét példázza, ráadásul láthatóvá teszi a történelmi regény műltreprezentációjának néhány sajátosságát is.

Mindez jól érzékelhető a történettudományos munkákból ismert személyiségek megmunkálásában, jelentésképző funkcióba helyezésének módjában. A kortárs történelmiregény-poétikák többsége – a Walter Scott-i hagyományra hivatkozva – kerülendőnek tartja a közismert történelmi személyek szerepeltetését, mondván, a történelmi hűség kötelmei és a fokozott olvasói előismeret korlátozza az alkotói szabadság érvényesülését. Igaz, referenciális visszakereshetőségükből következőleg értelemszerűen erősíthetik a reprezentált történelmi korszak sajátosságának, másságának felismerhetőségét, de legalább akkora gondot okozhatnak a valóságillúzió felkeltésében, ha élesen szembehelyezkednek, vagy akár csak néhány vonással eltérnek a köztudalom konszenzusa rögzítette személyiségképlettől, a történelmi figurához rendelt emblematikus-szimbolikus markerektől.⁷⁴⁰ Márpedig ilyen megoldásra a „művészi igazság”, a kompozíció strukturális kívánalmai stb. érdekében gyakorta rákényszerülnek a regényírók. „A história jellemei többnyire nem elég motiváltak” – vallja Kemény, hiszen a történelem szereplői inkább csak tetteikben, emblematikus viszonylataikban ismertek,⁷⁴¹ a nemzeti-történelmi nagyelbeszélésben rájuk kirótt különböző szerepekkel azonosítjuk őket, a regény konstruálta életvilágbeli szituációkba helyezve azonban beszélniük, érezniük, a mindennapiság közegében cselekedniük kell, ráadásul – a szöveg jelentésképzésre törekvő struktúrájában – különböző funkcióknak is meg kell felelniük. A történelmi szubjektumok hozzáférhetetlenségének tapasztalata a forrásokból halványan kirajzolódó figura újrateremtésére kényszeríti az írókat, amiben bennerejlik a fantázia túlcsapásának, ismert jegyek megsértésének lehetősége.⁷⁴² A Bajza műveit recenzeáló Gyulai Pál élesen vitatkozik a szerző regényelméletében megfogalmazott véleményével, mely szerint „a történelmi személyeket nem szükség egyéniségök szerint fogni fel és vinni át a költészetbe”. Gyulai szerint a történelmi regény esztétikai és reprezentációs érdekeit egyaránt sérti a Bajza sugallta eljárás, mivel teljesen ellehetetleníti a műfaj létalapját, hatásmechanizmusát. „Igaz: lehet írni jó regényt,

⁷³⁹ Vö. NAGY M. 1987. 291.

⁷⁴⁰ „De különösen vigyázni kell a költőnek arra, hogy minél távolabb tartsa magát nemzete történelmének nagy eseményei- és hőseitől, különben a legnagyobb vigyázat mellett is okvetlen frivolnak fog feltűnni közönsége előtt, mely mindenről könnyebben mond le, mint a nemzeti kegyelet érzelmeiről.” GYULAI *A király* [1863] 1908/a. 552.

⁷⁴¹ Vagy még azokban sem: „a történelmi egyénekről gyakran téves s általában megbízhatatlan az utókor ítélete” SZÁSZ 1875. 238.

⁷⁴² „Feledésbe mentek a jellemek, s a pusztá tények maradtak fenn. [...] 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 *Eszmék Szalaynak* [1853] 1971. 277., 277–78.

festeni magokban jó jellemeket, ha mindjárt éles ellentétben is vannak a történeti események- és személyekkel. Hanem akkor mi szükség történeti neveket használni s általában megkülönböztetni a történeti s nem történeti regényt?”⁷⁴³ Kemény, akárcsak a történeti hűség általánosabb elméleti kérdésénél, 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, olyan általános emberi tulajdonságokkal ruházva fel őket, mely egyaránt összeegyeztethetők a megcélzott befogadói jelen szubjektumfelfogásával, világnézeti evidenciáival, valamint a szereplőkről a köztudatban élő képpel.⁷⁴⁴

A *Zord idő* kivételével Kemény – a Scottnak tulajdonított modellel összhangban – csak mellékalakokként szerepelteti a közismert történelmi figurákat regényeiben, itt azonban a reprezentáció és az allegorizáció tekintetében egyaránt sajtószzerű lehetőségek kiaknázására ad lehetőséget az ismert személyiségek főszereplővé léptetése. Ha végigtekintünk a történelmi „nagy emberek” – Izabella, Werbőczy, Martinuzzi, Frangepán – alakján, láthatóvá válik, hogy mennyire különböző szerepet kaphatnak a források közvetítette személyiségvonások és a művészi imagináció oszcillációjában konstruált figurák. Feltűnő például, mennyire eltérő mértékben befolyásolják a regény cselekményének alakulását, mint ahogy az is, hogy a poétikai funkció tekintetében szorosan egymás mellé van rendelve két-két szereplő: Izabella mellé Frangepán, Werbőczy mellé pedig Martinuzzi alakja állítható.

Az Izabella–Frangepán-páros esztétikai viszonylatának vizsgálatát érdemes Frangepán jellemével kezdeni. Megítélése sokáig egybehangzó volt a recepcióban: rezonőri szerepet, az író történetfilozófiai, történészi nézeteinek tolmácsolóját látták benne, és/vagy anakronisztikusnak tartották a két tanácsülésen elhangzó beszédét, melyekben a felvázolt történetfilozófiai-politikai összefüggések összeegyeztethetetlenek bármely – a reprezentált történeti korszak adottságaival identikus – beszélő lehetséges tapasztalatával. Sőtér, és részben Nagy Miklós, inkább a „szerzői” értékrend képviselőjét látja Frangepánban, Salamon Ferenc, valamint Szegedy-Maszák Mihály az esztétikai és reprezentációs egyensúly megbontásaként, tehát poétikai hibaként, következtelenségként értékelik szerepeltetését. Véleményükkel nem lehet teljes mértékben egyetérteni, hiszen Frangepán alakja és beszédei funkcionális szempontból lényegesek és motiváltak, ráadásul szerepeltetésének módja a történelmi regény egyik jellegadó eljárására is felhívja a figyelmet. Minden esztétikai múltkonstrukció a megírás jelenének távlatából jön létre és alapvetően saját jelenének olvasóközönségét célozza meg, így közel sem független más idősíktól, így például a mindenkori befogadás

⁷⁴³ GYULAI *Bajza* [1852] 1961. 26. Gyulai természetesen hangsúlyozza, hogy „[a] valódi költői szabadság sérthetetlen, sőt e szigoron is tágíthatni. [...] szóval módosíthatjuk a történetet, de meg nem változtathatjuk, s a külsőségek fölötti szabadság nem ad jogot a bensőt, a szellemet bánthatni. A történeti személyek jelleme legszentebbike a tulajdonnak, az eseményekben rejlő eszme közkinccs; amazt megpróbálni, ezt a jelen szenvedélyeinek eszközüvé aljasítani, vagy könnyelműen elpazarolni bűn” Uo. 27.

⁷⁴⁴ Vö. KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 166.; uő. *Eszmék Szalaynak* [1853] 1971. 277–278.; BULWER 1863. 171–172.

történeti idősíkjától, hiszen az értelmezés dialógusában óhatatlanul egymásra vetülnek, a befogadó történeti tudata képviselte időaspektusokkal egyetemben (az 1920-as évektől akár a Trianon-élmény allegorizációjaként is olvashatjuk a *Zord időt*). Közel sem kizárólagosan a reprezentált múlt homogén időterében játszódnak tehát az események, még ha ez nem is jelenti azt (legalábbis Kemény regényei esetében), hogy a megidézett korszak világszemléletével, gondolkodásmódjával, vagy akár eseményrendjével ellentétes tendenciák szövegszerű formát öltének. A múlt hiteles reprezentációjára törekszenek Kemény regényei, a jelen nézőpontja mindössze az elbeszélő metapozíciójában érhető tetten. A narrátori metapozíció esetében egyfajta összekötő, híd szerepről van elsősorban szó, amely nem is annyira a megírás jelenéhez kötődik (bár kétségkívül a megírás korának létevidenciáit tartja elsődleges viszonyítási pontnak), inkább távlatot, rálátást biztosít a konstruált világ másságára: segítségével a legkülönbélebb szituáltságú olvasó is betekinthez a történelmi világ sajátosságaihoz, méghozzá úgy, hogy egyben bevonja a saját történeti meghatározottságához tapadó képzeteket is. A múlt értelmező közvetítésében és a nagypolitikai összefüggések felrajzolásában Frangepán közel kerül a narrátor metapozíciójához: a mindenkori jelen és a konstruált múlt távlatának közelítésében kap szerepet. Egyetértünk tehát Hites Sándorral, aki a korábbiaktól eltérően értelmezte Frangepán alakját és anakronisztikus megnyilatkozásait: „A főurak egyike (Frangepán) az elkövetkező két évszázad hipotetikus történelmét prognosztizálja, de a regény feloldja az ellentmondást. Ez a jelenet, melyben a »valódi« jövő megmutatkozik, nem sérti a hiteles reprezentációt és nem az anakronizmus hibájára szolgáltat példát, inkább azt a tropológiai teret nyitja meg, amelyben a jövőbeni olvasók saját időbeli-történeti meghatározottságukat újragondolhatják.»⁷⁴⁵ Frangepán gondolatai valóban inkább közelítenek egy, a történelmi események utólagosságában felállítható értelmezéshez, mint mondjuk egy 1541-ben születő állásponthoz, azonban nem lépik át azt a homályos határvonalat, amely elválasztja a még lehetséges és indokolt és a már esztétikai konstrukciót zavaró, a befogadást nehezítő vagy ellehetetlenítő anakronizmust.⁷⁴⁶ A szöveg befogadója úgy szembesülhet egy neki célzott utólagos értelmezéssel, hogy közben nem zökken ki az események történelmi közegéből. Frangepán esetében a korhoz kötöttség illúzióját több poétikai-tematikai eljárás is megerősíteni igyekszik. A két tanácsülés drámai jelenetezése, a beszéd motivációjában bennefoglalt – szituációhoz és így korhoz kötött – szerelmi elfogultság Izabella irányában (a melodramatikus szál is a reprezentáció szolgálatába állítható tehát) lehetővé teszi, hogy a valóban anakronisztikus jellegű beszéd zavartalanul beépüljön a konstruált világ történéseibe.

Hasonló funkciót tölt be Izabella; igaz, a szinte csak politikai nézeteinek és világlátásának alapvető eligazodási pontjait kifejtő Frangepánnal szemben személyisége jóval rétegzettebben mutatkozik meg a történet folyamán, így alakja a történeti szubjektum szituálásának és jelentésképző funkciójába való helyezésének összetettebb

⁷⁴⁵ HITES 2001. 220.

⁷⁴⁶ Vö. KEMÉNY *Élet* [1852–1853] 1971. 169–171.

viszonylatait tárja fel. Egyfelől a történeti szereplő teljes, cselekvő, eleven személyiséggé formálásának jellegadó poétikai műveleteit teszi szemlélhetővé az alakja. Izabellához inkább az uralkodói szerephez kötődő előzetes elvárások kapcsolódnak, kevésbé valamilyen közismert cselekedet vagy jellemvonás. Ezért emblematis királynői, történeti karakteréből – a mindenkor olvasó számára is kézenfekvő – általános női attribútumok felvételével lesz cselekvő, eleven személyiség, méghozzá anélkül, hogy sérülne a köztudatban róla alkotott kép, a hozzárendelt történeti szerep. A női szépség eszményképeként megjelenő Izabella jellegadó tulajdonságai: az anyaságnak, mint a nőiség legfőbb attribútumának gyakorlása, a női intuíció magasfokú képessége, a csak heroikus lemondásban felvállalható szerelmi vonzódása Frangepánhoz ugyanis egyben királynői méltóságát is kifejezik.

Másfelől Izabella alakja előhívja a történeti szubjektum megkonstruálásának, esztétikai funkcióba helyezésének Frangepán kapcsán jellemzett lehetőségeit. Feltűnő, hogy nyilvános szereplői megnyilatkozásainak 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”.⁷⁴⁷ A múlt és jelen(ek) közti közvetítést felvállaló elbeszélői szólamhoz kerül közel Izabella is, méghozzá úgy, hogy történeti szituációja sem sérül, hiszen a jóslatok női intuíciója, tehát személyes tulajdonságai felől is motiválhatók. Így a nemzeti sorstragédia elbeszéléséhez méltó eposzi-mitikus narratív sémákat megidéző előrejelzések rendszere kikerül a narrátor – didaxis benyomását keltő – közvetlen kompetenciájából, és az egyik kitüntetett szereplő hatáskörébe kerül: leggyakrabban Izabella szavai hozzák mozgásba az olvasók történeti (mitikus) emlékezetét.⁷⁴⁸ Mindez a történeti szubjektum egyik lehetséges szerepeltetésének funkcionális paradoxonára világít rá: a történeti személyiség hitelességét és funkcionalitását nem az – amúgy nehezen körvonalazható – olvasói előzetes ismerethez, konszenzushoz ragaszkodás biztosítja, hanem éppen a korhoz kötöttség relatív negligálásával kapcsolódnak be aktívan a szöveg reprezentációs és allegorizációs műveleteibe.

A teremtett történeti szituációhoz jóval erőteljesebben rögzített Werbőczy–Martinuzzi-kettős szólamai a nemzeti tragédia bűn–bűnhődés-képletébe illeszkednek, a személyes tévedések, hibák sorozatát vázolják fel, mely az ország három részre szakadásához és a nemzeti függetlenség teljes felszámolásához vezet el. Martinuzziról csak politikai portrét kapunk: rövid narrátori jellemrajzában, idézett

⁷⁴⁷ TÖRÖK 2001. 253.

⁷⁴⁸ Izabella jósolja meg még a történet elején Buda török kézre kerülését („Egyébként nem fogok Budáról távozni, de jóslom nektek, hogy a töröknek lesztek szolgái, és mostantól egy hétre már kevés fog közöttetek találtatni, ki ne vesztette volna el önbecsülését.” 22., vö. 20.), 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 ornátusban, hogy a királyi székhez vezessen; de e tisztos főpapot nem hívják Martinuzzinak. Martinuzzi meghalt, s jóslom neked, erőszakos halállal.” 418.)

monológjaiban, párbeszédes megnyilatkozásaiban, illetve cselekedeteiben szinte kizárólag politikafilozófiájának elmélete és gyakorlata bontakozik ki, alakja inkább a történeti összefüggések felrajzolása és értelmezése szempontjából jelentős. A szakirodalom nem tehet mást, mint hogy rögzíti a szöveg által sugallt politikusi portrét és Martinuzzi – az egész nemzet vesztét okozó – tévedéseinek tényét, melyre narrátori kommentárok és szereplői önreflexiók egész sora hívja fel az olvasó figyelmét.⁷⁴⁹ Barta János a „hütlén hűség” tragédiájának nevezi Martinuzzi sorsképletét, amely jelzi, hogy a nemzet egységének megteremtése érdekében alkalmazott machiavelliánus eszközei, magatartása (tettetés, diplomáciai fondorlat) mögött egyaránt ott áll a nemzet felemelésének küldetéstudata, de a nemzetsorsrontó politika személyes felelőssége is. Werbőczy esetében a szűklátókörűség, a valós politikai helyzet felismerésének hiánya az, ami leginkább helyet kap a nemzet sorsáért felelős emberek tragikus tévedéseinek lajstromán, és ezt egészíti ki a főurak belső széthúzása, a nemzeti egység teljes hiánya.

Werbőczy azonban – aki Izabellához hasonlóan a cselekmény fő sodrába kerül – komolyan szóhoz jut a bűn-bűnhődés motívumát kérdésessé tevő és a nemzeti bukást összetett történetfilozófiai és lételméleti kontextusba állító jelenségek kibontásában.

Szembetűnő ugyanis, hogy a nemzeti sorstragédia nagy összefüggéseinek történeti jellegű felállítását, a bűn-bűnhődés-képletben láttatott folyamatrajza közel sem ad teljes magyarázatot az események negatív alakulására. A bekövetkező tragikus fordulat logikus okozati láncolata mögött az egyéni emberi akaraton messze túlmutató jelenségek húzódnak meg, melyeket a szöveg a török hódítás irracionális jellegének elbeszélésével érzékeltet. Poétikai-funkcionális szempontból ezért egyáltalán nem esetleges fogás, hogy a török világba alig nyerünk betekintést, egyes kiemelkedő figurái alig szólalnak meg (kivételem 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 szakrális középpont, Buda elfoglalása után. A török birodalom terjeszkedésének hátterében meghúzódó motivációk már a személyes döntések, felelősség körén kívül helyezkednek el, így az események alakulásában akár a történelem mögött meghúzódó véletlen és/vagy a gondviselő Isten munkálkodó kezeit érezhetjük, ami már a történetfilozófia távlatába helyezi a nemzeti sorstragédiát. Werbőczy cselekedeteinek szituálása szintén felhívja a figyelmet a tisztán történeti összefüggéseiben felrajzolt ok-okozati vétség séma érvényességének korlátaira. A kancellár jellemét elsősorban nyelvhasználata, verbális megnyilatkozásai juttatják kifejezésre és szinte valamennyi megszólalását – főként a tanácsulésen mondott beszédeit – erőteljes retorikai felépítettség, szervezettség jellemzi. A szöveg felhívó struktúrája gondoskodik róla, hogy ne kerülje el az olvasó figyelmét

⁷⁴⁹ „Az ál-út, a tettetés, a ravaszság, a jól játszott ingadozás bizonyos pontig csak annyi értékkel bírtak az ő politikájában, mint e vétkekkel szemben tett erények.” 221.

Werbőczy meghatározó attribútuma: retorikai iskolát tart fenn Budán, ő maga pedig büszke beszédeinek rétori teljesítményére. A Werbőczy szolamának retorikai rétegzettségéből nyerhető jelentések nagyban árnyalják az alakjáról kialakított képet és egyben a nemzeti sorstragédia értelmezhetőségét is.

Ha a retorika 19. században egyre elterjedtebbé váló – pusztai iskolai követelménnyé merevedő⁷⁵⁰ – negatív, pejoratív felfogásából indulunk ki, akkor beszédeinek mesterkélt felépítettsége, erőltetett precizitása elsősorban Werbőczy szűklátókörűségét jelöli. Megszólalásainak nagyívű nyelvi-gondolati megszerkesztettsége a szituáció tétjéhez felemelkedni képtelen nyelvi vázzá merevedik, követendő cselekvési minták felvázolására alkalmatlan, nyelvi ékítványokkal kérkedő üres beszéddé degradálódik, melynek sziklaszilárd logikai argumentációját az események csúnyán felülírják. A nyelvi-retorikai sémák érvényvesztése ebből a távlatból így Werbőczy tragikus felelősségét nyomatékosítja: a 19. századi olvasó szemében már amúgy is lejáratott retorikai klisék gyengeségének, felelőttségének jelzésére szolgálnak. (Deákék világához is leginkább a nyelvi kiüresedés folyamata kapcsolja Werbőczyt: megerősítést nyer, hogy ami Deákék világában frázisnak tűnt, annak referenciális vonatkoztatási pontjait tekintve sincsenek biztos alapjai.) A retorika évszázados hagyománya, a hozzárendelhető felfogások azonban egy másik megközelítést is lehetővé tesznek. A retorika, mint a nyelv teremtő erejének reprezentánsa, etikai értékek, normák identitást szavatoló rendképzetek – különböző történeti korszakokon átívelő – létéleményeseként is leírható.⁷⁵¹ Éppen ezért Werbőczy precízen felépített beszédeinek érvényvesztésével a bennük rögzített eligazodási pontok: a keresztény világnézeti háttér, 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, így az idegen kultúra ráhatásának riasztó élményét és a Barnabás–Elemér-szál negatív konzekvenciáit erősíti fel ez az eseménysor is.

Itt kap kulcsszerepet Turgovics alakja, akinek nyelvhasználatában már rögzül a dolgok uralhatatlanságának nyomasztó létélménye. Turgovics Werbőczyre emlékeztető jellemvonásai, (például derűlátó optimizmusa) lényegileg átalakulnak az események sodrában, ahogy Szegedy-Maszák Mihály fogalmaz, „hitevesztett, komor életfelfogású töprengővé minősül át”⁷⁵² a kaotikus léthelyzettel való közvetlen szembesülés után. A foglyok legyilkolásának, a véres-vonagló testek látványának hatása, valamint a törökök Budára való bevezetése nemcsak identitásától, személyiségétől fosztja meg Turgovicsot, hanem a létezés abszurdá váló kereteibe, rettenetébe is beavatja. Werbőczy retorikai sablonjaival szemben egy másfajta beszédmódot képvisel a történetek után: két abszurd-szürreális metaforájával ő tesz kísérletet a kaotikus létállapot nyelvi elbeszélésére. A morbid képzetekkel átítatott példázata, Budának holttetemmel azonosítása, valamint az

⁷⁵⁰ Illetve lassan onnan is eltűnő vő. TOLDY [1864–1865] 1987. 16.

⁷⁵¹ Vö. BARTHES 1997. 73–74.

⁷⁵² SZEGEDY-MASZÁK 1989. 284.

üvegbúrába zárt vergődő madár képze a metafizikai kontúrait vesztett létezés abszurd metaforikáját, az identitásvesztés sokkoló élményét kelti életre.⁷⁵³

Werbőczy retorikájának kiüresedésében, Turgovics abszurd léthelyzetet rögzítő beszédében maga az allegorikus beszédmód és jelentésképzés lehetősége is megkérdőjeleződni látszik. A nyelvbe rejtett evidenciák érvényvesztését, a nyelvi elbeszélhetőség kritériumainak felfüggesztődését vetíti rá a szöveg egészére a regényzárlat két szereplői megjegyzése. Az epilógusban megjelenő Izabella és Dora ugyanazzal az enigmatikus mondattal zárja élettörténete rövid felvázolását: „Egyébiránt nincs élőlény, ki e titkomat elbeszélhetné.” Kijelentésüket értelmezhetjük a személyiség végső titkának elbeszélhetetlenségét valló romantikus felfogás alapján, de ha komolyan vesszük az állítást, az szinte az egész regény visszavonását is jelenti, hiszen Dora élettörténete a Deákék világával, az Elemér–Barnabás-cselekményszállal, míg Izabelláé az elbeszél nemzeti tragédia történetével fonódik egybe. Reprezentáció és allegorizáció látványos megtagadásának lehetünk tehát tanúi, és ezt közvetetten megerősítik a narrátornak és néhány szereplőnek a történetírás relativisztikusságával kapcsolatos megjegyzései.⁷⁵⁴ A hangsúlyos jelenségek a szöveg egész eddigi értelmezését elbizonytalanító kérdéseket vetnek fel: feltételezhetünk-e bármilyen azonosságot a közvetlenül 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 ironia alakzatával fogunk azonosítani a továbbiakban, a szöveg eddig még nem érintett aspektusait vizsgálva.

A regény címe, amellet, hogy az idő szerepét helyezi kitüntetett pozícióba, egyben negatív létállapot-megjelölést is hordoz magában, a textusban visszatérő alakváltozatai pedig további értelmi képzeteket kapcsolnak hozzá. A szereplők nagy része – a frazeológia megszokott, köznyelvi használatával összhangban – többes számban, zord időkről beszél, amikor személyes léthelyzetének vagy a történelmi válságszituációnak a megnevezésére törekszik. A cím paratextuális funkciójába kerülő egyes számú alakváltozat jelöltje így szétíródik a történelmi időben, bármely korszakra és állapotra érthető lesz, a mindenkori jelenre történő értelemáthelyezésre szólít fel, a

⁷⁵³ „Az utcán lézengők – mint bogarak, ha a falrepedésből a szobába találnak mászni, és neszt hallanak – élénken siettek rejtekeikbe vissza, hogy észre se vétessenek. [...] Mi egy holttetemben 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 kígyó eheth meg.” 231.; „Most nekem mindig eszembe jut ez a varázslat, s úgy képezem, hogy mi Buda várában ily palackba fojtott madarak vagyunk, kik máris nehezen tudunk lélegzeni, s néhány hét alatt aligha ki nem foyunk minden levegőből.” 353.

⁷⁵⁴ „Podmaniczky közel állott Martinuzzi karszékéhez. [...] – Az élet kineveti a logikát, és a történetírók vastag könyvei a következetlenségek adataitól puffadoznak.” 142. Vö. 103., 246. A történelem, mint tanítómester cicerói toposza Werbőczy egyik beszédében válik tartalmatlan klisévé. „Azonban az első perc behatásai után kérdezem magamtól, kérdezem a hideg megfontolástól, mely a politika egyedüli irányítója, s kérdezem a történettől, mely az élet mestere, hogy hát tulajdonképpen van-e abban valami félelmes és gyanút gerjesztő, ha a védelmező védettjét személyesen akarja ismerni?” 140.

létállapot egyetemesebb dimenzióit nyitja fel. Hasonló tendenciát mutatnak a szöveg nyitósorai.

A regény kezdete konkrét tér-idő szituációba helyezi olvasóját: 1541 májusában, Doboka vármegyében indul a történet, ugyanakkor a világra megnyíló távlat jelzetten egyszerre több idősíkot vetít rá a konkrét történeti szituációra. A várakhoz forduló tekintetet ugyanis azonosíthatjuk a történeti világhoz szorosan kapcsolódó küldönc távlatával,⁷⁵⁵ az elbeszélő történeti világon kívül álló perspektívájával, de magával a mindenkori befogadó nézőpontjával is. Az elbeszélő tudatosan elbizonytalanítja a narrátori hanghoz tartozó látószöveget (többes szám első személyű igealak a nyitányban, a vándor alakjának temporális elbizonytalanítása stb.⁷⁵⁶), a különböző idősíkok összjátékát hozva mozgásba. A kezdősorok hangsúlyozzák a Frangepán és Izabella vonatkozásában már érintett tendenciát: az események ugyan a konstruált múlt közegében játszódnak, ám a történések imaginárius terébe más idősíkok is belépnek. De nemcsak a távlat, hanem a nyitó leírásban szemlélet elé hozott tárgyak is az idősíkok ontológiai rétegzettségére irányítják a figyelmet. A négy egymást követő vár leírása – javarészt várromokról lévén szó – az idősíkok egymásvetülésének, egymásbafonódásának élményét, tapasztalatát közvetítik, nem kizárólag a lineárisan előrehaladó történelmi idő egymást követő szakaszainak emlékeit rögzítik. Az egyik várrom maradványainak, nyomainak leírásában⁷⁵⁷ a kozmikus-természeti idő ciklikus távlati nyíltnak meg, a mulandóság és állandó újjászületés körforgásszerű képzetét nyomatékosítva, a létezés állandó attribútumául kijelölve.⁷⁵⁸

A rom jelenségéhez kapcsolódó képzetek – egyfelől – a szöveg allegorikus struktúrájára, allegorizáló „szándékára” irányítják a figyelmet, kiemelve ennek több lényegi aspektusát. A *Canterbury meséket* interpretáló Joel Fineman hangsúlyozza, hogy az allegorikus szövegek kezdő képei nagyban meghatározzák a szöveg egészének szerveződését, valamint allegorézisét: a szöveg a nyitó kép „metaforikus ekvivalenciájának metonimikus egymásutániségbe történő kivetítése alapján

⁷⁵⁵ „Homályosan említettük, hogy a reggeli harangozástól késő éjig hány nevezetes vár előtt haladna el egy ügyes gyalogló, s nem lehetetlen, hogy azt meg is tevé valaki, és most a várnagytól kísérve, a refektórium ajtaja előtt áll.” 11.

⁷⁵⁶ „Doboka megye hegyesebb vidékein még találunk 1541-ben néhány várra. [...]Ha a vándor a reggeli harangszóra botjához nyúlt, 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 hűvös, a hold világít, haladjunk!...” 5., 6.

⁷⁵⁷ „Azóta századok folytak le. Sok keresztelés, sok temetés történt, a bölcső ringott, a kripta ajtaja kinyílt, a koporsók száma emelte a család becsét, a virító arák sora a családfa ágait, a harcias férfiak kardja a családi levéltár donációit, megjobbítva néha magát az ősi címet is. De mind e változások érintetlenül hagyták a vár alakját. Falán rajta van a füst, padlózatán a vér, tört ormú tornyán a szakállas moh. Csak emlékül maradt fenn” 5.

⁷⁵⁸ Ricoeur minden történeti munka alapvető feladatául nevezi meg a történeti idő „világidőbe” történő „beírását”: „a történelem aláveti önnön időrendjét az idő egyedi léptékének, mely közös azokban a dolgokban, amelyeket a föld »történetének«, az élőlények »történetének«, a naprendszer, valamint a csillagok »történetének« neveznek.” RICOEUR 1999. 355/c. Bergyajev – a történeti és egzisztenciális időtől megkülönböztetett – kozmikus idő fogalmában az emberi létezés természeti meghatározottsága, mulandósága és örök újjáéledése hangsúlyozódik: „A kozmikus időben az élet birodalma felett ott a halál, bár a szülő élet ereje kimeríthetetlen. A kozmikus idő nem az emberi faj, hanem a személy számára halált hozó, nem vesz tudomást a személyről, nem érdekli annak sorsa.” BERGYAJEV 1997. 322.

szerveződik.”⁷⁵⁹ A rom, a történelem és az allegória lehetséges viszonylataira Walter Benjamin értelmezése szolgáltat példát. Benjamin a múlt jelírásával a természet arcára vésett történelemnek nevezi a barokk korabeli rom-allegória jelenségét, és szerinte a romként megjelenített történelem, „ilyen formába öntve, nem egy örök élet processzusa, hanem inkább a fel nem tartóztatható hanyatlás folyamataként jelenik meg”.⁷⁶⁰ Rom és történelem allegorikus összekapcsolása tehát egy negatív történelmi víziót sejtet, de a rom képzete magára az allegorikus struktúrára is rávetül: „Az allegóriák azt a szerepet töltik be a gondolatok birodalmában, amit a tárgyak birodalmában a romok”⁷⁶¹ – írja Benjamin, azt sugallva, hogy az allegória képtelen bármiféle stabil jelentés megfogalmazására és közvetítésére.⁷⁶² A *Zord idő* interpretációjának némileg más irányát jelölhetjük ki, ha de Man allegóriaértelmezésének egyik lényeges gondolatával vetjük össze a szöveg jellemzőit. Paul de Man szerint „az allegória dominanciája mindig összefügg egy temporális meghatározottságú sors lelepleződésével. Ez a lelepleződés egy olyan szubjektumban megy végbe, mely az idő hatalma elől a természeti világ időtlenségében keres menedéket.”⁷⁶³ Ha Kemény szövegére vonatkoztatjuk de Man megállapítását, láthatjuk, hogy az egyéni lét mulandósága és a természet állandó újjászületése közé a történelem íródik be, az allegorikus szintezettségnek köszönhetően pedig az egyéni létről a nemzeti-közösségi lét kérdéseire helyeződik át a hangsúly. A történelem esendőségével szembesülő, folyamatos változásnak kitett közösségi-nemzeti alkat posztulálhatja-e a természet megújuló rendjének analógiájára az időbeli állandóság reményét? Az allegória műveletei révén átfordítható-e a kaotikus és tragikus történelmi sorshelyzet reprezentációja egy pozitív nemzeti teleológia képzetébe? – kérdésünkre az elemzés záró szakaszában térünk majd vissza.

A kezdő jelenetsor történései a konstruált világban való ottlét és kívülállás, azonosulás és távolságtartás állapotában tartják a regény befogadóját. Mindez az allegorizáció mechanizmusára némileg emlékeztető, de lényegi vonásaitól alapvetően különböző strukturáló elv jelenlétére hívja fel a figyelmet, amely megbontja, elbizonytalanítja a reprezentáció és allegorizáció műveleteinek eddig problémátlannak látszó kölcsönviszonyát. Az irónia jelenségéről van szó, amely köztudottan a legleterheltebb irodalomtudományos terminus technikusok egyike, és mint azt az elméleti bevezetőben részletesen tárgyaltuk, szinte valamennyi változatában áthatja a Kemény-féle történelmi regény szerveződését, jelentésképző mechanizmusait, valamint befogadását. Hangsúlyoztuk azonban, hogy az irónia Kemény szövegei, főként a *Zord idő* esetében nem a múltreprezentáció érvényességének, hitelességének megkérdőjelezésére, vagy a lehetséges allegorikus jelentések felfüggesztésére irányul: az irónia működése teremt meg a reprezentáció és a múltközvetítés keretfeltételeit, és egyben lehetővé teszi az allegorikus jelentésképződés időbeli kiterjesztését.

⁷⁵⁹ FINEMAN 1981. 39.

⁷⁶⁰ BENJAMIN 1980. 380.

⁷⁶¹ Uo.

⁷⁶² Vö. MILLER 1981. 365.

⁷⁶³ de MAN 1996. 30.

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 egyéni válságszituációk modellálásának elsődleges szándékával, illetve a drámai struktúra, tragikus pátoz elvárásaival, vagy éppen a narrátor gyakori szentenciázó, bölcselkedő megszólalásaival, mégis a Kemény-regények olvasásakor eleinte homályosan, majd egyre erőteljesebben tapasztalhatjuk az elbeszélői megnyilatkozások gyakori – retorikai értelemben vett – ironikus jellegét. Deákék feltűnően ironikus beállítása nem csak 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: az ostromlott és halottak ezreitől övezett budai várba a szakács kicsinyes gondjain és az udvarhölgyek világán keresztül lépünk be: a hétköznapiság és a súlyos történelmi szituáció ironikus kontrasztjában látjuk először a „nagypolitika” eseményeit. A világra nyíló nézőpont sajátosságán túl a tragikus eseményektől való távolságtartás gesztusa érzékelhető a történetegységek elrendezésében, a nézőpontok és beszédmódok, a modalitás gyakori változásaiban. Az irónia nem veszi vissza teljesen a Budán játszódó történések, az egész ország sorsát befolyásoló tragikus események komolyságát, ugyanakkor jelzi, hogy irodalmi konvenciórendszer működéséről van szó elsősorban, amely minden lehetőséget igyekszik kiaknázni a múlt hiteles reprezentációja és a különböző jelentések létrehozása érdekében. A szereplők jellemzésekor, tetteik, beszédük kommentárjaiban is gyakorta szólal meg ironikusan a narrátor, és nemcsak az eleve ironikus távlatba helyezett Deákék esetében, de még Izabella vonatkozásában is találkozhatunk ilyen típusú nyelvi fordulattal. Mindez jelzi egyfelől, hogy a történetmondó nem valamilyen abszolút értékrend pozíciójából beszél, nincs abszolút uralma az események leírása és jelentéssel való felruházása tekintetében, másfelől viszont az ironikus megnyilatkozások összefüggésbe hozhatók a múlt identikusságának kérdésességével, a hozzáférhetőség problémájával is, hiszen ez több alkalommal is a narrátor megszólalásainak közvetlen tárgya lesz.

A szöveg egészében érzékelhető azonban az irónia mozgása, amely az ismeretelméleti és ontológiai szempontokat is bevonó romantikus irónia jelenlétét sejteti. A romantikus irónia összetett jelenségének és a hozzá fűződő – sokszor egymással szögesen ellentétes – értelmezések akár vázlatos felrajzolására nincs lehetőség, az azonban talán megkockáztatható, hogy a Kemény-szöveg létértelmező érdekelttsége és poétikai szerveződése bizonyos tekintetben analógnak mutatkozik a romantikus irónia néhány közismert jelenségével, ami főképpen a látszólag egymást kizáró jelenségek egymás mellé helyezésében, összeegyeztetési kísérletében ragadható meg.⁷⁶⁴ A német romantika elméleti hátterét és a 19. századi magyar irodalmi

⁷⁶⁴ Kemény szövege ugyanakkor kizárja a romantikus irónia bizonyos jelenségeit, és főképp a romantikus iróniában affirmatív tendenciát tételező elméletek segítségével értelmezhető: „a romantikus irónia arra szolgáló jelenség, melynek segítségével a véges szubjektum saját korlátozottságából kovácsolhat erényt”, vagy a „romantikus irónia affirmálja az értékeket, miközben egyidőben kétségessé is teszi azokat.” Z. KOVÁCS 2002. 176.; SZEGEDY-MASZÁK 1988. 222.

megjelenését monográfiájában egyaránt részletesen tárgyaló Z. Kovács Zoltán a Schlegel-féle ironiafogalom karakterének kettős arculatára figyelmeztet: „a schlegeli ironia 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 ironiát, míg az önreflexió hatványozásának veszélyeivel fenyegető, [...] az ironia ironiájához vezető oldal – Schlegel terminológiájához hű maradvány – a *groteszk* és *arabeszk* fogalmaival írható le.”⁷⁶⁵ Az utóbbi aspektus groteszk látásmódja a *Zord idő* káoszt mindig újratermelő, a történelem rettenetét szinte minden korszakra kiterjesztő történéseiben érvényesül, az emberi létezés már-már abszurdá fokozott víziójában, ugyanakkor az emberi (és közösségi) végességtudat felmutatásának törekvésében kétségtelenül jelen van a végességben megmutatkozó végtelen igazolásának szándéka, tehát a romantikus ironia „humoros” oldala.⁷⁶⁶ Másképpen fogalmazva: a *Zord idő*ben – akárcsak Kemény többi történelmi regényében – egyaránt bennerejlik a rendaffirmáció igénye és bármiféle rendképzet rögzíthetlenségének posztulálása.

A felsorolt jellegzetességek a tragikus ironia jelenségével egyeztethetők leginkább össze,⁷⁶⁷ amely ugyancsak a német romantika szellemi közegében kapta elméleti alapjait, bizonyos értelemben a romantikus ironia egyik megnyilvánulásának tekinthető. Adam Müller vetette fel először – 1804-ben – a dráma, tragikum és ironia szoros egymásrautaltságának a kérdését. A teória részletesebb kibontása azonban valójában Solger nevéhez fűződik, aki a dráma és ironia „együttlétét” határozottan elvető A. W. Schlegel drámamonográfiájának bizonyos téziseivel polemizálva fejtette ki véleményét. Tragikum és ironia esztétikai minőségei csak látszólag állnak egymástól távol: „Az ironia működése nyilvánvalóvá válik a tragédiában, amikor a főhős, elvértve a realitás igényeit, öntudatlan vétséget rejtő elbizakodottságában magabiztos nyilatkozatot tesz, amely az éber közönség számára ironikusan hat”,⁷⁶⁸ de szintén ironikus jellegű kontraszt jelentkezik a tragikus hős bukásában, halálában megnyilatkozó rettenet és a katarzisz kiengesztelő, rendaffirmáló hatáselemei között is: a létezés irracionálitása és otthonosságtudata egyszerre mutatkozhat meg a tragikum élményében.⁷⁶⁹ A *Zord idő*

⁷⁶⁵ Z. KOVÁCS 2002. 47–48. [kiemelés az eredetiben]

⁷⁶⁶ 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.

⁷⁶⁷ Olyannyira, hogy a tragikus ironia kategóriájával a Kemény-recepcióban is találkozhatunk. A különféle tragikumfelfogásokat – hol jelzetten, hol jelöletlenül és több esetben reflektálatlanul – a moralizáló tragikum keretein belül szintetizáló Beöthy Solger nézeteinek ismertetése után a Kemény-regények tragikus hőseit hozza fel példaként, a Kemény-regények tragikus jelenségeit azonosítja mintegy a tragikus ironia Solger-féle meghatározásával. („Kemény Zsigmond tragikai meséi is mind több-kevésbé az ironikus fölfogás kifejezései.” BEÖTHY 1885. 519.) A *Zord idő* Turgovicsának sorsalakulását tárgyaló Sötér szintén bevezeti a tragikus ironia fogalmát, bár nem tisztázza a fogalomhasználat elméleti hátterét. Sötér egyrészt a bűn-bűnhődés aránytalanságában, másrészt pedig a hétköznapi hős – a vártnál erőteljesebb hatást előidéző – tragikus bukásával azonosítja a jelenséget. Vö. SÖTÉR 1987. 538–540.

⁷⁶⁸ BEHLER 1988. 46.; Vö. FRYE 1998. 40–41.

⁷⁶⁹ A Solgert értelmező Beöthy szerint „a katasztrófának egyik legjellemzőbb mozzanata, a tragikum megrendítő hatásának egyik legnevezetesebb tényezője az ironia. Mint az ironia általában, ez is látszatnak

múltreprezentációja a személyes létezés és nemzeti közösség alapjait megrengető, káoszba taszító állapot felrajzolásában kiemelkedő szerepet juttat a kultúraellenes tendenciáknak, a történelem abszurd logikájának, a mulandóság általános természeti meghatározottságának – anélkül, hogy a teljes nihil állapotát posztulálná, és ne vetné fel a nemzeti teleológia illetve a személyes sorsalakulás értelmességébe vetett hit lehetőségének kérdéseit.

Állításunkat egy olyan szerző iróniakoncepciójának megidézésével támaszthatjuk alá, aki alapvetően idegenkedett az irónia korábban tárgyalt változataitól, főképp a Schlegel-féle iróniafelfogást bírálva élesen különböző munkáiban. Hegel jónéhány alkalommal tesz kísérletet az irónia fogalmának saját filozófiai rendszeréhez szorosan illeszkedő meghatározására. Solgertől eltérő értelemben Hegelnél is megtalálható a tragikus irónia fogalma, de a szakirodalom világtörténeti iróniaként tartja számon a nevéhez köthető markáns iróniaértelmezést,⁷⁷⁰ amely tulajdonképpen történetfilozófiai koncepciójának egyik alappilléreként szolgál az *Előadások a világtörténet filozófiájáról* c. munkájában. Hegel szerint az abszolút szellem az „ész cselét” alkalmazza a történelem alakulásában: kihasználja és a maga javára fordítja a történelmet formáló nagy alakok szenvedélyeit, egyéni törekvéseit, ezért a változás, a fejlődés csak látszólag tulajdonítható a nagy emberek tetteinek vagy tömegmozgalmaknak, valójában egy felsőbb akarat, az abszolút szellem szándékaként valósul meg. A történelem végső alakulása és értelme független az egyén akaratától, már csak azért is, mert minden – a történeti létezés egy bizonyos szakaszában élő – ember csak egy töredékét tekintheti át a folyamatoknak.

Történelmi regény és történetfilozófia viszonyának kérdése gyakorta felvetődik a történeti regény poétikáját értelmező elméleti munkákban: a nézetek megoszlanak a kérdésben, az azonban vitathatatlan, hogy ugyanúgy, mint a történettudományos munkák esetében,⁷⁷¹ minden történeti tárgyú szépirodalmi szöveg akarva-akaratlan felvet történetfilozófiai kérdéseket, vagy megszólítható a történetfilozófia perspektívájából.⁷⁷² Természetesen bizonyos szövegek inkább, míg más írások kevésbé igénylik az ilyen típusú megközelítést: az *Özvegy* és *A rajongók* véleményem szerint az utóbbi, míg a nemzeti sorskérdéseket felvető *Zord idő* az előbbi kategóriába esik. A nemzeti lét tragikumának 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. Hegel koncepciójának bevonása több szempontból indokolható. Egyfelől, mint

és valóban bizonyos ellentétén alapul; ... Azonban a tragikai iróniának leghathatósabb képét azokban a hősökben találjuk, kik, ellenkezőleg Goethe Mefisztójával, jót akarnak és rosszat mívelnek. [...] A tragikai irónia nyilatkozik a katasztrófa hirtelenségében is.” BEÖTHY 1885. 517., 519., 522.

⁷⁷⁰ Vö. BEHLER 1988. 47., 76–77.

⁷⁷¹ V.ö. LORENZ 1994. 297–298.

⁷⁷² 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.

koherens és jól áttekinthető szisztéma megfelelő viszonyítási alapot biztosít a *Zord idő* szövegében felvetődő történetfilozófiai kérdések kibontásához, másfelől pedig néhány, konkrét szövegközi párhuzamot sejtető utalás – leginkább Izabella egyik helyzetértékelő mondata⁷⁷³ – is indokolja a Hegel szöveg bevonását az értelmezésbe.

Kemény viszonyulása Hegel történetfilozófiai koncepciójához 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 vonógőzőny, teménytelen sok oly terüt cepelt maga után, melyet nem a gondviselés, hanem csak a literátor horgolt hozzá.”⁷⁷⁴ Bár Kemény konkrétan a felvilágosodás filozofikus világtörténeteire utal, a világszellem kategóriájának többszöri említése azonban a hegeli történetfilozófiával szembeni rejtett vitát is sejteti. Később azonban már az általa preferált egyénítő, narratív történetírói modell túltengéseit bírálva, éppen az egyén szerepének túlhangsúlyozását nehezményezi, és ezt az „intéző világszellem megrablásának” tekinti.⁷⁷⁵

Hasonló kettősséget sugallnak a *Zord idő* történetfilozófiai aspektusai.⁷⁷⁶ A hegeli koncepció „ironikus” része, az ész cselének mechanizmusa, az egyéni akaratok és cselekedetek hatókörének viszonylagossága jól kirajzolódik az események alakulásában. Martinuzzi átfogó politikafilozófiája és gyakorlata két véglet – török vagy Habsburg barátság – között ingadozik, anélkül, hogy valójában uralni tudná az események menetét: a történések mindenkori utólagosságában konstruálja éppen aktuális realpolitikáját. Amorális magatartása nemcsak machiavelliánus, de hegeli alapokon is értelmezhető: a dolgokat irányító felsőbb akarat számára mindegy, etikai, vallásos normákkal összeegyeztethető-e a cselekvés jellege, morális magatartást követ-e vagy sem a cselekvő személy: a konszenzusos normákhoz igazodó történeti figura tettei csak az utókor számára jelentenek értékesebb magatartást. Werbőczy például megpróbál az etikai és vallásos normák alapján cselekedni, 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 világnézeti alapjai – legalábbis lényegüket tekintve – örökéletűek és megváltozhatatlanok.

⁷⁷³ „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 képzei magát.” 233.

⁷⁷⁴ KEMÉNY *Anglia* 1971. 313., 314. [kiemelés az eredetiben]

⁷⁷⁵ „Igaz, miként a jellemekeket rajzoló, az egyénítő történész két nagy hibát követhet el. Egyiket, hogy igen sokat rakhat az egyénire, és igen keveset tulajdoníthat az egyeteminek, s ez a valódi história meghamisítása s az intéző világszellem megrablása [...]” KEMÉNY 1971. 315.

⁷⁷⁶ Akárcsak publicisztikai írásai, melyek történetfilozófiai tanulságait Gyapay László összegzi egyik Kemény tanulmányában: 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 tökéletesedése következik még akkor is, ha az események láncolatában az egyén boldogsága sokszor megsemmisül.” GYAPAY 1990. 226.

Az események alakulásának történetfilozófiai értelmezhetősége láthatóvá teszi, mennyire más szinten helyezkedik el Martinuzzi és Werbőczy, valamint Izabella és Frangepán alakja. A két utóbbi szereplő tulajdonképpen csak rögzíti az események alakulását: Frangepán az adott történeti helyzet összefüggéseit a saját jelenén túlmutató „felsőbb nézőpont” logikája alapján vázolja fel, akárcsak Izabella, aki a zárófejezetben jósolja meg a jövő alakulását: Martinuzzi halálának megsejtése, a jövőbeni Magyarország víziója már nemcsak az események utólagosságának nézőpontját foglalja magában (amit már említettünk Izabella idősíkokat egybejátszó, narrátori nézőponthoz közel kerülő szerepének tárgyalásakor), de egy történelmet irányító felsőbb akarat, feltételezett rendképzet nézőpontját is.

No de körvonalazható-e valójában valamilyen felsőbb akarat, értelemadó elv működése, jelenléte az események alakulásában? A filozófiai-értelmező diskurzus argumentációját nélkülöző szövegről lévén szó, már eleve nehezen adható egyértelmű válasz, hiszen az erősen függ a szubjektív olvasói döntésektől. Az azonban bizonyos, hogy a Kemény-szöveg konstruálta világ transzcendens tételezettségének ezen a ponton el kell szakadnia a hegeli koncepciótól. Az abszolút szellem következetes és értelmes kibontakozását rögzítő teória nemcsak túlzott sematikussága, minden szélsőséget egybemosó, minden negatív tendenciát felszámoló, leegyszerűsítő képlete miatt nem helyezhető át az epikai imagináció közegébe. 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 és a gonosz diadalai által uralt képe s mindezt valamifajta értelemmel, végső céllal ellátó elv között nyílik. A *Zord idő* cselekménymenetét a rettenet uralja, a történelem mint vágóhíd metaforája⁷⁷⁷ pedig érzékletes képet kap a foglyok brutális legyilkolásának jelenetében. 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 csak a romboló arcát mutatja. A kérdést különösen kielezi a regény zárófejezete.

A tíz évvel a történet ideje után játszódó epilógus gerincét Izabella és Dora párbeszéde alkotja: a két női sors tükrében összegződnek a két meghatározó történetszál konzekvenciái. Izabella emblemikus-szimbolikus funkciója ebben a rövid részben mutatkozik meg igazán: mondatait egyaránt érthetjük személyes múltjának, illetve a nemzet sorsalakulásának értelmezéseként. A történelem, az emberi létezés alakításában

⁷⁷⁷ „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.

Izabella feltételezi valamifajta felsőbb erő jelenlétét, munkálkodásának megtapasztalhatósága, lényegének leírása azonban jóval nehezebbnek mutatkozik beszédében. Éppen ezért talán kevésbé meglepő, hogy mennyire felcserélhetők a felsőbb hatalom konkrét megnevezései Izabella beszédében. Hol a determináció képzetét rögzítő végzetről, hol a gondviselő istenképzetről, hol pedig a szerencse – mindkét transzcendens létező abszolút érvényét relativizáló – forgandóságáról beszél, elbizonytalanítva a felsőbb hatalom kontúrajait, így létének feltétlen bizonyosságát is.⁷⁷⁸ A látszólagos következetlenség több értelmezési 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 emberi perspektívából így tárulkozik fel a világ, amelyben a véletlen profanitásának elismerése ugyanolyan adekvát értelmezési séma lehet,⁷⁷⁹ 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 lehetősége is bennefoglaltatik: a történelem ironikussága kiírja Hegel ironikus istenét is a dolgok mögöttéséből. 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 kőrákássá válik, minden utalás nélkül a valamikori formára, egységre, és mintha a leromboltságban az mutatkozna meg, ami titkosan végig benne rejtett.”⁷⁸⁰ Az allegória tehát nem egyfajta végső értelem, rend posztulálójává, hanem a káosz, a nihil jelölőjévé is válhat.⁷⁸¹

A két végletes konzekvencia – értelmes célokat feltételező illetve kaotikus, a pusztulás nyomát magán hordó történelem és nemzeti-sors képze – azonban nem zárja

⁷⁷⁸ „Áhítatosságát befejezve, kivonta tokjából törét, s a hársba, mely hűvös árnyával körülfogá, beveste nevét e szavakkal együtt: Sic fata volunt. (Így akarja a végzet.)” (408); „Ki merné állítani, hogy a trónok nincsenek a *gondviselés* különös oltalma alatt, s hogy azon lépcső, melyről a bitorlók lelékik a törvényes uralkodót, oda többé vissza nem vezethet?” (409); „A szerencse kereke forog, s vigyázzanak, nehogy küllői közé bukva, ők töreessenek össze.” (411.); „Mindenesetre – szólt – csodálatos játékot üzött velem a *sors*.” (412); „Dora, csodálatosak az *isteni gondviselés* titkai.” (418). [kiemelés tőlem]

⁷⁷⁹ „A véletlen, az önkényes, a szeszélyből eredett, mint a rendszerhez nem tartozó anyag, száműzeték. Pedig akárhogy okoskodjanak a bölcsek, a történelemben szerepe van mindezeknek.” KEMÉNY *Anglia* [1853] 1971. 314.

⁷⁸⁰ MILLER 1981. 363.

⁷⁸¹ Némileg hasonló következtetésre jut Fineman az allegória működését és végső kibontakozását illetően: A szöveg allegorikus strukturáltsága a jelentés ígéretével kecsegtet, amely azonban állandón elhalasztódik” – írja, és az eredetétől (pretextusától) való végzetes elválasztottságban, ezen eredet utáni örökös keresés – beteljesíthetetlen – vágyában látja az allegória felhajtóerejét. FINEMAN 1981. 44, 45.

ki feltétlenül egymást, s „összehangolásukat” éppen a romantikus irónia létértelmezésbeli logikája teremti meg:⁷⁸² a végletek közötti feszültség, oda-vissza mozgás teszi átélhetővé a lét végességével, a történelem könyörtelenségével való szembesülés tragikumát, és a mulandóságon túlmutató – inkább a hit-élmény megtapasztalhatóságába helyezett – transzcendens legitimáltságú létértelem érvényre jutásának pátozát.⁷⁸³ Hasonló következtetésre jutunk a fenséges schilleri kategóriájának értelmző bevonásával. Schiller a történelmet a mulandóság és a természeti erőknek való kiszolgáltatottság jelképeként interpretálja, „a mindent leromboló és újra megteremtő és újra leromboló változás rettentően nagyszerű színjátékának”⁷⁸⁴ tekinti, amely azonban a fenséges esztétikai minőségét juttatja revelatív erővel érvényre, így az emberi méltóságot, a létezés tragikus pátozát kifejező, végső soron kiengesztelő jellegű jelentésképzeteket is magában foglal, s ez rávetíthető a közösségi lét sorsalakulására is.

Az elmondottak alapján reprezentációnak, allegorizációnak és iróniának a *Zord időben* érvényesülő különös viszonyában feltételezhetően benne rejlik egyfajta burkolt nemzeti teleológia, pozitív nemzeti jövőkép kimondásának a lehetősége is. A szöveg olvasója már egy jóval későbbi történelmi-nemzeti állapotban kódolja a regény múltkonstrukcióját, tehát tisztában van azzal, hogy az események nem vezettek a magyar nép megsemmisüléséhez, identitásának felszámolódásához: a két történelmi korszak között eltelt időből, az ott lezajlott események tanulságaira alapozhatja saját jövőjébe vetett bizalmát. Hasonló olvasói tapasztalat lehetősége minden történelmi 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. A történelem változékonyságában, ismétlődő rettenetében a közösségi lét fenntarthatóságának lehetőségét igyekszik sugallani Kemény szövege. Korábban függőben hagyott kérdéseinkre válaszolva: a természeti megújulás analógiájára a nemzeti megújulás lehetősége mindenkor adott marad.

⁷⁸² „Az irónia Schlegelnél, ahogy láttuk, nem a végtelen önazonos megjelenése a végesben, ahogy az a szimbólumban fennáll, hanem a végtelenre való egyfajta utalás, az eldönthetlenség tudatosítása, »megjelenítése« révén.” Z. KOVÁCS 2002. 56.

⁷⁸³ Gadamer allegória-meghatározása hasonló kettősségre utal: „Az allegória abból a teológiai szükségletből keletkezik, hogy a vallási hagyományból – eredetileg pedig Homéroszból – kiküszöböljék a megütköztetőt, és érvényes igazságokat ismerjenek fel mögötte.” GADAMER 1984. 71.

⁷⁸⁴ SCHILLER 1960. 102.

FÜGGELÉK

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 drámafajlódás útjai (Egy műfaj története Goethétől O'Neillig)*. Budapest.

ANDEREGG, Johannes

1998 Fikcionalitás és esztétikum. In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Budapest, 43–60.

ANGYAL Dávid

1883 [d.] Zord idő. *Értesítő*, 36. k.

ANGYALOSI Gergely

1996 A próza poétikája. In uő: *A költő hét bordája*. Debrecen, 106–152.

ANKERSMIT, F. R.

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 (S.a.r.) Debrecen.

Naiv eposzunk [1860] 75–82.

Zrínyi és Tasso [1859–1879] 112–193.

Széptani jegyzetek [1859] 296–299.

Dózsa Dániel: Zandirhám 371–376.

Bírálat a Nádasdy-jutalomra... 376–381.

Anyá és gyermeke [1860] 381–387.

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. Budapest.

BAHTYIN, Mihail

1997 Az eposz és a regény. Ford. Hetesi István

In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III*. Pécs, 27–68.

BAJZA József

1981 [1839] Szózat a Pesti Magyar Színház ügyében.

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
 1970 Historical Discourse. translated by Peter Wexler.
 In Michael Lane (edited by): *Structuralism. A reader*. London, 145–155.
 1997 A régi retorika. Ford. Szigeti Csaba
 In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III*. Pécs, 69–169.
- 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 [1914] Kemény, a regényíró. 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 színház történet 1790–1873*. Budapest, 422–439.
 2001 [1974] *A drámamodellek és a mai dráma*. Pécs.
- BÉNYEI Péter
 2002 Kísérlet a nemzeti teleológia érvényességének fenntartására. (Jókai Mór: *A kőszívű ember fiai*)
Alföld, 3. sz. 68–90.
- BH = Budapesti Hírlap
- BIBÓ István
 1986 Eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történelem. In uő: *Válogatott tanulmányok II*. Budapest.
- BOJTÁR Endre
 1986 „*Az ember fejlőd*”. Budapest.
- BOLONYAI Gábor
 1994 Jegyzetek. In Szophoklész: *Antigoné, Oedipus király* Budapest.
- BORBÉLY István
 1924 A történeti regényről. *Erdélyi Irodalmi Szemle*, 14–22.
- BpSz = Budapesti Szemle
- BREMER, J. M.
 1969 *Hamartia*. Amszterdam.
- BROWN, David
 1979 *Walter Scott and the Historical Imagination*. London, Boston and Henley.
- BULTMANN, Rudolf
 1994 *Történelem és eszkatalógia*. Ford. Bánki Dezső. Budapest.

- BULWER
1863 Művészeti elvekről. *Koszorú*, II. k., 6. sz. 171–172. Ford. W.
- CARIGNAN, Michael I.
2000 Fiction as History or History as Fiction?
George Elliot, Hayden White, and Nineteenth-Century Historicism.. *CLIO*, 4. sz. 395–415.
- COHEN, Ralph
1986 History and genre. *New Literary History*, 2. sz. 203–218.
- 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.
- DANIELIK János
1857 *A regény, tekintettel b. Kemény Zsigmond „Özveggy és Leánya”-ra*.
PN 1857. Jul 3., 4., 11., 14., 16.
- DROYSEN
1994 [1858] Historika. A historika alapvonala. Ford. Csejtei Dezső
In Csejtei Dezső (szerk.): *Ész – Élet – Egszisztencia 4. Történetfilozófia 1*. Szeged, 49–151.
- CSENGERY Antal
1853 Nemzeti Színház. Tájékozásul. *Szépirodalmi Lapok*, 1. sz. 5–9.
1874 *Történetírók és a történetírás*. Budapest.
- CSETRI Lajos
1967 Regény és történelem. *Tiszatáj*, 2. sz. 155–161.
- 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.
- DOBOS István
1995 *Alaktan és értelmezéstörténet*. Debrecen.
- DUX Adolf
1869 *A színészet mint közügy, különös tekintettel a népszínműre*. KisfTÉvl 1868/69.
- EISEMANN György
1991 Az Arany-balladák tragikumához. In uő: *Keresztutak és labirintusok*. Budapest.
1998 *Mikszáth Kálmán*. Budapest.

ELH = English Literary History

EÖTVÖS József

1972 *Magyarország 1514-ben. Előszó.* Budapest, 19–21.

EphK = Egyetemes Philologiai Közlöny

ERDÉLYI János

1890a [1840] A színi hatás ellen. In uő: *Tanulmányok.* Budapest, 451–466.

1890b [1852] Irodalmi levelek. In uő: *Tanulmányok.* Budapest, 467–496.

1986a [1855] Egy századnegyed a magyar szépirodalomból. In uő: *Válogatott művei.* Budapest, 376–480.

1986b [1867] Egyetemes irodalomtörténet. 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, 1996. 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.

FOWLER, Alastair

1982 *Kinds of literature.* Oxford.

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.* Ford. Bonyhai Gábor Budapest.

GENETTE, Gerarde

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.

GOETHE–SCHILLER

1963 *Goethe és Schiller levelezése.* Ford. Berczik Árpád és Raáb György. Budapest.

GOLDMANN, Lucien

1977 *A rejtőzködő isten.* Ford. Pödör László Budapest.

GONDOL Dániel

1841 *Regény és dráma párhuzamban* KisfTÉvl.

GOSSMANN, Lionel

1986 History as Decipherment: Romantic Historiography and the Discovery of the Order.

New Literary History, 1. sz. 23–57.

GÖNCZY Monika

2000 Az Özvegy és leánya szövegvilágai. *Studia Litteraria*, Tomus XXXVIII. Debrecen, 84–113.

GREGUSS Ágost

1857 *Kemény legújabb regénye. Özvegy és leánya.* PN 1857. Ápr 12.

1872a Tanulmányai I. Pest

Észrevételek = Észrevételek a komikumról. [1853] 237–258.

A színészetről. [1865] 311–319.

1872b Szinibírálatok. In uó: *Tanulmányai II.* Pest.

1888 A tragikum. In uó: *Rendszeres széptan.* Budapest, 183–196.

GYÁNI Gábor

2000a Fin de siècle-történetírás.

In uó: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése* Budapest, 31–47.

2000b Történelem: tény vagy fikció?

In uó: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése* Budapest, 48–70.

2000c Történetírás: a nemzeti emlékezet tudománya?

In uó: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése* Budapest, 95–127.

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 Emlékbeszéd 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. Irta 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. Irta Jókai Mór. [1857] 273–309.

Richelieu = Richelieu. Dráma 5 felvonásban. Irta Bulwer [1863] 430–434.

A király = A király házasodik. Vigjáték 4 felvonásban. Irta Tóth Kálmán. [1863] 548–568.

A lelenc = A lelenc. Eredeti népszínmű 4 felvonásban. Irta 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.

Irták Dumanoir és Keraniou [1864] 128–135.

Montjoye = Montjoye. Dráma öt felvonásban Irta Feuillet Octáv [1864] 178–187.

A fény árnyai. Szomorújáték 5 felvonásban. Irta 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 Bírálatok 1861–1903. Budapest.

Thaly = Thaly Kálmán Bottyán Jánosról. [1867] 58–72.

Jókai = Jókai legújabb művei. [1869] 73–99.

Újabb magyar regények. [1873] 100–131.

1914 Emlékbeszéd 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 = *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 *Estztikai előadások III*. Ford. Szemere Samu. Budapest.
1979 *Előadások a világtörténet filozófiájáról*. Ford. Szemere Samu. Budapest.
- HEGYI Gyula
1862 [H] Honosítsuk meg a tudományt irodalmunkban! *Kritikai Lapok*, 1. sz.
- HEMPEL, Carl G.
1942 The Function of General Laws in History. *Journal of Philosophy*, 2. sz. 35–48.
- HENSZLMANN Imre
1842a *Színművek. I. Kegycenz, 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.: 298–280. [!]
1843 *A dráma alapelvei*. RPDI I. k. 75–82.; 110–16.; 148–144. [!]; 172–180.
1843/44 *A hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára*. KisFTÉvl 125–428.
1847a *Mit tartunk az irányköltészetről*. MSzSz 1847. I. k. 4. sz.: 49–53.
1847b *A történeti regény*. MSzSz II. k. 16. sz.: 241–245.; 17. sz.: 264–269.
- HERNADI, Paul
1976 *Clio’s Cousins: Historiography as Translation, Fiction and Criticism*.
New Literary History, 2. sz. 247–257.
- HITES Sándor
2001 Historical Novel, Historiography, and Historiographical Metafiction.
Hungarian Studies, 2. sz. 203–232.
2002 Műfaj, örökség, revízió (Jósika Miklósról). *Alföld*, 3. sz. 49–67.
- 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?*
KisFTÉvl.
- 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 1960/4. 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 történelmi 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. Egy „kivülálló” konstrukciója a kortárs historiográfia hatástörténetileg jelentősnek látszó csoportjairól, alakjairól.
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*. S.a.r. Kerényi Ferenc. Budapest.
- JUNG, Carl Gustav
1993 *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*. Ford. Nagy Péter Budapest.
- KANYÓ Zoltán
1967 Az úgynevezett történelmi regényről és az irodalomtörténeti kategóriákról.
Tiszatáj, 7. sz. 658–660.
- KATONA József
2001 [1821] Mi az oka, hogy Magyarországban a Játékszíni Költő-mesterség lábra nem tud kapni?
In uő: *Versek, tanulmányok, egyéb írások*. S.a.r. Orosz László. Budapest, 66–78.
- KECSKEMÉTHY Aurél
1863 *A jelenkori német színműirodalom*. BpSz 1863. 19.k.: 244–266. 20. k.:
- 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, S.a.r. Fenyő István
- KÉKESI KUN Árpád
 1998 *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája a századvégen* Budapest.
- KIERKEGAARD, Søren
 1993 *A halálos betegség.* Ford. Rácz Péter. Budapest.
 1994 Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban.
 In uő: *Vagy-vagy* Ford. Dani Tivadar Budapest, 107–129.
- KING, Jeanette
 1978 *Tragedy in the Victorian Novel.* London.
- 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 Katarzisélméletek a XIX. századi magyar tragikumelméletekben. *Studia Litteraria*, 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.
- Z. KOVÁCS Zoltán
 2002. „»Vanitatum Vanitas« maga is a humor”.
Az ironia (korlátozásának) változatai a magyar romantika irodalmában. Budapest.
- KÖLCSEY Ferenc
 1886a [1827] Magyar játékszín. In uő: Minden Munkái II. Budapest, 155–169.
 1886b [1826] Történetnyomozás. In uő: Minden Munkái V. Budapest, 206–218.
 1988a [1826] Nemzeti hagyományok.
 In Kulin Ferenc (szerk.): *Nemzet és sokaság. Kölcsey Ferenc válogatott tanulmányai*
 Budapest, 35–65.
 1988b [1826] Körner Zrínyijéről.
 In Kulin Ferenc (szerk.): *Nemzet és sokaság. Kölcsey Ferenc válogatott tanulmányai*
 Budapest, 35–65. 66–118.
- 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.

LOÓSZ István

1904 *Adatok Kemény Zsigmond »Zord idő« című regényének forrásaihoz.*

Itk 45–60.; 164–176.; 286–298.

1910 *Adatok Kemény Zsigmond A rajongók című regényének 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, pozitívizmus 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*. Budapest.

1977a *A történelmi regény*. Budapest.

1977b A tragédia metafizikája. In uő: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Budapest, 492–518.

1978 *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest.

MACAULAY, Thomas Babbington

1889 [1828] History (The Romance of History. England. By Henry Neele).

In uő: *The Miscellaneous Writings and Speeches of Lord Macaulay*. London, 133–159.

1907 [1828] 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.).

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 Kalliópé? A posztmodern amerikai történetírás néhány kérdése. *Aetas*, 1. sz. 87–97.

MAKKAI Sándor

1935 Zord idő. In uő: *Az élet kérdezett II*. Budapest.

1939 A történelmi regény mérlege. *Eszttikai 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 irónia fogalma. Ford. Katona Gábor In uő: *Eszttikai ideológia*. Budapest, 175–203.

MARTINKÓ András

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 *A pszichikum, 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.
1978 NarrativeForm as a Cognitive Instrument.
In Robert H. Canary and Henry Kozicki (edited by): *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding*. Madison and London, 129–150.
- 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 *Tündérbkert* és a történelem. *Alföld*, 1993/4. 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 [1940] *Kemény Zsigmond*. 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 középfaok elmélete*. KisfTÉvl 211–301.
- NIETZSCHE, Friedrich
1986 *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus* Ford. Kertész Imre Budapest.
1989 *A történelem hasznáról és káráról* Ford. Tatár György Budapest.
- NORA, Pierre
1999 Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. Ford. K. Horváth Zsolt
Aetas, 3. sz. 142–157.
- OREL, Harold
1995 *The Historical Novel from Scott to Sabatini. Changing Attitudes toward a Literary Genre 1814–1920*. New York.
- PANNENBERG, Wolfhart
1990 Hermeneutika és egyetemes történelem. Ford. Bacsó Béla

- In Bacsó Béla (szerk.): *Filozófiai hermeneutika*. Budapest, 115–146.
- PAPP Ferenc
1923 *Báró Kemény Zsigmond II*. Budapest.
- PÉTERFY Jenő
1903 [1891] A költői igazságszolgáltatás a tragédiában.
In uő: *Összegyűjtött munkái*. Harmadik kötet Budapest, 43–65.
1983a [1885] A tragikum. In uő: *Válogatott művei* Budapest, 7–33.
1983b [1887] A tragédiáról. In uő: *Válogatott művei* Budapest, 33–56.
1983c [1881] Báró Kemény Zsigmond mint regényíró. In uő: *Válogatott művei* Budapest, 550–585.
- Mark PHILLIPS
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*. KisfTÉvl
- PULSZKY Ferenc
1847 *Az angol költészet*. MSzSz 1847. II. 3: 33–38.; 4: 59–63.; 8:120–127.; 9: 141–144.
- RADNÓTI Sándor – SZABÓ Zoltán
1993 Történelmi regény. In *Világirodalmi Lexikon* 15. kötet Budapest, 703–705.
- RÁKOSI Jenő
1929 [1886] *A tragikum*. 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*. S.a.r. Szilágyi Márton. 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 Somlyó Bálint
In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Budapest, 11–24.

RÓNAY György

1985 [1947] *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 szinpadunkon. [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*ról. [1861] 228–248.

A Nemzeti Színház megnyitása. [1862] 267–278.

A Nemzeti Színháznál = A Nemzeti Színháznál eszközölhető 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

1960 [1793] A fenségesről. ford. Székely Andorné In uő: *Válogatott esztétikai írásai*. Budapest, 85–104.

1976 [1789] *Mit jelent az egyetemes történelem és miért tanulmányozzuk azt?* Ford. Mikó Imre

In uő: *Szolón és Lükurgosz. Történelmi esszék*. Bukarest, 27–54.

SCHLEGEL, August Wilhelm

1980 [1809–1811] A drámai művészetéről és irodalomról. ford. Bend Júlia

In uő: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, 603–633.

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.

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
1998 Oidipusz tragédiája. *Theatron*, Ősz
2001 A másként-lét lehetőségei. Esztétika és etika – hermeneutikai távlatból *Alföld*, 11. sz. 49–69.
- SÖTÉR István
1987 *Világos után*. Budapest.
- STEINER, Georg
1971 *A tragédia halála*. Ford. Szilágyi Tibor Budapest,
- S. VARGA Pál
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.
- 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.
- SZÁSZ Károly
1866 *A francia színpad 1865-ben*. A Rev. d. d. Mondes után. BpSz 5.k. 150–156.
1870 *A tragikai felfogásról*. Pest.
1875 *A történelmi hűségéről a költészetben*. BpSz 9.k. 225–247.
1877 *Báró Kemény Zsigmond emlékezete*. Kisf.TÉvl 206–240.
1885 Elnöki Megnyitó Beszéde a Történelmi 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 114.; ; 116: 525–26.; 119: 539.

- SZIGLIGETI Ede
1874 *A dráma és válfajai*. Budapest.
- SZINNYEI Ferenc
1941 *Novella és regényirodalmunk a Bach-korszakban II*. Budapest.
- SZONTÁGH 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 Muzeum*, I. k. 377–389.
- TARCZY Lajos
1841 *A dráma hatása és literatúránk drámaszegénysége*. KisfTÉvl 33–82.
- TATÁR György
1989 Történetírás és történetiség. In Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*. Budapest, 7–23.
- 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 [1864–1865] *A magyar nemzeti irodalom története*. 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: világkép, művészet, irodalom*.
Budapest, 242–259.
- 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.
- R. VÁRKONYI Ágnes
1973 *A pozitivisták történeteszmélete s magyar történetírásban I*.
A pozitivisták történeteszmélete 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.
- 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.

Irta: Ballagi Aladár. *Figyelő*, 48. sz. 569–570.

PUBLIKÁCIÓS LISTA

Tanulmány:

1. „*A szerelem élete.*” *A Kemény-elbeszélések világképe és poétikája*
in Kemény Zsigmond: *Kisregények és elbeszélések* Debrecen 1997. 257–280.
2. *A történelmi regény műfajkonstituáló tényezőinek meghatározási kísérlete*
Studia Litteraria 1999. Tomus XXXVII. 55–89.
3. „*El volt tévesztve egész életünk.*” *Esztétikai alapú létértelmezési kísérlet a történelmi regény műfaji konvenciói alapján;* [Kemény Zsigmond: *A rajongók*],
Irodalomtörténet, 3, 1999, 441–465.
4. *Egy irányregény "iránytalansága": relativizmus és metaforikusság Mikszáth Kálmán Különös házasságában.* *Irodalomtörténeti Közlemények*, 3–4, 1999, 290–313.
5. *Elbeszélések a személyiség identitásvesztéséről*
[Kemény Zsigmond: *Ködképek a kedély láthatárán*]
Studia Litteraria 2000. Tomus XXXVIII. 65–83.
6. *Kísérlet a nemzeti teleológia érvényességének fenntartására.*
[Jókai Mór: *A kőszívű ember fiai*] *Alföld* 3, 2002, 68–90.
7. *Drámaiság és történelmi regény.* [Kemény Zsigmond: *Özveggy és leánya*]
Irodalomtörténet 4, 2002, 533–560.
8. *Reprezentáció és allegorizáció.*
[Kemény Zsigmond: *Zord idő*] *Alföld*, 1, 2003, 60–78.

Lexikon-szócikk:

9. *Zsigmond Móricz*, *Twentieth-Century Eastern European Writers. First Series*, edited by Steven Serafin, Associate Editor István Dobos, - Detroit-San Francisco - London - Boston, 1999, 262–272, [Dictionary of Literary Biography; volume 215]

Recenzió:

10. *Műfajok „metamorfózisa”* (Imre László: *A műfajok létformája XIX. századi epikánkban*) *Hitel*, 7, 1997, 108–112.
11. Eisemann György: *Mikszáth Kálmán* *Irodalomtörténet* 1, 2000, 157–162.

Szövegkiadás:

12. Kemény Zsigmond: *Kisregények és elbeszélések.* Debrecen 1997. sajtó alá rendezte, a kísérőtanulmányt és a jegyzeteket írta: Bényei Péter