

STUDIA LITTERARIA
A DEBRECENI EGYETEM
MAGYAR ÉS ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALMTUDOMÁNYI
INTÉZETÉNEK KIADVÁNYA

TOMUS XXXVIII.

Redigunt:
I. BITSKEY et L. IMRE

**ÉRTÉKEK KONTEXTUSA ÉS
KONTEXTUSOK ÉRTÉKE
19. SZÁZADI IRODALMUNKBAN**

DEBRECEN, 2000

A kötetet összeállította:
IMRE LÁSZLÓ
tanszékvezető egyetemi tanár
GÖNCZY MONIKA
tudományszervező

Lektorálta:
SZAJBÉLY MIHÁLY

E szám szerzői:

ÁCS GÁBOR, levelező tagozatos doktorandusz, DE
BÉNYEI PÉTER, egyetemi tanársegéd, DE
BLASKÓ KATALIN, lektor,
 Universitat Wien Institut fur Finno-Ugristik
GÖNCZY MONIKA, tudományszervező, DE
IMRE LÁSZLÓ, tanszékvezető egyetemi tanár, DE
KONDOR TAMÁS, gimnáziumi tanár,
 DE Kossuth Lajos Gyakorló Gimnáziuma
KUNKLI ENIKŐ, doktori ösztöndíjas, DE
NAGY MIKLÓS, nyugalmazott egyetemi tanár
SZABÓ LEVENTE, doktori ösztöndíjas, Kolozsvár, BBTE
SZEREDI ORSOLYA, gimnáziumi tanár, Budapest,
 Szent Margit Gimnázium
TAXNER-TÓTH ERNŐ, egyetemi tanár, DE
S. VARGA PÁL, tanszékvezető egyetemi docens, DE

ISBN 963 472 535 X
ISSN 0562–2867

Felelős kiadó: DR. FÉSÜS LÁSZLÓ
Felelős szerkesztő: DR. BITSKEY ISTVÁN
Készült a KLTE Könyvtárának sokszorosító üzemében
Terjedelem: 19,66 A/5 ív
01-130

TARTALOM

Bevezető	5
IMRE LÁSZLÓ: A romantikus irodalomalapítás ambivalenciái (Kisfaludy Károly)	7
TAXNER-TÓTH ERNŐ: Töredékek. (<i>A karthausi</i> újraolvasási kísérletéből)	22
KONDOR TAMÁS: Katarzisértelmezések a XIX. századi magyar tragikumelméletekben. (Kölcseytől Péterfy Jenőig)	40
BÉNYEI PÉTER: Elbeszélések a személyiség identitásvesztéséről (Kemény Zsigmond: <i>Ködképek a kedély láthatárán</i>)	65
GÖNCZY MONIKA: Az <i>Özvegy és leánya</i> szövegvilágai (Palimpszeszt-kedély)	84
S. VARGA PÁL: Szentenciák és kontextusuk <i>Az ember tragédiájában</i>	114
BLASKÓ KATALIN: Hatalom, legitimáció, karizma (Arany János: <i>Buda halála</i>)	128
ÁCS GÁBOR: Adalékok Kiss József pályakezdésének vitatott kérdéseihez	143
SZABÓ LEVENTE: „Hogy a nemzet magára ismerjen benne” (Gyulai Pál kritikai normarendszere és a nemzeti nagyelbeszélések)	157
NAGY MIKLÓS: Az újjászületés, újjáteremtés és a sziget (Jókai két mitikus motívuma)	180
SZEREDI ORSOLYA: Mitopoétikai és etnográfiai elemek a novellaciklus egységesítése szolgálatában. (Mikszáth Kálmán: <i>A jó palócok</i>)	189
KUNKLI ENIKÓ: „Nagyot koppan akkor, azután elhallgat” – avagy az önmagát olvasó (nyom)olvasás mint antiműfaj (Mikszáth Kálmán: <i>A sipsírca</i>)	201

BEVEZETŐ

A *Studia Litteraria* jelen kötete a Debreceni Egyetem XIX. századi tanszékének „műhely”-ében született. S tegyük mindjárt hozzá: a „XIX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék” terminus a XIX. század második felének irodalmát oktatókat jelentette már a 1960-as években, amikor ez az egység Barta János vezetésével létrejött, a 70-es években, amikor Kovács Kálmán került a helyére, a 80-as években, amikor Nagy Miklós lett a tanszékvezető, és a 90-es években, amióta Imre László és S. Varga Pál felváltva áll a tanszék élén.

Ezt az (országosan is ily módon csak Debrecenben létező) formációt részben nem lebecsülendő tradíciói indokolják, részben az adott korszak kutatásának relatív elhanyagoltsága, ami fiatalok fokozott bevonását, támogatását írja elő számunkra. Ez magyarázza, hogy több, az irodalomtörténeti pályára elején álló kolléga jut szóhoz ezúttal is. Az irodalomtudomány sajátos polarizálódásának korában évek óta nem a szemlélet egységesítésében látjuk feladatunkat, hanem a minden esetben új és megfogható eredmények közzétételének örvendve az útnak indításban. (A kezdőnek már nem mondható szerzők esetében sem a terminológiában, hanem bizonyos értékpreferenciákban fedezhető fel a kívánt összhang.)

A kötet összeállításának gondjaiban e sorok írójának segítségére volt szerkesztőtársa, Bitskey István, munkatársai: S. Varga Pál és Gönczy Monika, de legesleginkább Szajbély Mihály, aki lelkiismeretes, igényes lektori munkájával nagyban hozzájárult a kötet színvonalának emeléséhez: pontos ítéletei biztatást és figyelmeztetést egyaránt jelentettek. (Gyakorlatias, de nem elvtelen döntés eredményeképpen a megjelentetés végső pillanatában a szerkesztők némileg engedékenyebbnek bizonyultak nála, így állt össze a kötet sokszínű anyaga.)

Debrecen, 2001. január 15.

IMRE LÁSZLÓ
egyetemi tanár
a XIX. századi Magyar Irodalom-
történeti Tanszék vezetője

IMRE LÁSZLÓ

A ROMANTIKUS IRODALOMALAPÍTÁS AMBIVALENCIÁI

(Kisfaludy Károly)

Kisfaludy Károly – közismert módon – régen elveszítette azt a kivételes irodalomtörténeti rangját, mellyel nemcsak közvetlen utókora, hanem (Toldy és mások nyomán) még egy évszázadon keresztül sokan kitüntették. Szerepét – egyebek mellett – a magyar széppróza fejlődésében messze mások (pl. Kármán) mögé utalták, ami nyilvánvaló visszahatás XIX. századi túlértékelésére. Ám a visszahatás tartós továbbélése ez esetben sem indokolt. Pontosság kedvéért tegyük hozzá: a középiskolában legtovább vígjátékait tanították, holott már Petőfi rámutatott *Úti leveleiben* (VIII.), hogy „Drámája szenvedhetetlen nyavalyás német érzélgés, lírája érzelem és gondolat nélküli üres dagály, elbeszélése... ebben volt a legerősebb, az elbeszélésben...” Petőfi ítélete túlságosan szigorú, de amiért elbeszéléseit szereti (mutatja ezt a *Hős Fercsi* és az *Andor és Juci* stílusparódiáinak *A helység kalapácsára* gyakorolt közismert hatása), az éppen Kisfaludynak az az irodalomhoz fűződő újszerű és elfogulatlan, ambivalens viszonya, melyben manapság is kereshető eddig nem eléggé méltányolt érdeme.

A „posztmodern fordulat” (szeretjük vagy nem e terminust, mégis tagadhatatlan, hogy az elmúlt két-három évtized mind az értékpreferenciák, mind a fogalomrendszer dolgában jelentős módosulást hozott) után feltehető a kérdés: másképpen kell-e szemlélnünk Kisfaludy műveit és fejlődéstörténeti helyét? Erre a kérdésre – természetesen – a legkonzervatívabb irodalomhistorikusnak is igennel kell válaszolnia, mert ha kételyeket táplálna is bizonyos elméleti irányzatok időtállósága iránt, azt nem vonhatja kétségbe, hogy a folyton új és új fejleményekkel gazdagodó magyar irodalom nagy XX. századi tendenciái egykor nagy értéknek vélt képződmények háttérbe szorulásához, illetve korábban kevés figyelemre méltatott vonulatok jelentőségének felismeréséhez vezetnek el. A „magyar romantika atyja” szerepkör (bár ekképpen is kivételes a fontossága) helyett egy differenciáltabb hagyománytörténeti funkció körvonalazódik, mivelhogy a XIX–XX. században rögzült kép nem tartható fenn változatlanul: a romantikussal szemben előtérbe kerül az antiromantikus, az újjítóval szemben az „újramondó” jelleg, az afirmatív tendenciákkal szemben a megkérdőjelezők stb.

Az ily módon kibontakozó kép egyes elemei nyilvánvalóan ott lappanganak másfél száz év (szak)irodalmában (lásd Petőfi fentebb idézett vélekedését), s éppen mert egyedi kiindulású, hiteles megfigyelésekről van szó, lehetnek bátorítóak. Horváth János például hajlik arra a feltételezésre, hogy Kisfaludy parodizáló hajlamát kudar-

cai is indokolták. Minthogy maga is megérezte például, hogy szerelmi költészete túlságosan elvont és sablonos, azaz „hogya túlfellengett vele saját lírai jellemén”, 1825-ben „meg is írta igen jó paródiáját (*Pontyi szerelme*)”.¹ Sok (majdnem minden) részlet felkeltette tehát már a kutatók figyelmét, csak éppen e sok elem együttes jelenlétéből a „felrémlő alakzat”² nem állt össze idáig.

1. Romantika és antiromantika egyidejűsége

Az irodalomalapítás tényét talán senki nem vonta kétségbe eddig, s azt is nehéz volna vitatni, hogy a romantikus líra (*Mohács*), regény (*Tihamér*), dráma (*Stibor vajda*) stb. egységes szemléletbe illesztése nem más, mint a Vörösmarty–Petőfi–Jókai korszak feltételeinek megteremtése. Arra már kevesebb figyelem irányult, hogy ezt a „teremtő-állító” akciót milyen mértékben kísérték-színezték a „visszavonás-megkérdőjelezés” gesztusai, illetve ha többen konstatálták is parodizáló kedvét, nem esett szó arról, hogy miképpen módosította ez „irodalomalapítás”-át.

A nemesi-földbirtokosi pozícióból kicsöppent, független (nyomorgó) író eleve lazulni érzett többféle hagyományos köteléket és kötelezettséget, s tehetsége és érdeklődése az új irány, a romantika hívévé is csak feltételesen tette. A még alig meghonosodott romantika olykor (és elég hamar) önnön ellentétébe csap át nála, s ez egy „többpillérű” irodalomalapítás (melyben állítás és visszavetés egyszerre van jelen) lehetőségét hordozza magában.³ Kisfaludy irodalomalapítása tehát nemcsak tradicionális és újabb inspirációkat (antikvitás és romantika, európaiság és magyar népiesség, történetiség és jövőorientáltság) magába foglaló voltában jeleníti meg a XIX. század közepéig ívelő nagy fejlődés kiterjedését, hanem ezt a megkérdőjelező magatartás következményeivel is kiegészíti. (Lotman Puskin-monográfiájában is arról esik szó, hogy az irodalomalapítás egyik feltétele összeférhetetlen műfaji és stíláriis törekvések kontrasztszerű elhelyezkedése.⁴ Így születik meg új tárgyak, új műfajok, sőt új irodalomfogalom létrejöttének lehetősége.)

¹ HORVÁTH János, *Kisfaludy Károly és íróbarátai*, Bp., 1955, 80.

² Lotman roppant találó hasonlata világítja meg ezt igazán: „A modern régészetben ismert a légi megfigyelés és fényképezés módszere. Ezáltal olykor csodálatos változásokon mennek át a tárgyak, amelyeket a régész korábban a földön szemlélt és kutatott! Mindaz, ami földközletről nézve rendezetlen kőhalmaznak, egymástól független, szétszórt épületmaradványnak látszott, hirtelenében egy egységes terv részévé válik, egy egységes elgondolás értelmét és ritmusát tárja fel.” LOTMAN, *Puskin*, Bp., 1987, 335.

³ Megint csak Horváth János vette észre, de konklúziók nélkül említi a *Korcsházi vásár* című töredékből azt az epizódot, melyben egy vándorszínész sajátos módon jellemzi a „régí” és az „újabb” darabok különbözőségeit: azelőtt „vitézeket, csatákat, furcsa történeteket tündérekkel, lelkekkel (szellemekkel) megrakva játszottak: most a házi életből veszünk scénaakat, ú. m. agglagényeket, szerelmes ifjakat stb.” HORVÁTH János, *i. m.* 74.

⁴ LOTMAN, *Puskin. Ocserk tvorcsesztva = Puskin*. Szankpetyerburg, 1995, 192.

A „magyar romantika atyja” – régen észrevették – ambivalens viszonyba került ezzel az irányzattal. Szauder József szerint még az ízig-vérig romantikus *Stibor vajdában* is „kifejezett valamit abból a személyes ellenszenvből, mely a vadromantika irányában már elfogta”, méghozzá Beckó, a bolond szavain, élettapasztalatán keresztül.⁵ De ugyanezen dráma szövegében másfajta irodalmi allúzió is fellelhető, méghozzá negatív hősök szájába adva. Stibor azért tesz szemrehányást Dezsőnek, Rajnáld nevelőjének, amiért mellette fiából „pityergő asszony” vált. Rajnáld mostohaanyja, Dobrochna is meglehetősen ellenszenvvel beszél a szerelmes Rajnáldról:

Az az ifjú minden nap magányosabb
S ábrándozóbb lesz! Már ha most is úgy
Elhagyja ő magát, utóbb mi lesz
Belőle.

Ez bőszi fel azután Stibort, ezért támad neki Dezsőnek:

Azért ha csak nehéz bosszúmat el-
Kerülni óhajtod, szakaszd ki hát
E gyáva érzeményeket szívéből:
Az én fiam valódi férfiú legyen,
Ne egy nyögő állat, amely szemét
Sem tudja bátran a világba fel-
Emelni.

Durva, embertelen szereplők jellemzésére szolgálnak e megnyilatkozások, de a romantikus érzelmesség idézőjelbe tétele mégiscsak fellelhető e részletben is.

A *Három egyszerre* Lorányinéja a történelmi és családi múlt csodálója: „Régen – haha! ezen szóban fekszik a dicsőség! ez a hatalmas gyönyörű szó: Régen! ad érdemet, tekintetet és méltóságot” – mondja. Ezt a (romantikával egybehangzó) nézetét Adél vonja kétségbe: „Édes néni mégsem akar öreg lenni, pedig az az ember régi, ki soká él.” Van ebben némi szócsavarás, a lényeg azonban az, hogy a múltkultusznak kicsinyítő-cáfoló beállítására történik kísérlet. (Az dramaturgiai is életrevaló ötlet, hogy egy hamis remeteruhával sikeresen lehet megtéveszteni Lorányinét, visszavarázsolva ősei korába.)

A romantikus művek hőseire általában is jellemző, hogy irodalmi minták szerint viselkednek, ez tehát eleve lehetőséget ad parodizálásra. A romantikus korszak előtt – bizonyos feltételezések szerint – az olvasók szemé előtt elsősorban a műalkotás lebegett, szerzőjétől függetlenül. Az olvasók a mű magyarázatát és lényegét nem a szerző életsorsában keresték, ehelyett örök művészetet és igazságot vártak az alkotástól. A romantikában születik meg az a koncepció, hogy a költő sorsa, egyénisége és életműve egyetlen egységet alkot, amelynek a fejezeteit költemények alkotják,

⁵ SZAUDER József, *Bevezetés = Kisfaludy Károly válogatott művei*, Bp., 1954, 32.

tárgya pedig az életrajz. „Byron és Napóleon, a romantikus Európa két géniusza csak megerősítette ezt az elképzelést. Az előbbi azzal, hogy egész Európa szemé láttára bonyolította a magánéletét, a költészetet lázas önéletrajzi beismerések láncolatává változtatta; a másik pedig azzal, hogy megmutatta: maga az élet is hasonlíthat egy romantikus költeményhez.”⁶ A romantikának ez a (talán mégiscsak) általánosabb felfogása meglehetősen idegen Kisfaludytól. Ilyen mértékű alanyiség egyáltalán nem jellemző rá, amiből következhet ennek ilyen vagy olyan formájú elhárítása is.

Szinte direkt polémiaának látszik az *Egy pipának históriája* című töredék indítása: „Tudom, nem illik, vagy legalábbis nem sok szerénységet mutat önbiográfiával ásítoztatni az olvasókat, de ha sok tudós le meri írni, miként alszik, miként eszik, miként mosolyog, miért ne mutathatnám én is tapasztalásimat publicum előtt?” Az alany fokozott jelenlétének, az autobiografikus romantikának a burkolt támadása lappanghat ebben a citátumban is. Az 1825-ös *A fehér köpönyeg* is a romantikus pőzök ürességét fedi fel: „Csöngedi Bencze is azon véleménnyel, hogy majd a természet kebelén minden életöröm újulva tűnend fel neki, tavasz kezdetén oda hagyja a nagyvilági zajt, mely közt legszebb korát változó szerelmekben s tomboló mulatságokban élte által.”

Eme elutasítás ölthet olyan formát, mely a szentimentális regény bús érzelmességének paródiája, például a *Tollagi Jónás viszontagságai (Tulajdon leveleiből)*-ben: „Talán csak az is igaz: hogy a szerelem elveszi az embernek eszét; nekem úgy rémlik, elébb okosabb voltam. Mások azt állítják, hogy a szerelem észet ad; de akkor talán nem úgy szeretek, mint kellene. Ez a Lolli – de nem ítélek előre: az embert úgyis elég korán meglepi a hideg valóság. Úgy fordulhat, melankolikus leszek. Bocsáss meg, hogy mindenfélét öszveírok, de jól esik az embernek, ha egy kebelt tud, mely távolban is híve.” Különösen ide illik (e szövegrésznek egy nem sokkal későbbi pontjáról) Tollagi önjellemzése: „Mit írjak tovább? fejem üres, minden gondolatim Rózánál maradtak.” Nem más ez, mint annak az irodalmi megszólalásmódnak a paródiája, mely számára az irodalmi hős vallomása azonos az író tulajdon sorsával, s melynek esetében az olvasó a hős szavait az íróéval azonosítja. (Ezt az azonosulást teszi lehetővé Tollagi ügyefogyottá stilizált bánkódása, hiszen „szenvetései” messzire esnek egy byroni típusú alak kiábrándult magányosságától, gőgös blazírtságától.)

Ugyanez az ellentétező karikírozás jellemző a *Súlyosdi Simonra*. Meg van tréfálva itt az életérzés is: „Nemsokára mondá neki a kisleány, hogy őt véghetetlen szereti és a holdvilágba nézett; Simon is szívről beszélt és a holdvilágnál dohánzott.” De a kontrasztot a szentimentális scenírozás és a párhuzamot „agyonütő” beállítás („dohánzott”) képezi. Simon személyiségének megalkotása eleve a romantikus túlérzékenységet célba vevő ellentételezés: hamar túlteszi magát csalódásain, s egyéb sorscsapásokon (tűzvész) is, s ez a bizarr flegmatikussága nem más, mint a szembeállító parodikus kontraszt ötlete. (Mintha valami „antiirodalom”, szinte a XX. századi abszurd irányába tett lépés is benne rejlene Kisfaludy Károly ösztönös telitalálatai-

⁶ LOTMAN, *Puskin*, Bp., 1987, 82–84.

ban.) Nem azáltal csúfolja itt ki a groteszk érzelmességet, hogy groteszk túlzásba viszi, hanem ellenkezőleg, egy „érzéketlen” figura hétköznapias észjárásával kérdőjelezi meg a romantika „hisztérikusság”-át. (A romantikus „végzet-hit” tréfás kifordítása a kocsi felborulásának esete: „a mester mint költő mindjárt a fátumot hozta elő; a kocsis a bognárt s kovácsot szidta, ámbár ügyetlensége volt az oka.”)

Az *Andor és Juci*, mely már teljes egyértelműséggel a romantika parodizálásának szándékával íródott, a romantikus szubjektivitást a stílusvicc eszközével találja telibe: „Énektől elbájolt fül! hallottad-e Kárpát fityegő szikláit megváltan leomlani s hosszan dördülni a visszhangos tájban?” A létráról leeső Simon feltápászkodik: „Hah! – mormol – óriási végzet, kemény hánykódásaid érzem; de én férfi vagyok!” Többen rámutattak arra, hogy *A helység kalapácsa* milyen sokkal adós Kisfaludy Károly eme beállításainak, ám alighanem többről is szó van: 1824-ben Kisfaludy nem „meghaladja” a romantikát, hanem ambivalens módon („többhangú irodalomalapítás”!) honosítja meg.

S ez nem is lehet másképpen, hiszen amikor (szintén az *Andor és Juciban*) az „ősi üdő nótái”-n gúnyolódik, akkor olyan értéket fricskáz meg, amely nemhogy Petőfiig, de sokkal tovább alap kategóriája a nemzeti kultúrának. Kisfaludy Károly tehát nem „vet el” semmit, nem „jut túl” semmin, egyszerűen egy sajátos, elfogadva-elutasítva asszimilált romantikáról van szó az ő esetében. (Lehet, hogy sajátos közép-kelet-európai fejlődési mechanizmus ez – melynek széles körű vizsgálata meghaladja e dolgozat kereteit – mert tény, hogy Puskin pályakezdő remekműve, a *Ruszlán és Ludmilla* éppígy, eleve játékosan, parodikus kontrasztokkal honosítja meg az orosz irodalomban a múltkultuszt, a romantikát, a folklórkultuszt stb. Nyugaton egyesekre, Byronra, Heinére áll ez a kettősség, másokra nem, nálunk Petőfire, Aranyra, Jókaira, sokakra.)

Mégis a *Bánkódó férj* a legjobb példája annak, hogy Kisfaludy nem egyszerűen neveltségessé teszi az akkor virágzó romantikát, nem pusztán parodizáló képességét éli ki az ilyesfajta részletekben, hanem a kezdet kezdetén felismeri a romantika bizonyos egyoldalúságát és felszínességét. Az egyik legkedveltebb, „legemelkedettebb”, mert a becsületkultusszal összefüggő téma (a felesége erényéért mindent, adott esetben önmaga és felesége életét is feláldozó lovag romantikus vándormotívuma) van itt sajátosan megkérdőjelezve. Az anekdotikus környezet- és alakrajzzal induló költemény később mintha tragikus fordulatot készítené elő:

„Jön a tatár!”
Rémül, sír, fut, bujkál a nép;

Sőt: a vers itt heroikus regiszterbe fut:

Még harctól lángzók arcai,
Lejtnek hókeble halmai...

A férjével perlekedő Trézsi ilyesfajta leírása után tér vissza a humoros hanghordozáshoz. A nőrablás nem szokványos folytatása:

Búsul a férj szép asszonyán,
Utána néz – mint vész után;
S amint eltűn, köny könyet hajt,
Sajnálná őt és felsohajt:
„Szegény tatár!”

A játék itt nyilvánvalóan abban van, hogy a gyenge erőssé válik (a harcias Trézsi áldozatból a nőrabló tatár számára veszedelemmé változik), a heroikus szembenállást, véres-lovagias tettet váratlanul a gonosztevő idegen áldozattá történő átminősítése helyettesíti. Egy irodalmi sablon meglepő ellenkezőjére fordítása nem elsősorban egy relativizáló világkép jegyében történik, hanem az irodalmi sémakon túllépő, differenciáltabb szemlélet meglétére utalva. (A „sablon” képviselője akár önnön költeménye, a *Mohács* is lehet: „Hány szűz fonnyada el zsarlónk buja karjain ekkor.”⁷)

Egyáltalán nincs itt (a *Bánkódó férjben*) hiteltelenítve a *Mohács* szomorú sora, s nem is csak arról van szó, hogy az ossziáni elégiával egy mély emberismeretről tanúskodó novella van szembeállítva, hanem arról, hogy evidenciává válik az irodalmi ábrázolás „irodalom” volta, amennyiben egy irodalmi sémával való szembehelyezkedés domináns műképző elemmé válik a referencialitás rovására. (Más kérdés, hogy a téma Kölcsey *Dobozijához* hasonló feldolgozásának annyi köze sincs a „valóság”-hoz, mint a *Bánkódó férjnek*.) Egy olyan tudatos, jelentékeny mértékben „önreflexív” alkotásmód tanúsítója ez a vers, mely nem elsősorban a mechanikus olvasói várakozás megtréfálását tekinti céljának, hanem az irodalmi formákkal űzhető játék tudatosításával egy komplexebb irodalomfogalomhoz visz közel, s ezzel járul hozzá az irodalomalapítás ambivalenciájához. Ha túlzás is volna itt antiromantika helyett mindjárt „antiirodalom”-ról beszélni, mégiscsak az irodalmi sablonok miatt elmechanizálódott írói-olvasói kapcsolat megváltoztatásának irányába hat e tendencia.

2. A műalkotás „irodalom” voltára történő reflektálás

Azzal egészen bizonyosan nem mondunk újat, ha Kisfaludyt az egyetemes magyar irodalom egyik legtudatosabb alkotójának nevezzük, aki önironikus reflexióval tudta illetni hatalmas sikert arató darabját, a *Tatárokat* is. (Az *Ilka* sem jár jobban, mert

⁷ Érdekes módon Szauder nem a *Mohács*-csal, hanem a *Tatárok Magyarországon* c. darabjával állítja szembe a *Bánkódó férjet*: „Ide jutott a *Tatárok* sok haza puffogatásától, álhősiességétől: élete végén komikus anekdotát kerekített a tatárjárásból.” SZAUDER, i. m. 63.

a neki szentelt epigramma szerint meg: „Győz a magyar: s tapsra ez ottfen elég”.) Azonban nemcsak saját műveit tudja „eltávolított” módon nézni, hanem általában az irodalmat, a műfajokat is. A *Tollagi Jónás* például a kor elsöprően népszerű műfajának, a levélregénynek a műfajában íródott, de előadásmódjában, témájában annyira távol áll tőle, hogy eleve műfaji tréfának minősülhet. Ez azután sok belső átrendezéshez vezet a szentimentális levélregényhez képest. Amikor Lépfalvi becsapja Jónást, nem az ártatlanság és a jóság védtelenségét, inkább az együgyű hős balekségét éljük át. A párbajra készülődő, életét összegezõ Tollagi is komikus kontraszt az átlagromantika analóg szituációihoz képest.

Az irodalom mint téma is nagy szerepet játszik Kisfaludy Károly műveiben. Tollagi versfaragása a dilettantizmust veszi célba, a *Kérők* azzal kezdődik, hogy Máli *Himfy Szerelmeit* olvassa.⁸ Súlyosdi Simon „kihallgatá az öreg jajait s a pártaunt szűz válogatott mondásait, melyeket hajdan szerelmes könyvekből öszveszedett”. (Az olvasmányok felemeletésével ezúttal nemcsak a stílus, az ember jellemzése is gazdagodik.) De még a Walter Scott-i regényt utánozó, tettekre épülő, háborús-heroikus tematikájú *Tihamér* is kultúrtörténeti viszonylatrendszerbe állít be. Előbb arról olvasunk, hogy a Lajos király nápolyi hadjáratában résztvevő Tihamérnek miféle művészi élményekben van része Itáliában: „Ott az ének honában, hol az akkor élő Petrarca minden szívet elbájolt, minden hatalmas versenge udvarában lantosokat marasztani.” Aztán egy ősz lantos dalát írja le: „Visszaifjodni látszik erre az ősz, tüzesen nyúl húrjai közé s a képzettől vezetve most andalogva, most harsány accordokban özönlő hangját; lassúdan lankad ez a haldokló szív gyanánt, még egyszer ébred és tágul és – megáll. Esti homályban így zengé dalait Ossian, hőslelkei vékony felhőkön odalebegve hallgaták szavait, s kopár ormokon tompán viszonzák azokat a harcznak fiai.” Ezzel Kisfaludy irodalmi allúziókkal határolja be az elbeszélést, a romantikus történet mögé a romantika nagy ihletőinek alakját és költészetét vetítve, mintegy hangulati illusztráció gyanánt.

A *Sok baj semmiért*⁹ levélformájú leírásában is van olyan rész, mely mintha csúfot űzne egy bizonyos világszemlélet és életérzés nyilvánvalóan irodalmias rekvizítumai-ból. A beszélő (illetve a levélíró) alkonyatkor a várhegyen jár: „Szinte kiömlve magamból néztem a távolban ég-, s földet testvéri csókban olvadozni; ez a szerelem képe! gondolám, mely világokat rokonít, és az éltető nap csak egy piczinyke szikrája ezen mennyei lángnak. Így eszmélkedve ballagék le a völgynek, tudja Isten, mi nem kerengett fejemben, midőn egyszerre, nem is ügyelve a léptemet gátló vízmosásra valami másfél ölnyi mélységbe zuhantam. A szédelgő ideák megszűntek, de éktelen szorongás lepett meg, midőn azon pillanatban asszonyi sikoltást hallék felettem.”

⁸ Ez a fajta irodalommal átszövöttség nagyon is jellemző a romantikára, amely a háttérbe szoruló görög-római, illetve zsidó-keresztény mitológia helyére új „mitológiai” alakokat léptet, Werther, Childe Haroldot stb. „A romantikus magatartás jellemző vonása volt, hogy tudatosan valamely irodalmi típushoz vonzódott.” LOTMAN, *Puskin*, Bp., 1987, 86.

⁹ Már a cím is „rájátszás” a Shakespeare-vígjáték címére: *Sok hűhó semmiért* (*Much Ado about Nothing*).

Az irodalmias látásmód (mely a szerelem képét látja ég és föld találkozásában) ironikus kezelése a szöveg beleélő olvasásától idegenít el, azaz az érzelmi azonosulástól eljuttat egy differenciált szemléletet érvényesítő több szempontúsághoz.¹⁰

A *fehér köpenyeg* némely részlete is irodalmias viselkedésmintáknak a valósággal való összevetésén alapul. A főszereplő, Bencze félreérti Borisnak, a „romlatlan természet egyszerű leányának” kedvességét. Később pedig Lidi iránti szerelmét hozza nevetséges helyzetbe oktalan féltékenységgel, mely nem tapasztalaton alapul, inkább patetikus pózok utánzására vezethető vissza. A művek tehát részben az életről, részben az irodalomról szólnak, adott esetben, mint az alcímében is paródiának mondott *Pontyi szerelmében*, az élet irodalomba „öntés”-ének, sőt a befogadói közegnek, a kritikának a szerepével is számot vetve:

E bús emlékek az marad jutalma,
Ha sorsát bús rímekbe öntheti
S a recenzensek bármiként lármáznak,
Versében a szív s az indulat fáznak.

Szélházy megszólalásmódjában nem merőben a stílusparódia dominál, hanem az adott helyzetben irodalmi viselkedésminták lépnek a spontán megnyilatkozások helyére: „Én az érzés tengerében úszom, melyben elmerülnék, ha a kisasszony szívébe nem kapaszkodhatnám. Hah! mellem csatázik, fejem tétováz, elmém szaladgál. Hah! tört döfnék mellembé, ha nem szeretne és piros vérem ezt a helyet mosná. –” Az elvont-konkrét korreláció („az érzés tengerében úszom”), a képzavar („a kisasszony szívébe nem kapaszkodhatnám”), az igék kontrasztja („mellem csatázik”, de „elmém szaladgál”), a közhely („tört döfnék mellembé”), a túlzás („piros vérem ezt a helyet mosná”) folyton a megszólalás mikéntjére terelné a figyelmet, s ennyiben valóban stílusparódia ez, a dagályos, romantikusan túlfeszített nyelv sutaságokkal való kigúnyolása. Ugyanakkor ennek révén a szöveg a valóság teréből a „szövegek játéka”-nak terébe emelkedik át, egészében pedig az életet helyettesítő irodalmi „mitológia” (Lotman idézett kifejezésének értelmében) megjelenésének és megkérdőjelezésének dokumentuma.

Amikor a doktor azt mondja Tollaginak, hogy „izzasztószer gyanánt versírást ordinálok; mentől többet, mentől magasbat írand, annál előbb tér vissza az egészség”, akkor a legszentebb (a nemzet fennmaradását szolgáló irodalom) a legprofánabbal lép kapcsolatba, s ezzel annak a megszólalásmódnak a közelébe jutunk, amit (sajnos, némileg vulgarizálva Bahtyin teóriáját) karnevalizációnak szokás nevezni.

¹⁰ A *Sok baj semmiért* irodalmi utalásokkal való átszövöttségére Horváth János is felfigyelt; arra ti. hogy benne „futólag két tudós író van bemutatva: az egyik a tíz parancsolatot tíz szonettben írta meg; a másik minden újnak ellensége, megveti a legszebb műzsát, ha szalonnától nem csillog a haja, s cérnával mért verseket harsog a pusztai népnek.” HORVÁTH, *i. m.* 59. Ugyanő többször céloz a *Csalódások* irodalmiasságára: „Elemír rokkó ábrándok szerint rendezkedik be birtokán. Vetélytársa, Kényesy, de Lina is gúnyolja árkádiai, pásztori érzelgéseit.” HORVÁTH, *i. m.* 72–73.

A *Bajjal ment, vígan jött* című novella ilyen irányú tudatosságára magának az írónak az önkomentárja is utal („Itt közlünk egy farsangi tréfát, víg arccal festvén a komoly érzetet”), s a helyzetkomikumot (elvész a ló farka) tévedezések és helycserék (a csárdában való elszállásolás) színezik. Ugyanebben a novellában Pöröndy Tamás parfüm helyett áporodott szagú köménymagolajjal keni be magát. (A „nemzeti hűség” itt a tudatlanság, a boltos általi becsapottság alakját ölti.) A dolgok egyértelmű komolyan vételével szemben ez az ambivalencia az, ami Kisfaludy Károly irodalom-alapításának sokfelé elágazó voltát biztosítja: a *Tihamér* a *Toldi szerelmét* ihleti, a *Hős Fercsi* a *helység kalapácsát*.

A *Három egyszerre* hősnője, Adél, aki nem sokra tartja az ősök kultuszát, tintával bajuszt mázol egy régi festményre, s ezzel a középkori (és mindenkori) nevetéskultúra jegyében parodikus kifordítást kezdeményez éppúgy, mint a remetének öltözött kérők. Ugyancsak Adél mondja Lajosnak: „Mi bajod, Lajos? olyan hosszúra nő a képed, mint a genealógiánk.” (Ez már Arany, Jókai humorának előzménye.) Amikor Lorányiné neveltségessé válik, mert Lajosban nem ismeri fel az ősi vért, utólagos magyarázkodása leplezi le: „Olyan bizonyos méltóság tornyosodott homlokán, s a százados ősök szinte kinéztek szeméből.” (Ami azonban itt karneváli relativizálás, neveltségessé váló összekeverése látszatnak és lényegnek, az „visszakomolyodik” Kemény *Férj és nő* című regényében, ahol is Kolostoryt valóban és mélyről jövő módon babonázza meg Zörény Iduna előkelő, több száz éves magas rangú ősszel büszkélkedő származása.) Kisfaludy tehát megteremti a sokfélét mondás és visszavevés többletét, ami azután többfelé fejlődő gazdagság, egy valóban sokarcú klasszikus irodalom lehetőségét rejti magában.

Lépten-nyomon olyan fordulat bukkan fel, amely valami hagyományos-méltóság-teljes gondolati-nyelvi beidegződés váratlan cserbenhagyása: „Légy boldog, Súlyosdi Simon! téged sem fog nyomni az oszlop a sírod felett.” A közösségért vállalt nagyszabású teljesítményért kijáró halál utáni emlékoszlop hiányára utalva, ezt pozitív-vigasztaló-biztató formulával adva olyan fonák megfogalmazáshoz jutunk, mely éppen az ellenkezőjét mondja a szokásos formulának.

Hogy a romantika, az ossziánizmus, a népiesség kicsúfolása a *Hős Fercsi* és az *Andor és Juci*, eléggé ismeretes. Az kevésbé, hogy a beszélő önbiztatása („Kapt meg, kezem, a hárfát; zengj magas éneket! Zúgásod legyen, mint a porkalapáló bikáé...”) nem pusztán az eposzi stílus paródiája, hanem mindenféle pátosz és kétely nélküli komolyan vevés ellen irányul. S ebben odáig elmegy, hogy az 1824-es *Andor és Juci* azt az utóbb (néhány évvel később, már Kisfaludy Károly halála után) Kölcsey *Husztja* által klasszikussá tett szituációt, mely számtalan megrendítő „kísértetjárás” szcenikája, nevelteti ki: „Éj vala. Csipős szél ingatá a bunkós Andor fürteit. Juci ujjain nézett keresztül hívére. Ment volna, de nem mert. »Leánya a bajszos Simonnak! – így zeng a szellemszózat – kövesd bátran talpas imádódat! Ó pajzsod!« Mint a duda szívemelő hangja, úgy hata Jucira e szellemi nógatás s elszánva magát, nehéz ugrással átszökik a sövényes árkon és pipacs-arccal, de tele bojtortjással, símul Andorhoz.” A sejtelmes éjszaka és szellemszózat csaknem hamleti szituációja profán körítéssel előadva a karneválias átváltozás és lealacsonyítás példája.

Nehéz volna megszenteltebb irodalmi helyet elképzelni a kor számára, mint a lánya, majd bolondja halálán kesergő Lear panaszát, mégis erre (s persze sok más nevezetes shakespeare-i és romantikus helyre) utal Andor kitörése: „Rejtsd el foltos képed, szelíd hold! potyogjatok le csillagok! süllyedj el, oh csárda! s te Juci, menj dolgozdra: én lemondok s nagylelkűen válok el onnan, ahol megugrattak!” (Minden kozmikus indulatú panasz gyanússá tehető egy-egy ilyen, stílparódiának¹¹ is beillő fordulattal, mely a magasztossal az alantast, a fenségessel a gyáva-középszerűt állítja szembe. S hogy ez nem merőben stílusparódia, hanem valóban egy tárgyilagos és mindenoldalú mérlegelésre képes elme sokoldalúsága, azt (sok más egyéb mellett) a *Jegyzőkönyvből* vett aforizmák is alátámasztják: „Mely országban sokat beszélnek a hazafiságról, ott többnyire nyoma sincs, és ami nincs, azt az ember örömet emlegeti.” „A magyarban van ugyan entuziazmus, de nem igaz hazafiság. Az pillanatra hevül, ez állandóan álló; az múló színt ad, ez alapos. Ritkán zajos az igazi tehetség.” A „zajos” megszólalás, a frázisos hazafiság teszi gyanakvóvá Kisfaludyt sok mindenrel szemben. A stílusparódia, mindenféle álság leleplezése tehát nem pusztán nyelvi törekvés, hanem egy igazabb megszólalásmód, egy sokoldalú szemlélet irányába tett lépés kísérlete.

3. A nyelv sajátosságos „játéker”-ének felértékelődése

Alighanem sem az irodalmiasság, sem az adott műalkotás műalkotás voltát hangsúlyozó önreflexivitás, sem a stílusparódia, sem a karneváliás kifordítás nem juthatna kitüntetett szerephez Kisfaludy Károly életművében, ha nem olyan időszakban lép

¹¹ Jelen okfejtés egyáltalán nem kívánja (s nem is képes erre) hatálytalanítani Horváth János gondolatmenetét, mely a stílusparodizáló hajlam személyes és irodalomtörténeti okát és datálását adja: „Neki nagy tapasztalatai voltak már a stílus körül; írói pályájának egyik legnagyobb élménye volt a neológiához átpártolása; s az új irányban maga is elment bizonyos érzelmes túlzásig, de csakhamar egy közepeső átlagban állapotodott meg. S volt elég józansága, hogy megérezze saját túlzásai félszégét is és kifigurázza. Azonkívül ismerte már a stílusutánzás nevetető hatását, s ki is próbálta vígjátékaiban (Széllázy affektált külföldieskedése, Perföldy deákos beszéde), s egy-egy novellájában. Józan szemmel nézte hát azt a stílus-járványt is, mely epikus költeményekben, beszélyekben, Ossian-utánpótlásokban kezdett lábra kapni: a hősköltői allűröket, folytonos dagályt, erőltetett mondatformákat, új gyártmányú érzélgős szavakat. Példát is látott már, legalább a neo- majd ortológia túlzásainak kigúnyolására a *Mondolatban* s a *Feleletben*.” HORVÁTH, *i. m.* 59–60. Horváth tehát szinte mindent észrevesz abból, ami jelen dolgozat tárgyát képezi, de nem megy tovább a konstatálásnál. Felhívja például a figyelmet arra, hogy *Elbeszélés* című töredékében az egyik szereplő vígjátékát az inas tűzbe veti: „él még Tamás, áll még a kályha!” Majd így folytatja: „Viszont e patetikus felkiáltás talán az 'él magyar, áll Buda még' paródiája is egyúttal.” HORVÁTH, *i. m.* 74. Érzékeli tehát, hogy a *Mohács* híres, szállóigévé vált szavai parodikus lealacsonyítás tárgyává válnak, de ennek az egész életmű, illetve az irodalomalapítás szempontjából nem tulajdonít jelentőséget. (Ez a „posztmodern fordulat” előtt nem is nagyon válhatott evidenssé senki számára.)

fel, melyben a nyelv kérdése előtérbe kerül (nem sokkal vagyunk a nyelvújítás után). Már Szauder József hangsúlyozta, hogy ennek folyománya a nyelv oldaláról érvényesülő komikum (Szélházy idegenszerúsége, Perföldy jogászi latinossága), s általában is a „kulturális függvényű komikum a nyelvhasználatból sugárzik a legerősebben”.¹² A nyelvi szint viszonylagos önállósulásának tünete a szóviccek világa, mely nem a referencialitás, hanem a nyelv belső játéka felé mutat: „Az inas zártszékkel kínál: mit használ a szék, ha be van zárva? mondám, inkább innen vigyünk széket.” Ugyancsak Tollagi „leleménye” a következő fogalmazás: „Egy huszárstrázsamester ostáblával is kínált, de minthogy az kockával esik, s én házasságom által úgyis minden nyugalmamat elkockáztván mindenféle kockajátéktól cordicitus iszonyodom, nem fogadtam el meghívását...”

Nem egynemű dolgok humoros célzatú azonos szintre hozása (a podagrától és a mester hegedűjátékától való szenvedés) voltaképpen az egyazon grammatikai funkcióba kerüléssel valósul meg: „A mester hajdan muzsikálni tanult, most unalmából ismét elővette hegedűjét s oly keserves nótákat húzott el rajta, hogy aki csak hallá, bedugta fülét. Általellenben lakott egy öregúr, kit a podagra mellett ezen csikorgó hangok nagyon sértőleg illettek.” A komikus hatású egy szintre hozás (mely a komolyan vehetőséget fenyegeti) példája az *Andor és Juciból*: „Csak éj vala tanúja e biztos frigynek, s egy borzas komondor, mely pörgő rokka mellől kíséretét az ábrándozó szűzet.”

A nyelv autonóm kezelésének, s nem pusztán eszköz jellegű használatának jele lehet az íráskép groteszk felidézése: „Soha két ellenkezőbb tetem egy kocsiba nem szorult. Simon pirosposzsgás; a mester sárga, sovány; úgy tűnt szembe, mint a nagy O mellett a gondolatjel.” A grafikus elemekkel való játék már a metatextualitás felé mutat, aminek a XX. században, az avantgárdban jut kiemelt szerep. Hasonlóképpen a nyelv nyelv voltával új játékot (az attribútum két jelentését lebegtetve) a *Mit csinál a gólya?*: „A notárius szinte könnyült kebelével dicsekedett, hogy egy forgószél tornyoknak ezen fatális attribútumát levetette...” Az pedig a nyelvnek már valóban önálló játéktérre nyilvánítása, hogy Kisfaludy a prózába különböző verssorokat rejt: „áll néma homályban” (*Andor és Juci*); „Fercsit nézed, a köpcöst?”; „bús maradék nem váltta ki téged?” (*Hős Fercsi*).

Mindezen s mindazon más esetekben, amelyekben a nyelvvel új játékot Kisfaludy (például a sok találó beszélő név esetében), nem egyszerűen mulattatásra szánt bravúrokról van szó. A nyelvet veszi célba, a megfogalmazás mikéntjét nevelteti ki, de mást is eltalál. Horváth János ebben a kérdésben is irányadó (a nemesi szereplők, a *Kérők* Perföldyje, *A pártütők* Körmösdy táblabírója, *A fősvény* Bajszölvő ügyésze kapcsán írja): „Mi talán azt gondolnók, hogy ezeknek csak deákizáló stílusuk a nevetséges – mire nézve különben feltűnő, hogy a deákban szinte iskolázatlan költő ilyen jól tudja reprodukálni! – vagyis hogy Kisfaludy Károly itt is stílusparódiát használ komikai eszközzül. Igen, megvan ez is, de mélyebb a háttere. Mind jogász, s a jogtudomány, a *Corpus Juris* – helyesebben a csak arra szorítóköző s csak abból táplál-

¹² SZAUDER, i. m. 23.

kozó műveltség jelentette az új irodalom szemében már Bessenyei óta a haladás, a felvilágosodás egyik akadályát, s a legavultabb ócskaságot.”¹³

Valami újnak, valami fontosnak, valami az eddiginél mélyebb és igazabb irodalomnak áll útjában a nemesi latinság is, és mindenféle álság, mindenféle túlzás. A *Sok baj semmiértben* Rengházi „elővesz egy csomó papirost s Málira írt verseit felolvassa. Olvasás közben szörnyű tűzbe jött, s midőn már igen közel járt a naphoz, akkor nézett le rám, nem olvadtam-e még el.” A nyelv tehát egymás megtévesztésének eszközéül is szolgál, s éppen ezért int minden ilyen és hasonló részlet éberségre, a manipulációkkal szembeni felvértezettségre. Nem általában a nyelv „megbízhatatlanság”-ának megsejtése ez, inkább egy frázisosnak vélt nemzetszemlélet és egy dagályosnak mutakozó stílusnak meg nem szűnő, racionális és morális kontrollja áll itt végső szándék gyanánt.

Kisfaludynak éppen ez a kivételes írói tudatossága mutatkozik a XX. század felől nézve érdekesnek és értékesnek. Kívülről nézi ennyiben önnön írói-költői gyakorlatát: kritikai jegyzeteiben írja a *Hibás drámákról*: „kivált *Ilkában*, *Stiborban* a legszébb kiömléseket a kifecamodott versek elrontják, a nyelvet sértik, mely szakadozva halad.” Talán ezen szigorúan önkritikus és szokatlanul elfogulatlan műszemlélet miatt végződik a *Tihamér* olyan módon, ami eltér a romantikus kalandregények lezárási sémájától. Tihamér a végső párbajban nem öli meg ősellenfélét, Wernert, aki így bűnbánó életre adhatja a fejét. A cselekmény előrehaladása során Tihamér kilátástalannál kilátástalanabb helyzetekbe kerül, de mindig megmenekül. Viszont amikor a két fiatal boldogságának már semmi akadály, váratlanul meghal. Az átlagbefogadó számára nem ezt a befejezést készíti elő a történet, mintha a kalandregény sémájához a szentimentális regény szomorú befejezését illesztené, s ezzel a várakozás ellenében hatva mintegy sokkolni akarná az olvasót.

A kora rutinossá üresedett frazeológiájával, műfaji beidegződéseivel szakító Kisfaludy Károly ily módon másféleképpen is atyja a magyar romantikának. Nemcsak Vörösmarty inspirálója, hanem az Arany-féle *Bolond Istóknak*, az önmagára reflektáló, Sterne-re, Byronra visszavezethető, differenciált megszólalásmódnak is. Ha tehát számba vesszük, hogy mi mindenre épít, mi mindent összegez és folytat, s másfelől mi minden előszövegéül szolgál életműve, ezen eddig kellő mértékben nem hangsúlyozott újdonságának a méltánylása módosíthatja fejlődéstörténeti helyének érvényben lévő határait.

¹³ HORVÁTH, *i. m.* 69.

4. Az irodalomalapítás mint „továbbírás” (végpont),
mint kezdeményezés (kiindulópont) és mint „átjárható”
műfajok elrendeződése (mobil pontok rendszere)

Kisfaludy Károly ugyan az eredetiség jegyében lép fel, mégis számtalan ponton rá lehet mutatni alkotó gyakorlatának „továbbíró” jellegére. Edének, a *Tatárok Magyarországon* hőséneke története is kölcsönzés: úgy cselekszik, mint a karthágóiak fogságába esett Regulus, akit (a hagyomány szerint) honfitársaihoz küldenek követségbe, de a rómaiakat (békeszerzés helyett) további harcra buzdítja, majd ígéretéhez híven visszatér fogvatartóihoz a biztos halál tudatában.¹⁴ *A vérpohár a Romeo és Julia* szituációját ismétli, a *Tihamér* első mondata a kor sok-sok művének alapszéméjével (többek között a *Zalán futása* indításával) cseng egybe: „A hajdankor hős vonásin fellengve mulat a buzgó maradék, s a lefolyt idők homályából világos árnyék gyanánt tűnnek fel a bátrak, kik nemzetök méltóságát érezvén, csillagbetűkkel írák nevöket a századok könyvébe.” A *Tihamér* – egyébként – annyiban is átírás, hogy Teleki Józsefnek az *Aurora* 1823-as évfolyamában megjelent *Első Lajos nápolyi hadviselése* című történelmi rajzából meríti cselekményét, egyes helyeket „majdnem szó szerint véve át”.¹⁵ Tollagi Jónás alakját meg feltehetően Zajtay István uram, a peleskei nótárius is ihlette.¹⁶

Az ilyen, s még nyilvánvalóan nagyszámú átvétel mellett kiemelt fontosságú a Súlyosdi Simon azon részlete, melyben a „sorsvert utazó” (eposzi közhely) története elhangzik. A felborult kocsi utasa, Simon a közeli ház asszonyához nyer bebocsátást: „A háziasszony, egy legjobb évű özvegy, szívesen fogadá a kárvallottakat, s mivel Simon vacsora felett már álmosan pislogott s az özvegy kíváncsi vala vendégének, ki testesült nyugalomként ült asztalánál, életét megtudni, a mester volt a szószóló s mit igazsággal nem győzött, költéssel pótolta ki.” Ez az egyetlen mondat nemcsak az eposzi szituáció vulgáris leképezésével vált ki mulatságos hatást, hanem a mester szerepének közbeiktatása révén a „költés” is játékos fricska célpontjává válik. Beépül tehát sok-sok minden az európai és a magyar hagyományból, egy részük azonban a tréfás kifordítás többletével.

Az is monografikus, s nem tanulmány-méretű feladat volna, ha számba akarnók venni mindazt, amit Kisfaludy Károly kezdeményezett irodalmunkban, mindazt, amire és akire inspirálólag hatott. Szauder szerint Súlyosdi Simonból alkotta meg Jókai az *És mégis mozog a földben* Jenőy Benjáminét.¹⁷ Az *Epréslány* ihlethette a *Szép Ilonkát*, ritmikájával pedig Arany *Az ünneprontók*-ját. (Ez utóbbit tematikailag a *Karácsonéj*.)

¹⁴ SZAUDER, i. m. 17.

¹⁵ BÁNÓCZI József, *Kisfaludy Károly és munkái*, Bp., 1882, 275.

¹⁶ GRAGGER Róbert, *Irodalomtörténeti forrástanulmányok IV. A peleskei nótárius alakja irodalmunkban Gaál után V. Kisfaludy Károly: Tollagi Jónás*, Itk, 1916, 37.

¹⁷ SZAUDER, i. m. 54.

A Mit csinál a gólya? nemcsak Jókai és Mikszáth anekdotizmusát előlegezi, hanem kedélyes megszólalásmódjukat is: „Tell Vilmos idejétől fogva egy lövés sem gerjeszta annyi figyelmet.” Nem nehéz ennek „utód-mondat”-át felfedezni a *Nosztly fiú esete Tóth Marival XXV.* fejezetének nyitásában: „Zách Klárának ama bizonyos esete óta nem volt olyan nagy szenzáció Bontó vármegyében, mint a Szent Sebestyén-beli éjszaka.” (Felfedezni valóban nem nehéz az olvasás során, de Kisfaludy felől közelítve felidézni pontos lelőhelyét... – nos ehhez igénybe vettem Bényei Péter kollégám segítségét.) Nyilvánvaló az is, hogy a *Tihamér* nélkül a *Toldi szerelme* aligha ebben a formában készül el, vagy hogy Kisfaludy Sándornak *Az emberszívnek örvényei* című 1825-ös szomorújátékával is sok az egyezés.

Érdekes, s eddig (tudtunkkal) nem regisztrált a *Barátság és szerelem* Kétesyjenek *A délibábok hősiére* gyakorolt esetleges ihlető befolyása. Az ifjú Kétesy is külföldre megy, vagyont örököl, majd „eltökélé magát a közjónak élni s mezei gazda lón.” Kudarca is egybevág Hűbele Balázsával: „Míg az újság kelleme tartott, örömmel lesé a vetések tenyészetét, virágzatát s kövér kalászeit; kedvesen hallgatá a kaszások s aratók meséit s dalait; de csakhamar megúnta ezt is és zavarhoz szokott lelke mulatsáért epedt. Ez okból eljárta nemes szomszédjait; de honi szokást, nemzeti saját-ságot, mely minden magyart annyira bélyegez, nem ismervén, a nyíltszívűséget szem-rehányásnak, hazaszeretést öntetszésnek, önérzést gőgnek tartván, honjában is mindenütt idegen maradt.”

Még felsorolni is nehéz volna Kisfaludy életművének mindazon elemeit, amelyek nélkül a XIX. század közepének széles körű irodalmi kibontakozása elképzelhetetlen lett volna. Horváth János szerint a *Tihamér* „már-már történeti regénynek minősíthető”¹⁸, ami nem kevesebbet jelent, mint hogy Jósika mellett Kisfaludy Károlynak is számottevő érdeme van a modern magyar regény létrejöttében. Műveiben ugyan sok a vadromantikus elem (*A vérpohárban* Hedvig, aki tanúja Ákos esküvőjének, leszúrja magát, s vérével megtöltött poharat küld hűtlen kedvesének), de a hazai irodalomban ezek még nem minősülnek annyira elkoptatottnak. Arról nem is beszélve, hogy a drasztikum többnyire egy nemzeti és morális értékgyarapodás fázisában nyeri el értelmét: „Soká élt még azután is Tivadar a szerencse körében s görbedt térdein ringatva igaz magyarnak nevelte unokáit.” (*Viszontlátás*)

Ezek a (és minden másfajta) minőségek akadálytalanul terjednek tovább a műfaji határokat átlépve (balladából novellába, regényből drámába és viszont), még hozzá oly módon, hogy az életmű más-más periódusában más-más műfaj válik dominánssá. Mintha egyik műfaj a másik laboratóriumi variánsa lenne. Ez azután (egyik műfaj normáinak a másikba történő átvitele) meg is „eleveníti” a műfajokat. Ennek révén változékonnyá válnak, gazdagodnak. Ez a magyarázata annak, hogy bár Kisfaludy Károly nem elementáris tehetség egyetlen műfajban sem, több műfajt „felhoz”, „megemel”, több műfajban is tud nagyot alkotni (elégia, dráma, novella). Az össznemzeti irodalomalapítást segíti elő nála ez a műfaji kombinatorika, melynek

¹⁸ HORVÁTH, *i. m.* 61.

révén nincs hermetikusan elzárva egymástól prózai és verses forma, alacsony és magas nyelvi regiszter. Ebben a laboratóriumban születik meg az új magyar irodalom, a műfajok „átjárhatósága”, kölcsönös inspirációja útján.

Tulajdonképpen ezzel magyarázható, hogy miért lehet és kell manapság újra felfedezni. Az elmúlt évtizedekben egyszerűbbnek mutatkozott elődeinél és kortársainál, holott ez legfeljebb egy-egy adott műfajra nézve lehetett igaz, sok műfajú életművének egésze funkcionálisan mégiscsak szenzációs. A „műközpontú” elv dominanciájának lezárultával előtérbe kerülhet a műfaji csoportok mozgásának, átmeneteinek regisztrálása. Olyan részletjelenségeknek új összefüggésekbe állítása, melyek (bár látszólag izoláltak) valamiféleképpen (Lotman idézett hasonlatával, a légi felvételen látható romok és részletek „egybelátó” perspektívába helyezésével) későbbi fejlemények feltételül szolgálnak. Nem gondoljuk, hogy valamely műalkotás esztétikai értékének hozzávetőleges meghatározásáról le kellene mondanunk, de szinte bizonyos, hogy nem elsősorban tökéletes remekművek vizsgálata visz közel az adott irodalmi folyamat megértéséhez, hanem szórványos kezdemények funkcióváltozásainak kikövetkeztetése is.

Egy új, nagy stílus, a romantika többszintű meghonosítása, többféle műfajon áthatoló formulák, egymást felfrissítő inspirációjával felerősítve, s mindennek újra és újra történő parodikus megkérdőjelezése, mindez egy szokatlanul (és eddig fel nem becsült módon) tág mozgásteret biztosít a közvetlen utódok, az 1830–40-es évek irodalma számára. Múltnosztalgia és játékosság, pátosz és karneváliás nevetés (és még sok minden más) adja ezt a horizontot. Mindez – végső soron – Horváth Jánosnak ama tételét támasztja alá, hogy „soknemű tevékenységének minden ágában alkotott viszonylag maradandó értékűt, ma is szépet és figyelemre méltót, úgyhogy azóta is csak legnagyobbjaink múlták felül.”¹⁹ Amit pedig ezután mond Horváth János, akár dolgozatunk mottója lehetne: „Tréfálkozva és nevetetve Széchenyi számára törte az utat.”²⁰

Valóban: szinte felbecsülhetetlen a szerepe mindabban, ami a XIX. század közepső harmadában (irodalmunk nagy virágkorában) történt. Nem örökbecsű remekművekben testesült ez meg, hanem sokszínűségben, ambivalens módon, állításokban és visszavevésekben, romantikával és antiromantikával, irodalomalapítással és „antiirodalom”-mal, „tréfálkozva és nevetetve”. S talán éppen ezáltal produkálva az egynemű affirmatív megszólalásmód mellett ironia és játékosság többletét, az irodalom mellett azt az „ellenirodalmat”, amit a verses regény, majd a XX. század sokfelé ágazó önreflexivitása és felerősödő parodizáló tendenciái visznek tovább.

¹⁹ HORVÁTH, *i. m.* 93.

²⁰ HORVÁTH, *i. m.* 94.

TAXNER-TÓTH ERNŐ

TÖREDÉKEK

A karthausi újraolvasási kísérletéből¹

Vándor, de nem az útszéli fogadóban

„A mesemondó régi privilégiuma, hogy története fonalát valamelyik útszéli fogadóban kezdje el, ahol sok utas összeverődik, s ahol mindegyikük természete mesterkéltség és önmérséklet nélkül megmutatkozik.” – Walter Scott kezdi így *Kenilworth* című regényét. A történet „hitelességét” szükségesnek tartja alátámasztani, ezért a bevezetőben hosszan ismerteti „forrásait”. *A karthausi* beszélője azonban nem ezt a mesemondó szerepet választotta, mert a látszat és lényeg, a külső és belső ellentétéből, továbbá abból indult ki, hogy az ember „természete” sehol nem mutatkozik meg mesterkéltség nélkül, ezért a szemlélő csak szerepeket láthat. Az útszéli fogadó helyett két helyszínt is választ, ahol a történet fonalát fölveheti: a kolostort és a templomot. (Az utóbbiban kezdődik Gusztáv története, noha ezután korábbi előzményekre is visszapillant, de a szöveg első helyszíne a kolostor.) Az útszéli fogadó a regénytörténet hagyományosabb és érdekesebb ágára utal, ahol a társadalom különböző rétegeinek képviselői a maguk sajátos vándorútját járva a „legközönségesebb”, legmindennapibb körülmények között találkoznak. Találkoznak, beszédbe elegyednek, emberi kapcsolatot (kommunikációt) hoznak létre. Vannak köztük helybeliek és messziről jött vándorok: idegen „világokban” szerzett tapasztalatokkal, ellenőrizhetetlen élményekkel. „A mesemondó” itt mindenkire szól, bízik érdeklődésükben. *A karthausi* beszélője zártabb kör megszólítására gondol, mert közlendője bizalmas természetű, majd csak a szerkezet mutatja meg, hogy mégis sok olvasóra akar hatást gyakorolni. Érzelmi hatáson keresztül mélyebb gondolatok, sorskérdések fölötti töprengések elindítására törekszik.

A kolostor és a templom a Teremtő és az ember közti kapcsolat elmélyítésének a színtere. A történetben egyrészt Isten közvetett, de meghatározó fontosságú szerepére utal; másrészt (de ezzel is) a főhős nem közönséges, nem mindennapi léthelyzetére. A fogadó nyitott „színterén” közösségekben élők „otthonosak”, a kolostor és a templom világából kilépő (illetve oda belépő) ember magányos. Belső életére összpontosít, lelkének kínál megszólalási lehetőséget – a világon kívüli (transzcendens) válasz reményében. A cselekményt itt nem egy hír indítja el, mint a *Kenilworth*-ben, hanem a bűntudat. A játéktér meghatározott, noha az „idegen” világról (Franciaországról) szóló üzenete a magyar befogadóhoz szól. Az idő síkja töredezett: a jelen-

¹ Részletek egy készülő nagyobb munkából.

ből pillant vissza a múltba, történelmileg meghatározott pontról szól a jövőhöz. A két legfontosabb szereplő elszenvedi és eltűri sorsát, de a vándorút tanulságai úgy változtatják meg őket, hogy idősebb korukban sok mindent látnak, amit fiatalon nem vettek észre, mégis megőrzik önmagukat, noha az eposzi hősökkel ellentétben felsőbbrendű segítséget nem kapnak. Magukra hagyottan, szabad akarattal választhatják meg céljaikat, s kereshetnek végső menedéket – a megváltás reményében – a megtisztító szenvedésben.

Amikor önmagunkba zárkozunk, kizárjuk magunkat a világból. Megnyílik előttünk a képzelet „barlangjának” mélysége, de lemondunk a „való” világ megismeréséről. A „belső” és „külső” világ úgy eltávolodik egymástól, mint az ember és a szerep. Keressük az emberlétet meghatározó eszményeket, s látszatokat találunk. A látszat pedig félrevezető, akadályozza helyes döntéseinket és az Igazság fölismerését. Ami nem felel meg annak, amit elképzelünk, abban csalódunk, s azt csalásnak fogjuk föl. Másfelől pedig a társadalom azt várja tőlünk, hogy megfeleljünk bizonyos szerepeknek, ami játékra kényszerít. A két világ között bukdácsolva úrrá lesz rajtunk a kételkedés, úgy találjuk, eltűntek kedvenc eszméink: „s csak végre láthatod, hogy kedvesed is csalfa volt és senkiben nem bízhatol e világon.”² A mondat második fele a regény egyik alapkérdése – azzal, hogyan lehet ezen változtatni. Igaz, aki ezt mondja a beszélő nézőpontjából világrontó, züllött, cinikus, a történetben mégis a hamisság, hazugság, csalás-csalatás tétele a fő szöveg: „A műveltség az érzemény szavait s jeleit olyannyira magáévá tette, hogy a való érzeménynek hallgatásnál egyéb nem maradt.”³ Márpedig ha hallgatunk, ahogy ezt az első színhely kolostorának szabálya megkívánja, a rajtunk kívüli világgal nem kerülhetünk kapcsolatba, nem kommunikálhatunk vele.

Arisztotelész *Poétikája* alig foglalkozik a lírával és az ember belső világának a drámai és elbeszélő műfajokban betöltött szerepével. A költő és történetíró különbségét így határozza meg: „nem a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhettek és lehetségesek a valószínűség vagy szükségszerűség alapján. A történetírót és a költőt ugyanis nem az különbözteti meg, hogy versben vagy prózában beszél [...], hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének...”⁴ Ebben a fölfogásban *A karthausi* nyilván költői mű, de nem lenne szerencsés a történetírással úgy állítani szembe, mint ahogy az Scott esetében kézenfekvően kínálkozik. Arisztotelész és utódai az elbeszélés középpontjába „hősöket” képzeltek – emberfölötti vagy legalább rendkívüli tettekkel –, de a személyiség, mint történetsszervező (strukturáló) elv alighanem csak Szent Ágostonnal jelenik meg. Nála lesz először az „én” fontosabb, mint cselekedetei, s ennek műfaja a vallomás, illetve az önéletrajz.

² EÖTVÖS József, *A karthausi*, Bp., Révai Testvérek, Voinovich Géza kiadása, 121.

³ *I. m.* 120.

⁴ ARISZOTELÉSZ, *Poetika*, Bp., 1963, 25.

Rousseau ezekkel a szavakkal vezeti be regényszerű önéletrajzát: „Olyasvalamit kezdek el, amire nem volt még példa, s ami utánozhatatlan lesz. Egy embert akarok a körülöttem élőknak megmutatni a maga természetes valóságában s ez az ember én magam leszek. Én egyedül. Érző szívem van és ismerem az embereket. Úgy vagyok megalkotva, mint senki azok közül, akiket ismerek; s elég merész vagyok, hogy azt higgyem, hogy élő lélek sem hasonlít hozzám.”⁵ Rousseau tévedett. *Vallomásaira* sok korábbi példa van az önéletrajzok között. A legismertebb, Szent Ágostoné.⁶

A *karthausi* beszélője a kerettörténetek tanúsága szerint nem önmagát akarja megmutatni. Azt kérdezi: megismerhetők-e az emberek? Nem tévesztjük-e össze a beljük vetített vágyainkat, föltételezéseinket, az általuk alakított szerepet emberi lényegükkel, amit önmagunkban oly fontosnak érzünk? Létezik-e – a mítoszok közegén kívül – a maga tiszta formájában az „igaz”, a „jó”, (és persze) a „szép”? Ennek a titoknak a föltárása a művészet nagy kérdése, amire a regény a történet második részében visszatér. A bemutatási folyamat abból indul ki, hogy a kereső „én” egyetlen megismerési lehetősége a „kint” világot felfedező vándorút, ami megtehető a képzelet síkján is: át kell érezni mások történetének példáit, azonosulni a „hősök” szenvedéseivel, élményeivel, majd mindebből tanulságokat levonni. A beszélőnek tehát arról kell szólnia, mennyi szenvedéssel jár az „én” és a „másik”, illetve az ember és az általa megalkotott külvilág közti kapcsolat megteremtése: milyen nehéz a „ki vagy” (Ricoeur) kérdésére „igaz”⁷ választ kapni, hiszen maga az „én” sem ismeri önmagát, s még nehezebben tájékozódik a világban. Az önző szándékok egymás elleni küzdelmében ritkán tudjuk érvényesíteni akaratunkat, vágyainkat, eszményeinket.

Rousseau föltételezése szerint az „igazat” csak a Természethez visszatérve találhatjuk meg, s mivel ez elsősorban az „én” érdeke, erről a vallomás műfajában kell szólnia. Az *Új-Heloïse* érzelmi viharaihoz a levélregény – ugyancsak személyes, magánjellegű – műfaját választotta. Goethe pedig a „valóság” és a művészi alkotás viszonyát keresve még önéletrajzát is regényesítette (*Költészet és valóság*), miután az „én” és a „másik” kapcsolatát létrehozni képtelen, ezért egész létét értelmetlennek minősítő Werther képzelet teremtette alakjának önfeltárását naplóformába öntötte. Ugyanakkor Kazinczy önéletrajzi műveiben nyoma sincs annak a típusú vallomásnak, ami Ágostontól Rousseau-ig ezt az önkifejező formát uralta. Kazinczy nem önmagáról beszél, hanem arról, hogyan látja saját szerepét a magyar irodalom fejlődésében, s ezt a képet a legnagyobb műgonddal építi föl a *Pályám emlékezetében*, sőt az őszintébbnek ható *Fogságom naplójában* is. A katolikus Eötvös ihletője a gyónásszerű, lázasan lüktető és folyamatosan burjánzó, hosszú, csapongó mondatokból álló

⁵ J. J. ROUSSEAU, *Vallomások*, Bp., 1927, II., 16.

⁶ Művei megvoltak Eötvös könyvtárában: BÉNYEI Miklós, *Eötvös József könyvei és eszméi*, Debrecen, 1996, 15.

⁷ Ricoeur a „realista” regény körüli vitákról írja: „Az igazságszerűséget [...] összetévesztik a valósághoz való hasonlóságnak azzal a módzatával, amely a fikciót magának a történelemnek a síkjára helyezi.” – Paul RICOEUR, *Válogatott tanulmányok*, Bp., 1999, 370.

vallomás. Ami persze itt – hangsúlyosan – nem az övé, hanem hőséé. Ezt az elő- és utószavak keretébe helyezi, többszörösen megváltoztatja a beszélő „személyét”, s ezzel néhol belopja a szövegbe a romantikus iróniát.

Ágoston

Hamvas Béla 1948-ban írott *Regényelméleti fragmentumában* a műfaj ősformáját látta a szellemtörténet nagy vallomásaiban, elsősorban Szent Ágostonnál és Rousseau-nál.⁸ Babits Szent Ágoston *Vallomásaiban* a gondolkodás drámáját fedezte föl, amit az Igazság keresésének nyugtalan szenvedélye mozgat. „Nekem, Uram, megvallom, nehéz kérdés, önmagammal vesződnöm: magam vagyok a saját fáradozásom nehéz talaja” – idézi Babits Ágostont.⁹ – „A kételkedés nem elsősorban gondolkodást jelent, hanem elsősorban vágyat és kielégítetlenséget. [...] A kételkedés elsősorban akaratot jelent, akaratot az Igazság felé, s a világ alapélménye ez az akarat...”¹⁰

Az elmúlt száz-százötven évben a műveltség szerkezete alapvetően megváltozott. Az évezredes keresztény hagyomány számos eleme szinte teljesen feledésbe merült, pedig a Heidegger utáni filozófia (és a természettudomány) néhány alapvető kérdésben nagyon közel jutott a világ megismerhetőségének megkérdőjelezéséhez. Szent Ágoston Isten lényegének felfoghatatlanságára döbbenve töprengett az egész és rész viszonyán. A patrisztika irodalmának elmélyült kutatója, Perczel István¹¹ szerint Ágoston a teljest és tökéletest csak Isten világában tartotta elérhetőnek, a halállal véget érő földi lét lényegét a részlegességben látta. Babits más nézőpontból közelített Ágoston *Vallomásaihoz*. Szerinte az „ókor írója kívülről, befejezett kívülről láthatóságában akarta érezni az életet; még saját életét is.”¹² Ez a klasszikus ábrázolás. Ebben a „bensőségek rajza is csak arra való, hogy az élet *külső* képét gazdagabbá, elevenebbé tegye.”¹³ Ágostonnál – írja – „a belső lesz egyszerre a fontos, és minden külső kép vagy történet csak eszköz és hasonlat, mint ebben is: »a szív iskolája«. A keresztény író tekinti először a világot saját életének illusztrációjaként...”¹⁴ „Korrajzot egész könyvében alig ad, legföljebb önkénytelen, egy-egy lelki élményen keresztül: [...] Csupa bensőség ez a könyv: mert nem kívül van az, amit keres. Ha az igazságnak

⁸ HAMVAS Béla, *Regényelméleti fragmentum*, Literatura, 1985/3–4., 251–252.

⁹ BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, Bp., 1978, I., 481.

¹⁰ *I. m.* 487.

¹¹ PERCZEL István, *Isten felfoghatatlansága és leereszkedése – Szent Ágoston és Aranyszájú Szent János metafizikája és misztikája*, Bp., 1999.

¹² BABITS, *i. m.* 472.

¹³ *I. m.* 472.

¹⁴ *I. m.* 475.

nincs helye a külső világban, akkor az csak bensőnkben, a lélekben élhető meg” – írja Babits, majd hozzáteszi: – „Pszichológus gonddal figyeli meg és analizálja belső élményeit”, szól „a bűn pszichológiájáról, részvétről, erkölcsről, a közvéleményről, az akarat vergődéséről...”¹⁵ *A karthausi* írója nem ismerhette késő utódának gondolatmenetét, de Ágoston szellemét annál inkább.

Az egész és a rész, a megismerhetetlen és megismerhető viszonyáról írja Perczel István: „Ágoston új gondolatának tűnik az is, hogy a képmás tükörképességét egészen konkrétan érti: a szellem a tükör, és képességei, az emlékezet (memoria), a felfogóképesség (intelligencia) és az akarat (voluntas) vagy szeretet (amor), valamint ezek hármassága jelenik meg az Istenben benne lévő képmásban. [...] A transzcendenciát az adja, hogy a tükör, vagyis amiben a képmás van, egészen más lényeg, mint az eredeti...”¹⁶ *A karthausi* (változó) beszélői a belső érzelmi élet fontosságát állítják előtérbe, mert a külső világ tükörképét – egészben és részben – zavarosnak, hazugnak, csalónak, színjátéknak látják. Istennek az emberben benne élő képmása adja sajátos képességeit: a fájdalmakat és veszteségeket őrző emlékezetet, a csalódásokat felfogó intelligenciát és (akarat hiányában) a benne élő szeretetet-szeretetvágyat.

Az idő és tér ágostoni kérdéseit vizsgálva Babits a következő magyarázatot adja: „Ágoston rendszere mégis dualisztikus. Hisz két világ van nála: az egyik az Igazság időtlen világa, az egek ege; a másik a tények teremtett világa. A két világ azonban nem marad mereven külön: az Igazság az ember tudatában behatol a tények közé, s e behatolás a Kegyelem. [...] A Kegyelem nem e világé, éppoly kevésbé, mint maga a Lét sem: »amint nem volt érdeme abban, hogy ezt a megvilágosításra váró életet kapta, éppen úgy – jóllehet immár létezett – magát a megvilágosítást sem tudta kiérdemelni«. Hanem amint a Létet az Igazság erejéből és annak megjelentetésére kapta, úgy a Kegyelmet is, amely nem egyéb, mint egy formáló és harmóniát fejlesztő erő a világban.”¹⁷ A kegyelem a saját tévedései miatt szenvedő, és a földi életben tapasztalt zűrzavar miatt kétségbeesett Gusztáv legfőbb vágya és utolsó reménye. A nagy kérdés, amit Ágoston nem vetett föl, hogy van-e értelme az életnek, ha a pusztaság szenvedés, vezeklés azért a Kegyelemért, ami a végső Igazságot csak a túlvilágon biztosítja? A reneszánszsal kezdődő „kutató” modernség erre döbrent rá, és a földi élet anyagi feltételeinek javulásával a felvilágosodás korának emberét ez egyre inkább foglalkoztatta. Akkor is, ha nem fordult el a vallástól.

A karthausi íróját Ágostonéhoz hasonló belső élmények vezérlik. A szöveg két alapvető szervező elve a kielégíthetetlen, öntudatlan (tudatalatti) vágy és az igazság vezérelte tudatos akarat összeütközése. Az író nem akar, és nem tud az emberlétet meghatározó, a tudat hatásköréből ki-kimaradó vágyak megszólaltatásáról lemondani, szólnia kell az ismeretek fogyatékoságáról, s az ösztönök erejéről is. A vágyak a regény szövegvilágában nem csak testiek, hanem lelkiek is lehetnek, s ezért az

¹⁵ *I. m.* 486.

¹⁶ PERCZEL, *i. m.* 60.

¹⁷ BABITS, *i. m.* 497.

eszményektől – végső soron az Igazságtól – nem függetlenek. Másfelől viszont az akarat adja az emberlét meghatározó elvét, noha gyakran még elvi-eszmei értelem-
ben is keresztezi a vágyakat. Az Igazsághoz vezető úton a legfőbb akadály a bűn, ami
ugyancsak Szent Ágoston egyik központi kérdése. Ricoeur hosszan elemzi Ágoston
ezzel kapcsolatos fölfogását, s nyomában elmondhatjuk: *A karthausi*ban a rossz szim-
bolikájának mind a három szintje megjelenik. Vagyis „a beszennyeződés, a bűn, a
culpa elsődleges szimbolikus” szintje, a bukás mitikus szintje, ami szorosan kapcso-
lódik a kiűzetéshez (ez a legélesebben Julia esetében jelentkezik), és az eredeti bűn
szintje, amit részben a tudásvágy tiltott fájához, részben a babiloni önhittséghez ve-
zet vissza.¹⁸

Ricoeur megfigyelése szerint Ádám bukása és Krisztus eljövetele kettéválasztja a
történelmet.¹⁹ Ádám száműzetési mítoszában „a bűn egyéni felelősségekre lebont-
ható”,²⁰ akárcsak *A karthausi* szövegvilágában. Krisztus megváltó szerepe pedig a
bukottak egyetlen reménye. A „bűn” – akárcsak Ágostonnál – a szabadság követke-
ménye, s a szabad akaratra visszavezethető tettekben nyilvánul meg.²¹ Forrását nem
máshol, „hanem az akaratban (vagy éppen az akarat hiányában) kell keresnünk”.²²
Ennek az ágostoni hagyománynak megfelelően „az akarat úgy tűnik fel, mint ami-
nek passzív konstitúciója egy aktuális döntési és választási szabadsággal párosul”.
Mert a szabad akarat „a rosszra való hajlam [...] alapja az emberi nem egészében”,
szemben „a jóra való fogékonysággal”, ami a jóakaratot hozza létre.²³ Az erkölcsi
rossz „létoka” kifürkészhetetlen. Ágoston – írja Ricoeur – „észreveszi az emberi
szabadság démoni alapját, ám megőrzi annak a gondolkodónak a józanságát, aki
mindig figyel rá, hogy ne lépje át a *megismerés határait*, és fenntartsa az *elgondolás* és
a *tárgy által való megismerés* közötti távolságot.”²⁴ Eötvös érdeklődési körén ugyan a
„démoni” jórészt kívül marad, annál jobban izgatta – Goethe nyomán – a megisme-
rés határa, s ennek összefüggése a szabadság ekkor különösen fontossá vált fogal-
mával.

A karthausi szövegvilágára is érvényes Ricoeur következő gondolatmenete: „Soha
nincs jogunk a *már jelenlévő rosszról* spekulációkba bocsátkozni, ha nem vesszük fi-
gyelembe azt a rosszat, amelyet mi teszünk. Kétségkívül ebben a bűn végső titka: mi
kezdjük el a rosszat, a rossz általunk jön be a világba, de csak egy már jelenlévő
rosszból kifolyólag kezdjük el a rosszat, amelynek megszületésünk a kifürkészhetet-
len szimbóluma.”²⁵ A beszélők világában a születés mindenkit, gazdagokat és szegé-

¹⁸ RICOEUR, *i. m.* 36.

¹⁹ *I. m.* 81.

²⁰ *I. m.* 89.

²¹ *I. m.* 76–77.

²² *I. m.* 91.

²³ *I. m.* 105.

²⁴ *I. m.* 105.

²⁵ *I. m.* 92.

nyeket egyaránt a „rossz” világba helyez, Gusztáv is csak Szent Pál ígéréteiben reménykedhet: „Ahol megnövekszik a bűn, ott a kegyelem sokkal inkább bővelkedik.”²⁶ Ez azonban nem jelent fölmentést saját bűnei alól.

Ágoston világának két tengelye – Babits²⁷ (és Ricoeur) szerint – a Szabadság és a Kegyelem. „Az emberi akarat a priori szabad. Ez a szabadság időtlen, generikus, és minden létező emberi tény megelőző: az időbeli világba, az események láncába beállítva az akarat immár teljesen determinált. [...] Szabadság és választás valóban csak az Időtlenben, a *Ding an Sich*-ben, a teremtés előttiben, mintegy a valóság fogalmi csíráiban képzelhető: az egész megjelent világ e teremtés előtti és nem időben történt választások szerint immár önmagában és kihagyás nélkül determinált. – Mindannyian hát bűnben és bűnre születtünk...” Eötvös és Ágoston közé ékelődnek Rousseau népszerű *Vallomásai*, s ebben a Kegyelem kérdése háttérbe szorul, az eszmények után sóvárgó ember érzékenysége pedig előtérbe kerül. Gusztáv szabadságát a történet számos eleme írja körül, a vallomás irodalmi utalásrendszerének a célja mégis az, hogy választását az időtlenség távlatába (is) helyezze, egyszerre valószínűsítse és valószínűtlenné tegye, hogy aztán a bűnre születtség tételéhez vezesse a befogadót.

A *karthaus*iban a szabad akarat-szabadság kérdése azt az áhított rendet zavarja össze, aminek hangsúlyát a beszélő az ember–Isten viszonyról az emberek közti kapcsolatra helyezi át úgy, hogy közben vitatkozva érvényesíti Rousseau érzékenységet és nevelési elveit. Ehhez kapcsolja Goethe megismerő, felfedező, megértő, magyarázó törekvéseit, amelyek az „anyag”, a „természet” és az érző-gondolkodó ember között bontakoznak ki a *Faust*ban. A szabadság nem teljesezhet ki azon folyamatos „fény” (Isten kegyelme) nélkül, ami előre megvilágítaná döntéseink és tetteink következményeit. Ennek hiányában jelenik meg – „modern” környezetben – a bennünk élő szabad akaratnak és a szabadság belső lehetőségének ágostoni kérdése abban a küzdelemben, amit a regény szereplői a meg nem értéssel vívnak, mert másoknak is van szabad akarata és szabadságvágya.

A világirodalomban Ágoston után jelenik meg az a (Goethe gondolatvilágában meghatározó jelentőségű) személyiség, akinek eszményei, vágyai, szerelmei (ha nem Isten áll a keresés célpontjában, hanem a földi Igazság) olyan közegben küzdenek az önmegvalósításért, amelyben más személyiségek ugyancsak szabadon választott eszményeivel, vágyaival, szerelmeivel ütköznek. A *karthaus*iban az Isten akaratából fakadó Rendnél a személyiség szabad akarata erősebb, ezért a harmónia szükségszerűen megbomlik. Annál is inkább, mert az, ami hősei tudatában (szubjektumában) igazként jelenik meg, mások számára csak tükörképként látható. A befogadó sokáig azt gondolhatja, hogy Gusztáv őszinte vallomása – Igazság. Tévedéseinek iróniája azonban beláttatja, hogy ez a beszéd sem eleve más, mint a többi emberi megnyilatkozás. Gusztáv tudja, „az emberek dicsérete hamar elveszti báját”, nem érdemes

²⁶ I. m. 92.

²⁷ BABITS, i. m. I., 492.

fáradozni megszerzéséért. Az Igazság pedig nem csak elérhetetlen, de fölfoghatatlan is.

Ágoston vagy Petrarca ugyanis az elvont igaz, jó, szép eszméjébe vetett hitről vallott, a XIX. század emberét viszont a hit és megismerés összefüggése izgatta. Mivel utóbbtól nem tudott elszakadni, helyzete abból a köztes állapotból, amit Isten és a Bűn szintje között képzelt el, átkerült abba a köztes állapotba, amit a megismerő-felfedező (a „vizsgálódó”) és a tanító-megmutató közti (a XVIII–XIX. századi) írói szerepfelfogás jelent. Ágoston, Petrarca – vagy a nagy látomás-költő, Blake – vallomásai metafizikus élményt közvetítenek; a Rabelais utáni regény (és az ezzel párhuzamos vallási vagy politikai retorika) viszont többnyire megismert „igazságokról” kívánta meggyőzni a befogadót.

Vallomás

Eötvös József könyvtárában meglepően nagy a patrisztikai művek száma.²⁸ A történelmi témájú könyvek (249 mű, 634 kötet) és a szépirodalom után ez a legnagyobb egység (70 mű, 133 kötet),²⁹ ami arra vall, hogy erősen érdekelték a keresztény metafizika és misztika kérdései. Ezekre – kora szellemében, Locke, Hume, Rousseau, Kant és Fichte ismeretében – új válaszokat kerestek. Ide, s nagy valószínűséggel Szent Ágoston *Vallomásai*hoz vezethető vissza *A karthausi* beszélőjének nyugtalansága, és mögötte az Igazság és Szeretet elve, valamint alapvető metaforái: a „vándorút”, az „anyaság”, a „fény”, a „hegy”, a „romlás” és a „vég”.³⁰ A „vég” kérdését a beszélő személyének váltásaival különös nyomatékkal emeli ki a főszövegtől elkülönített „utolsó utazás”, amelyben a „fény” az újjászületés gondolatát világítja meg.³¹ A bűnös asszonyt is megnemesíti, hivatásának betöltésére képesíti az *anyaság*. Sírjától visszatekintve, Julia egész elrontott életének a Madonna-szerep ad értelmet: a gyermek, akit világra hozott, akiért áldozatkészen lemondott a földi hiúságokról, akiért megalázkodott, tudatosan vállalta a bűnt, ami ebben az összefüggésben nem vonzó, de nem is jelent elítélést.

A karthausi beszélője a közösséget megszólító tanító-nevelő retorikával (akárcsak a pap/prédikátor vagy a szónok) a befogadóban saját fölfogásának megfelelő meggyőződést akart kialakítani. Ezzel ellentétben a „vallomás” a személyiség érzelmi kisugárzásával, érzelmi hatású példákkal megrendülést vált ki, s ennek eredmé-

²⁸ BÉNYEI Miklós, *i. m.* 13.

²⁹ Hadd hívjam föl itt a figyelmet a „memoárok” számára: 26 mű, 111 kötet.

³⁰ E fogalmakat Northrop Frye mítoszelméletének megfelelően használom.

³¹ Ez nem csupán a keresztény hagyományból vett elem, de a Magyarországon különösen népszerű Herder gondolatvilágának is része.

nyeként a megtisztulás a bűnbánatban kereshető. Ez a kettősség végig jelen van a regény szövegvilágában. A *karthausi* beszélője Istennek tesz vallomást, noha ezzel másoknak akar *tanulságot* szolgálni. Vallomása Istenbe vetett hitéből fakad, de hisz abban is, hogy az idő és tér korlátaitól csak az álmovilág mélyére ereszkedve szabadulhat. Gusztáv vallomásában az Isten „fenti” és az álom „lenti” világa közötti feszültség néhol zavarba ejtő, máshol az ironia oldja. A templomi félhomály hangulatában a Julia-jelenség vágyat támaszt, s ezzel érzelmi mozgást idéz elő. E jelenségnek az érzékelés szempontjából nincs sem időbelisége, sem térbelisége. Azt, aki a jelenségbe saját ábrándját vetíti bele, nem zavarja, hogy az elbeszélő tudatsíkjában „lebegő” fiatal nő éppen egy másik – „valóságos” – férfival bonyolít le szerelmi találkát.

A beszélő vallomása ezt úgy viszi át a befogadó tudatába, hogy ott nem egészen azt alkotja meg, amiről szól, amit Gusztáv lát(ni vél). A befogadónak ugyanis tudomásul kell vennie a helyzet ironiáját, noha csak utólag tudatosodik benne, hogy Juliát hasonló szerelmi vágy, hasonló érzelmi kielégítetlenség, hasonló érzékenység vitte Isten házába, mint Gusztávot. Mindkettőjük közös belső indítéka az otthontalanság és céltalanság. A szeretet fénye nélküli, de jómódú közegben élnek, semmi dolguk, semmit nem kell tenniük megélhetésükért. A közösségért cselekvés gondolata az ifjú Gusztávban fölmerült ugyan, de tettekhez nem vezetett, Juliát pedig majd csak a gyermekéről való gondoskodás ösztöne tanítja meg a „más”-ra irányuló kötelességre. Kimondatlanul is része a képnek (legalábbis a katolikus befogadó tudatában) az oltárhoz tartozó mítosz,³² ami a beszélő szerelmi ábrándjának hitjellegét tudatosítja. Ez nem a „vizsgálódó” szerepe, hogy Kölcsey szavát idézzem, ez az ábrándozóé, aki nem tudja, mit keres, mire vágyik, s az áhított „boldogsághoz” milyen út vezet.³³ Az ábrándozó „én” nem gondol sem másra, sem „az” emberekre, sem a társadalomra, sem a világra: nincsenek határozott és céltudatos eszméi, eszményei, elképzelései, amelyek irányítanák gondolkodását.

A beszélő látószögéből Julia beleolvad Krisztus anyjának, Szűz Máriának képzetébe, amit az elérhetetlen úrnőről szóló „világi” költői hagyomány tovább erősít.³⁴ Julia szerepe ugyanakkor fölfogható a Mária Magdolna újszövetségi történetének parafrázisaként is. Ennek az álomképnek, ennek az álom-jelenetnek a leírására csak a belülről fakadó vallomás feltárulkozó nyelve lehet alkalmas. „Naplójában” (vagy inkább: emlékiratában) Gusztáv nem marad következetes ehhez a nyelvhez, szükségesnek tartja „objektív” körülmények fölidézését is, hiszen e nélkül – bármily szubjektíven fogja föl – nem léphet „valóságos” kapcsolatba Juliával. A vallomás nyelve tehát átvált az elbeszélés – tanító-magyarázó – retorikájába, s a befogadóval megreemteti Gusztáv nagynénje szalonjának a képét, sőt közli Julia özvegységének na-

³² A kenyér és bor átváltozása Krisztus testvé és vérévé.

³³ Vörösmarty ebből az érzésből alkotja meg a *Csongor és Tünde* világát.

³⁴ Vö. TAXNER-TÓTH Ernő, *Rend, kételyek, nyugtalanság*, Bp., 1993, 55–62.

gyon „prózaik” tényét is – úgy, hogy ez azért ne tegyen túlságosan mély benyomást,³⁵ maradjon elképzelhető, hogy az imádat tárgya a „tiszta” úrnő. Noha a továbbiakban némi gyanú vetül Julia ártatlanságára, a vallomás érzelmi telítettsége gondoskodik róla, hogy az özvegyiségnek (egy korábbi házasságnak) a ténye kellő drámaisággal (színpadiassággal) legyen később leleplezhető.

Az „én” nézőpontja és látóköre ritkán esik egybe egy „másik” nézőpontjával és látókörével, a közösség általános tapasztalatával pedig soha. Már csak azért sem, mert az általánosság olyan elvonatkoztatás, amit sok különböző élményből, tapasztalatból, emlékből és gondolatból a közmegegyezés („konvenció”) hoz létre. Ezért egyéni Igazságok nem lehetnek. Az első beszélőnek, aki azt mondja magáról, hogy „magyar lévén, sem francia, sem olasz nem valék, s német lenni nem akartam”,³⁶ a történet világa hangsúlyozottan idegen. Nem az övé, neki csak példa. Az ő feladata annyi, hogy a magyar befogadónak „hitelesítse” a következő történetet.

Állítása szerint egy véletlenül kihallgatott beszélgetés keltette fel érdeklődését az idegen ifjú naplója iránt, „melyet a kolostorban írt, s halála után barátjára hagyott”.³⁷ S ez az ifjú – figyelemre méltóan – nem a világ polgára, hanem öntudatos francia, noha azért beszél el a történetét, mert (nyelvi-nemzeti hovatartozásától függetlenül) minden (lehetséges) befogadó *szánalmára* igényt tart: „kit egy jó s nemesre teremtett lélek fájdalmai hidegen nem hagynak, kit egy szív titkos története inkább érdekel, mint regények ügyesen szőtt meséi, az olvassa végig e lapokat, s talán saját életében van egy időszak, melyre visszatekintve eszébe jut, hogy a bánat, melyről itt szó van, nem a költői képzeletnek műve csak.”³⁸ Eltöprenghetünk azon, van-e az idézetnek életrajzi utalása, vagy csak a korabeli regényírók szokása szerint akarja elbeszélése „valószerűségét” megerősíteni. Ha van, az aligha több a gondolkodó Eötvös kérdéseinél a megismerés határaitól, a belső és külső viszonyáról.³⁹ Az pedig, hogy szánalmat, azaz együttérzést kíván kelteni, arra vall, hogy elsődlegesen az érzelmeken keresztül akarja a befogadó figyelmét megragadni és befolyásolni.

³⁵ A befogadóval Gusztáv szinte elfeledteti ezt: úgy beszél Juliáról, mint a költői hagyomány elérhetetlen úrnőjéről.

³⁶ *A karthausi*, 3.

³⁷ *I. m.* 7. – Ez az áttétel tehát megjelöli a cselekményt elindító „hírt”: a napló olyan tárgy, amelyben titkok rejtőznek, s a szövegben elbeszélte események szólalnak meg.

³⁸ Érdemes megfigyelni, hogy a *regény* úgy idézi meg a többi regényt, mintha azok – eltérve *A karthausi* mély igazságától – félrevezetnék az olvasót.

³⁹ Noha S. VARGA Pál „... az ember véges állapot (A kultúranropológia irányváltása a felvilágosodás után – Herder és Kölcsey) című műve nyomán (13–29.) föl kellene tennünk az „universalismus” és „nyelvi heterogenitás” kérdését.

Út a templomba

Gusztáv ugyanúgy templomban pillantja meg Juliát, mint Dante Beatricét.⁴⁰ A *Vita Nuova* is az elérhetetlen, megvalósulhatatlan szerelem „regénye”,⁴¹ s a hölgyekhez szól, akik – a költő szerint – értik a szerelmet. Hasonló, talán kissé érzékibb az elérhetetlen kedves iránti lángoló szerelem Petrarca költészetében, aki egykor az Avignon⁴² melletti Mont-Ventoux hegy csúcsán olvasta megindultan Ágoston *Vallo-másait*, s Laura iránt lobogott föl költészetet teremtő vágya. Petrarca a szerelem istenét az értelem trónja elé idézi, nála Ámor minősíti méltánytalannak a szerelmes panaszát, hogy végül Szűz Máriához intézett himnusz zárja a *Canzionerét*. E mítosz meghatározó szerepét húzza alá, hogy *A karthausi* beszélője maga utal Petrarca-ra.

A Dante–Petrarca hagyományban több olyan elem fonódik össze, ami a mai olvasó tudatában legfőljebb homályosan él. Mindenekelőtt az a lovagi költészet, aminek alapvető ellentmondása, hogy a sikerért élő, cselekvő, néha esztelenül vakmerő hő elválasztja gondolkodásában az érzéki és az eszményi szerelmet. Szemében a nemi vágy kielégítése ugyanúgy hatalmi kérdés, mint a családalapítás. A férfi-úr birtokba veszi a női testet, amitől gyönyört, illetve gyerekeket és teljes kiszolgálást vár (az utóbbit persze szolgálak és szolgálók közreműködésével). A női lélek (benne a vágy és az érzés) mindebben nem játszik szerepet. A feminista irodalom gyakori föltételezésével⁴³ ellentétben azonban, ez nem „a nő” alárendelt szerepe. Ellenkezőleg: a lovag az Úrnő iránti elvont, testetlen, lelki szerelemben „én”-jének lényegét adja föl, alárendeli magát az imádott nőnek, hódolatáért nem kér semmi viszonzást. Ő, aki társadalmi életében jogot érez arra, hogy bármit *elvegyen*: itt csak *ad* – elsősorban szenvedést, áldozatot, ajándékot, önfeláldozást, kockázatvállalást. E nőkultusz gyökerei egyszerre vezethetők vissza az antik mitológiához és a katolikus fölfogású Mária-szerephez. Gusztáv szenvedésének okát is az önfeladásban találhatjuk, noha a beszélőt elsősorban a kérdés másik oldala izgatja: a szerep és a lényeg viszonya.

Gusztáv vallomása gondosan fölépített történetet idéz. Összefüggéseinek különböző kezdőpontjai vannak. Az egyik természetesen a „hegyen” töltött idő,⁴⁴ a másik a „völgy”, a születés, a gyermekkor, a neveltetés időszaka, a harmadik a zarándokút. A személyiség és a cselekmény szempontjából azonban nyilvánvaló Julia megpillantása és ezzel a szerelem kezdete a legfontosabb fordulópont. Gusztáv innen kezdi

⁴⁰ Dante is, akárcsak Gusztáv, korán elvesztette édesanyját, a „Boldog asszonyt”, hogy a Pokol nyolcadik énekéből Vergiliust idézzem.

⁴¹ Csokonai szavával: „poétai románja”.

⁴² Avignon itt is kiindulópont.

⁴³ SÉLLEI Nóra, *Lánnyá válik s írni kezd – 19. századi angol írónők*, Debrecen, 1999. – Több helyen.

⁴⁴ A kolostor a „hegyen” áll, ahová a „völgyből” kell fölmenni. A „hegy”, a „völgy, valamint a „zarándokút” a regény fontos metaforái.

saját – elég feminin jellegű⁴⁵ – történetét, aminek lényege, hogy az epikai irodalom hagyományosan cselekvő, kezdeményező, önmegvalósító, a Sors kihívásaival sikeresen szembeszálló „hőseivel” szemben szerepe a sodródó „ellen-hősöké” (vagy „nem-hősöké”⁴⁶). Hiányzik belőle a Herder gondolkodásában meghatározó jelentőségű *akarat*:⁴⁷ elszenvedi, eltűri, de sem meghatározni, sem irányítani nem tudja azt, ami vele történik. Azonkívül, hogy anyátlan, sőt saját (indokolatlan, önellentmondásos) érzése szerint: családtalan (de vagyonát innen bírja), semmi nem indokolja kiszolgáltatottsági érzését. Csak a *rend*nek az a hiánya, ami annyira izgatta a kor gondolkodóit. Látszólag egyike az érzékenység irodalma hőseinek; valóban más, romantikus „titkokat” kereső: zarándok, aki világi szenvedésein keresztül jut – földi hivatás hiányában – „égi” céljához.

Julia érzelmeit nem ismerve, de hozzá kapcsolva szerelmi ábrándjait, Gusztáv ezek szépségét és példáját egyaránt a költészetben jelöli meg. „Mégis különös a költő végzete: jövő századokra hagyhatja bánatát...” – utal Petrarccára: – „boldog volt-e az, ki egykor e helyeket sóhajtásaival töltte? ő, kinek lelkében kettős szerelem lángolt, s kinek sorsa vala, csak kínokat találni mindkettőben, hazáját szétdúlva, Laurától elválasztva örökre esküje által. Vagy boldog valál-e te, lángoló Tasso [...], te Rousseau, te Byron, vagy ti százak az ezernyi milliók közül, [...] kik egész korotok fájdalmait hordtátok kebletekben, s tán egy örömet sem vigasztalásul [...], oh de nem gondolja meg senki azt, hogy az élet mezeje, melyen mások számára annyit arattatok, nektek tarlón állt, s hogy a zöld babér ág, melyet homlokotokon viseltek, csak az életfa végelhajtása volt.”⁴⁸ Mintha a költészet azonos lenne a lángoló fájdalom megszólltatásával, de mi a haszna annak, ha a költő mások helyett átéli a végzetes fájdalmakat, boldogtalanságba torkolló sóvárgásokat? Mi a haszna, ha ugyanaz az élmény ismét a káprázatok világába csalhatja a fogékony ifjút, aki innen veszi kielégíthetetlen érzelmi ábrándjait, téves életszemléletét? *A karthaus*iban megidézett vándorutakat azért írja le a beszélő, hogy a fájdalmas vezeklés tanulságait tudatosítsa a befogadóban.

A templom „góth épületébe” pusztá időtöltésből belépő Gusztáv szülőháza zárt, céljában meghatározott világából indul útjára úgy, hogy csendes lázadása csalódást okoz apjának. Ennek azáltal lesz fontos szerepe, hogy tapasztalatok nélkül követte bizonytalan álmait, s ezek félrevezetik. Később döbben csak rá: „Nagy költő az ifjú kor, s nem kell csak annyi sem, hogy szép jövődőt alkosson magának képzetében, s nem kelle atyám biztatása, ki – az élet azon korához érve, melyben mindenki, kevés hátralevő napjaiban önösségének már elég helyet találva, szívesen helyezi reményeit

⁴⁵ SÉLLEI, *i. m.* Gyakran utal a feminista irodalom meghatározásaira.

⁴⁶ Nem-hősök” – abban az értelemben, ahogy e fogalmat Thackeray használja a *Hiúság vársárában*, ebben a „hős nélküli” regényben.

⁴⁷ H. B. NISBET, *Herder and the Philosophy and History of Science*, Cambridge, 1970, 8–14.

⁴⁸ EÖTVÖS József: *A karthausi*, Bp., 1901, Voinovich Géza szövegközlésének hatodik kiadása, 56–57.

gyermekébe, – nem szűne meg fényes terveket alkotni, s hiúságot ébresztgetni.⁴⁹ „Nagy ember leszek”⁵⁰ – folytatódik az álom, ami másként jelenik meg apa és fia képzeletében. Az apa külső erőben (a hűségével hálára kötelezett Bourbon-ház hatalmában) bízik, a fiú saját magában. Az apa reményét a történelem is keresztezi, a fiú vágyai mellől pedig hiányzik a céltudatosság és a világismeret. Csak a zarándokút végén, annak tapasztalatai alapján találhatná meg életbeli célját a közérdek szolgálatában. Mivel azonban nem érez (szenvedései miatt) erőt arra, hogy ennek a tényleges lehetőségét is megkeresse (ez az elbeszélés szövegvilágában föl sem villan másként, csak igényként), önvizsgálatában az isteni bűnbocsánat feltételeit keresi. Fel nőtten, tapasztalatok birtokában le kell mondania álmairól. Ez azonban nem a kiábrándulás, hanem a tanulás útja.

A bűnös „én” – a megtisztulás reményében – önként vállalja a megismeréssel, a küzdelmekkel járó szenvedéseket, s vándorlása tapasztalatai alapvetően megváltoztatják a „más”-hoz és a „külvilághoz” fűződő kapcsolatát. Gusztáv először az ismeretlenbe indul, majd miután bűnbe sodródott, tisztulást hozó zarándoklatra vállalkozik. Julia, Armand, Arthur és Betty története ugyanezt a logikát követi. Csak az „ártatlansághoz” való viszonyuk más és más: Gusztáv az ábrándok világából lép az említett templomba induló vándorútra. Julia ekkor már olyan kiábrándító tapasztalatokkal rendelkezik, amiről a férfi nem tud, amire nem gondol. Armand és Arthur is korábbi tapasztalatai alapján néz nálánál sokkal több kétellyel a világra, Betty viszont olyan vakon rohan a szerelembe, mintha korábban ő is Gusztávéhoz hasonló zárt világban élt volna. Ennek okát a beszélő nem árulja el, talán ez az „igazi” ártatlanság, amihez a „tisztaság” eszménye köthető. Igaz, Gusztáv, aki rendkívül kényes a lélek nemességére, hisz az igazságban, mesteri csapdát állít. Álruhája, és álorcája vezeti félre Bettyt, akiben (akárcsak Gusztávban) elemi erejű vágy él a boldog szerelem után, s nem lehet csodálni, hogy – mivel ő ismeri a megélhetési gondokat – az ezzel járó jólétnek is megörül. A „vágy” itt elsősorban mégis érzelmi töltésű fogalom: Betty eredetileg nem keresi azokat a javakat, amelyekkel Gusztáv (igazi „rangjának” lelepleződése után) megajándékozza. Amikor a szerelembe vetett hittel mindent – erkölcsi fenntartások nélkül – elfogadja, s mindent megtesz az alkalmazkodás érdekében.

A gyarló ember, aki „hab”-nak érzi magát a lét zűrzavarában, kétségbeesésében támaszt, magányában társat keres. Támaszt elvekben, eszményekben és a közéletben; társat a szerelemben, barátságban és a közérdekű feladatok vállalásában. A kor (és a forradalom) eszményéül választott római *res publica* Gusztáv nézőpontjából nem látszik hibátlanak, mert nem oldotta meg az emberek szegénységének, egyenlőtlenségének és az emberi szenvedésnek a kérdéseit. A köztársasági elv az 1789-es forradalomban is megbukott: a tekintélyelvű királyságot a császári önkényuralom

⁴⁹ *A karthausi*, 47–48.

⁵⁰ Ez a „nagyság” nem a művészethez, hanem köz érdekében vállalható kötelesek teljesítéséhez köthető. Az ehhez szükséges lelkierő azonban „költői” álom.

váltotta fel, s a „nagy” Napóleon rémképe ott lebeg a Vendôme tér („piac”) fölött.⁵¹ De akkor mi a *nagy* és mi nem az? Mi adjon példát a múltból, ha a „minden hiúság” álláspontjáról annak értékrendjét és eszményeit is meg kell kérdőjelezni?

A kolostor zárt világában induló történet alapvető kérdése: van-e értéke a szabadságnak az egyenlőség és testvériség nélkül? Van-e szabadság a valódi egyenlőséget biztosító jogrend, a társadalmi kötelességek szabályozása nélkül? Épülhet-e a szabadság és egyenlőség másra, mint a testvériség keresztény eszméjét hordozó szeretetre? Ami pedig nem jelent mást, mint az önkorlátozás, az önmegtartóztatás, önfejelem (a beszélő szavával az „önösség” ellentétének) kiteljesedő szabályrendszerét (s annak a szerzetesrendeken kívüli érvényesülését is). A hite elvesztését panaszoló Gusztáv tudatában később Isten hiányában jelenik meg a „Chaos” érzése, amit a „89-es” forradalom hívott elő. Ebben a helyzetben központi kérdés, fölemelhetik-e külső erők, rajta kívüli szándékok az embert oda, ahová vágyik? Avagy – és ez Eötvösnek az egész életműben ismételt tétele –, hogy maga nőjön föl odáig, ahol a szabadság, egyenlőség, testvériség eszméjének szellemében – vágyai önkéntes korlátozásával, az erkölcsi törvények betartásával – élhet.

Anya

Meglepő, hogy *A karthausi* elemzői közül eddig senki nem vette észre, hogy a regény nem Gusztáv halálával, hanem Juliáéval fejeződik be, amit persze nem tőle, hanem a „kiadótól” tudunk meg. Márpedig ez kettős értelmet ad az elbeszélésnek. A befogadó – ha előbb nem – itt kénytelen más nézőpontból átgondolni Julia szerepét, mint amit az elsőszemélyes vallomás sugall. Az így keletkező feszültség segít rádöbbenünk, milyen jelentősége van annak a nőkultusznak, amiről már a történet elején (gondosan elrejtett) vallomás szól: az asszony csoda, mert „ha házába lépsz, s mindenünnen öröm s meglegedés mosolyg elédbe, s minden gyarapúl s virágzik: az ő művét láthatod: a lélek ő, mely mindent áthat, s mindennek életet ad”.⁵² Innen tekintve nyilvánvaló, hogy az író nem csak a beszélő szerepeit váltogatja, de mindvégig több szólamot használ,⁵³ s az egyes szám első személyen belül is megadja más világek megidézésének a lehetőségét.

⁵¹ E rémkép teljesen egyértelmű az angol köztudatban, ahol hosszú évszázadok óta először fenyegetett komolyan idegen hatalom azzal, hogy a szigetország földjére lép. Nem idegen a napóleoni háborúban ellene fölkelő magyar fölfogástól sem. Goethe ugyan csodálója volt, de híres találkozójukon eszmecseréjüket nem ez határozta meg.

⁵² *A karthausi*, 29.

⁵³ Abban az értelemben, ahogy ezt S. Varga Pál mutatja ki Madách Imre *Az ember tragédiája* című művében. – Vö. S. VARGA Pál, *Két világ közt választhatni*, Bp., 1997.

A férfi- és női világ elválasztása a lélek érzékenysége alapján a XVIII. század fölismerése.⁵⁴ Divatba jönnek a nőies férfiak (Werther), és divatban maradt a lovagi irodalom nőkultusza. Julia szavaiban a női kiszolgáltatottság élménye olyan nézőpont, ahonnan minden másként látszik, mint Gusztáv „szabadságának” a látószögéből. Miután ifjan özvegyen maradt, szabadon akar szeretni, s történetét innen ő alakítja. Mégis érthető ingerültséggel mondja – immár nem az érzékenység –, hanem a romantika lázadó hősnőinek a hangján: „Önök férfiak a teremtés urai, önöké a világ s minden, mi rajta él s tenyészik, önök csodáltak lehetnek vagy önösek, egy nemzertért élhetnek vagy önmagoknak [...] az asszonynak csak egy birtoka vagy, a fájdalom, de az övé s ezt nem osztja senkivel.”⁵⁵ A *karthausi* önző világában a beszélő fölteszi a befogadónak a férfi–nő kapcsolat kérdését: „...vajon az asszony, ha százszor csalatva, szeretni megszűnik, ha végre önössé vált ez önös világban és színlelni kezd, mert érezni többé nem mer, kárhoztassuk-e? Az erő, mely egykor szeretni tanítá, még szívében meg nem szűnt, adjátok vissza hitét, s szeretni fog ismét; feketesetek egy gyermeket karjai közé, s angyallá válik...”⁵⁶

„Kevés férfi van, ki egy asszony életét érthetné...” – ezzel kezdi Julia a maga szenvedéseinek a történetét,⁵⁷ ami abban is eltér Gusztáv élményeitől, hogy ő nem csak öncsalás áldozata (az is!), hanem az önzésből fakadó aljasságé. Ezzel Gusztáv nem találkozik. Úgy tartja magát áldozatnak, hogy vele szemben nem érvényesül senki másnak a Dufeyéhoz hasonló kíméletlensége. A regény kedvelt szavával: az önösség. Az anyaszerep azonban csak a történet végén emelkedik ki, akkor értjük meg jelentőségét – illetve hiányát – a „hősök” életében. Addig a nemi különbségen kívül nincs igazi ellentét férfi és női szereplők között: valamennyiük „én”-je a hamisság „objektív” uralma alatt hánykolódó világ tétova kiszolgáltatottja. „Nézd őket fényes termeikben” – mondja Julia társasága delnőiről apjának, aki az ő „jó” házasságát akarja kierőszakolni e minta szerint. – „Nem érzék-e, hogy az asszonyi szív valami másra teremtett, mint hogy hiúságának kielégítésén örüljön. [...] mikor anyám, a polgárlány, e színpadot csak távolról nézve, benn egy fényes világot lát, te jól tudád, hogy festett rongyokból áll, s hogy az örömszín színészek arczaín festék.”⁵⁸ Juliának sok szenvedést kell átélnie ahhoz, hogy ezt így kimondja, miután megtudta, hogy „igazi” anyja: polgárlány. Színpad – színészekkel, üres szerepekkel, ez az, amit Juliának – a szív boldogsága ellenében – apja kínál, noha tudnia kell, hogy ez csak

⁵⁴ Vö. Ann Jessie van SANT, *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel*, Cambridge, 1993, és Clive BARKER, *The Culture of Sensibility – Sex and Society in Eighteenth-Century*, Chicago, 1995.

⁵⁵ *A karthausi*, 96.

⁵⁶ *I. m.* 516.

⁵⁷ *I. m.* 404.

⁵⁸ *I. m.* 220.

látszat, hiszen egykor az ő szíve is másként dobogott.⁵⁹ A szerepeken belül érzelmek lehetségesek, az üresség érzetét Kant erkölcsi értékrendjének tökéletes hiánya kelti. Ez a hiány annyira meghatározó, annyira embertelen, hogy a szertartásrend uralta társadalmi szintér elviselhetetlenségének érzetét kelti.

A beszélő retorikus kérdése a kornak szól: „A szabadság, melyet felvilágosult századunk a nőnek engedett? Szabadság, azaz elhagyottság; s ez vigasztaljon.”⁶⁰ A szabadság értelmetlen, ha céltalan, ha a nemi élet gyönyörei és/vagy a házasság biztonsága fontosabb a gyermeknél. „Mert mit keressen (a nő) e földön, ha nem találja többé gyermekét? mit reméljen, ha nem találja többé gyermekét?...”⁶¹ Julia esetében a szabadság eszméjét a szenvedés élménye vágja ketté. A jelenségvilág szabadsága az erkölcsi eszmék és kötelességek vállalása nélkül, alapvetően más, mint amikor a gyermekkel együtt megjelenik a gondoskodás kötelessége és az önfeláldozás etikája. A szülés-születés eszméje az emberi lét fő kérdéséhez vezet a befogadót: „A kegyes istenség mindenkinek kiszabta terhét, s végadomány, melyet vértnek hoztak ki a paradicsomból emberelődeink: a halandóság.”⁶² Ezen csak a szülőanya juthat túl, aki maga után hagyja – önmaga és a gondolatai hív reményéül – gyermekét. Érdekes, hogy Julia mintha mentes maradna a bűntől (ahhoz, hogy gyermeke házasságon kívül született, a beszélő semmiféle elítélő megjegyzést nem fűz), a bűn kívül van rajta, ellene irányul. Belső logikája szerint akkor követne el bűnt, ha elfogadná Dufey pénzét, ezzel megváltaná magát a szenvedéstől. De szabad akarata lehetővé teszi, hogy ezt visszautasítsa. Ára: a magány, elhagyatottság; jutalma: függetlenség, amit akkor is őriz a lelkében, amikor kitartott nőként kell élnie.

Mindaz, ami Gusztáv tudatában árulásként, a világ aljasságának bizonyítékként jelenik meg, Julia szabad akaratára is visszavezethető. Azaz Gusztáv világképén belül (mert az általa elmondott szöveg is idézi Julia nézőpontját) megjelenik egy másik láthatár is. Abban különböznek, hogy míg Gusztávnak semmiféle külső erőszakkal nem kell megküzdenie, Julia súlyosan sérült szabadságtudattal lép a történetbe, hiszen előzőleg atyja hozzákényszerítette egy idősebb férfihez. Gusztáv teljes ártatlansággal lép a történetbe, Julia viszont tapasztalt özvegyasszony; s ebből az a meghatározó, hogy a gyermeki engedelmség nem a test gyönyöreit adta meg neki, hanem megismertette vele a túrást és az elégedetlenséget, amit a fiatalembernek vándorútján kell tapasztalnia. Ábrándok viszik Gusztávot a lázadás útjára, ha az apai akaratral szembefordulása ennek minősíthető. Döntését a családi vagyomból következő anyagi függetlensége teszi lehetővé. Julia viszont tudja, mit nem akar többé elfogadni: abba nem törődik bele, hogy mások döntsenek róla, mint valami tárgyról vagy

⁵⁹ Julia nem szól róla, Gusztáv talán nem is tudhat arról, hogy Julia gyermekkorában milyen viszony volt apja és valódi anyja, a „nevelőnő” között, aki apjának – gyermeket szülő – szeretője. Csak volt? Vagy az is maradt? A „nevelőnő” nyilván tökéletesen játszotta a reá kiosztott szerepet.

⁶⁰ *I. m.* 516.

⁶¹ *I. m.* 517.

⁶² *I. m.* 518.

dologról, azaz nem érző emberi lényről. A beszélő nem szól a kényszerű házasság fizikai-szexuális élményeiről, az idős férfivel szembeni undorról, borzadásról, a testiség „jogáról”, de az apai erőszak következtében megsérült lélek menekülési ösztöneivel magyarázza mohó (és vak) szerelmét Dufey iránt.

Gusztávhoz való viszonyán mit sem változtat, hogy bebizonyosodik: ez (is) öncsalás, itt is a látszat-lényeg ellentéte feszül. Dufey jelleme egészen más a „valóságban”, mint amilyenek Julia látja – vagy látni szeretné. Ez a szerelem és a szabadság alapvető kérdése: azt, amit Kant jelenségvilágában eszményképpé emelünk, tudatunk olyannak mutatja, amilyenek látni vágyunk, de belső világa ismeretlen marad. A vágy, az álom, az ábránd – szabad, de csak bennünk. Ami rajtunk kívül van, az nem a Szív, hanem csak az Ész, a tapasztalat, az ismeret közreműködésével ismerhető meg. Ez pedig szükségszerűen szembeállítja egymással a Szívet és az Észet. Noha a példa személyes jellegű, a beszélő kiterjeszti a társadalom – és főleg a forradalom – képére is. Julia tudatának tükrében Dufey képe másként jelenik meg, mint amilyen, és az ebből következő öncsalás közrejátszik abban, hogy becsapja Gusztávot. Dufey „önös” érdekből viseli a szerelmes álorcáját, majd ahogy Julia kívül kerül érdekkörén, leveti azt, és megmutatkozik „igazi” jelleme, amit a külvilág nem láthat. Története igazolja is szerepjátékának eredményességét, célszerűségét. Az, ami Julia szemzőgéből önzés és végzetes bűn, az igazra közömbös világnak nem bizonyítja a férfi aljasságát.

Föltűnő – és csak a regény végpontjáról érthető – az anyák (már említett) hiánya: Julia szerepének megtisztulása csak úgy lehetséges, ha más szereplőknek hasonló viszonya anyjukhoz, illetve hiányukhoz. A beszélő Gusztáv történetének első nagy megrázkódtatásaként említi, hogy csak emlékek fűzik elvesztett „angyali” édesanyjához, akinek pusztá emléke képes rá, hogy visszatartsa az öngyilkosságtól. (Armandnak, Arthurnak és Bettynek is hiányzik az anyja.) Az „anyátlanság” az érzékenység irodalmának kedvelt kiindulópontja a szeretetehség megindokolására. Rousseau – *Vallomásai* tanúsága szerint – korán elvesztette édesanyját. Az *Új Heloise* hősnőjének anyja abba hal bele, hogy megtudja lánya „szégyenét”: látták szobájából kilopózni Saint-Preux-t. Werthernek él az anyja, de Lotténak hiányzik. Éppen az a testvéri gondoskodás hívja föl rá először a férfi figyelmét, ahogy az anyaszerepet tökéletesen alakítja. Kármán Fannijának ugyancsak alapvető kérdése az édesanya hiánya.

Az „anyátlanság” (még ha ez látszat-élmény is) szerves része Julia drámájának. Apja önzésében az háborítja legjobban föl, hogy anyját cseléddé minősítette, nem-anya szerep eljátszására kényszerítette, s eltitkolta előle személyét: „hogyan ámat csak most ismerteti meg velem, [...] ezt bocsássa meg az ég, én csak sírhatok”⁶³ – mondja könyörtelen ellenségességgel apjának. A beszélő mindenekelőtt a szeretet hiányának összefüggéseire akarja a befogadót rádöbbeníteni. Julia emiatt mondja „hideg szívű”, számító apjának: „...mintha boldogságról szó lehetne, ha szívemet

⁶³ I. m. 220.

szeretetedtől fosztod meg.”⁶⁴ A beszélő mintha el sem tudna képzelni boldog gyermekket. A szerelem lázában szemünk elől tévesztjük a család eszményét, ami legalább az ember szűk körében, a „kis körben” biztosíthatja a hőn áhított rendet és harmóniát, ha abból nem hiányzik sem az anyai, sem az apai szeretet, azaz rajtunk kívüli érdek érzékeny fölfogása. Márpedig a beszélő értékrendjében az önzetlenséghez vezető külső megismerésnek kellene az emberek közti egyetértés és együttműködés alapját adnia.

Az „én” és a „világ” kapcsolatában az idegenség a meghatározó. Az „én” (anya hiányában!) még vérrokontól is hiába vár megértést, s persze maga sem képes erre – többek között – apjával szemben sem. A közömbös világot, az élet színterét, kívülről, a néző helyzetéből kell megismerni, és belső élményeinken, fájdalmainkon, szenvedéseinken, szétzúzott ábrándjainkon, megvalósíthatatlan álmainkon keresztül kikapasztalni. Csak ezen a zarándokúton juthatunk el a Véghez (ahonnan Heidegger a lét kérdéseit szemléli). Erre a különböző szereplők és beszélők a skóciai Perthben találunk rá. Az érzékenység kedvenc színterén, a temetőben a beszélő megállapítja: „Ki itt fekszik, betölté végzetét.” A lezárás szándékával teszi hozzá: „A férfié a küzdés, a tett. [...] Az asszony élete más, [...] ő is célta keres magának. [...] Remélve s keresve jár körül [...] Egy anya!”⁶⁵ Itt az „agg”, az ismeretlen beszélő, akit a záró részben szóló csak idéz, „elhallgatott, s leeresztvén a koporsót, egy marok földet vetett rá, s elment. Így cselekvék a többi (gyászoló) is egymásután. Az üreg dombbá vált, s a hallgatag éjt csak a távozók elhangzó lépései tölték el.

Midőn másnap reggel barátommal a falut elhagyám” – folytatja – „az új dombon egyszerű sírkő áll a rajta ez egy szó: JULIA.”⁶⁶ A szöveg utolsó szavának a betűforma is nyomatékot ad. E név arra a szeretetre utal, amire Gusztáv korábban fölszólítja a befogadókat: „Szeressetek! e nagy világon csak egy van, mi valóban boldogító; csak benne keressétek örömeiteket...”⁶⁷

⁶⁴ *I. m.* 220. – A hiány és a vágy összefüggéséről lásd: ERŐS Ferenc, *Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája*, Thalassa, 1993/2, 29. és Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan azt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*, Thalassa, 1993/2, 5–11.

⁶⁵ *A karthausi*, 514.

⁶⁶ *I. m.* 518.

⁶⁷ *I. m.* 505.

KONDOR TAMÁS

KATARZISÉRTELMEZÉSEK A XIX. SZÁZADI MAGYAR TRAGIKUMELMÉLETEKBEN

(Kölcseytől Péterfy Jenőig)

A XIX. század magyar tragikumelméleteit az irodalomtörténet főleg a századvégi tragikum-vita vonatkozásában vizsgálta, bár ezek a vizsgálódások is jobbra a vita résztvevőinek az elméleteire korlátozódtak.¹ Németh G. Béla ez irányú írásai számot vetnek ugyan bizonyos előzményekkel, de szorosabb összefüggésekre a század tragikum-írásai és a századvégi vita között nem fordít gondot, mivel az utóbbit a kiegyezés utáni korszak sajátos társadalmi-politikai légkörére vezeti vissza. Vele szemben Barta János élményesztétikai alapon próbálja feltérképezni az általa kiemelőnek tartott elméleteket, melyek között viszont csak Kemény és Gyulai kap helyet a tragikum-vita résztvevői (Beöthy, Rákosi, Péterfy) mellett.² Noha a XIX. századi irodalom esztétikai teljesítményei egyre inkább előtérbe kerültek az utóbbi idők rekanonizációs folyamatában, és az irodalomkritikai normarendszerek is vizsgálat tárgyát képezik, a tragikum kérdése eddig nem vált olyan kardinális pontjává a mai irodalmi diskurzusnak, hogy újragondolhatóvá tegye a múlt századi elméletek eredményeit, s ezen keresztül akár a tragikum-vitát is. Pedig ez azért sem látszik feleslegesnek, mivel a tragikum vagy a tragikusság fogalma lépten-nyomon előkerül mind műelemzések, mind pedig adott esztétikai normarendszerek vizsgálatának argumentációjában. S nem lehet mellékes az sem, hogy milyen módon befolyásolja mai irodalomértésünket az a tragikumértelmezési hagyomány, melyet a múlt századi elméletek alapoztak meg, s tettek meghatározóvá olyan szempontokat, melyek máig irányt szabnak bizonyos tragédiák, pl. a *Bánk bán* olvasatának.

Természetesen nem vállalkozhatunk arra, hogy eme hiány pótlásaként annak a teljes szövegekörpusznak az átfogó vizsgálatát nyújtsuk, amely ezen hagyomány részét képezi. Ugyanakkor nem lenne célszerű a kérdéskört pusztán egy-egy írásmű vagy egy kisebb korszak terrénumára sem korlátozni, mivel eleve abból a feltevésből indulunk ki, hogy ezek egymással összefüggenek, reflektáltak vagy reflektálatlanul utalnak egymásra, sőt adott esetben, dialógusba kerülve elő is hívják egymást. Ebből kifolyólag az a módszer látszik legkézenfekvőbbnek, hogy a tragikumelméletek azon

¹ Kivételként említhető Miszti László 1942-es doktori disszertációja, melyben megpróbálja összefoglalni az általa ismert összes magyar tragikumfelfogást, de figyelme ezek rövid ismertetésén nem is terjed túlra, mélyebb összefüggések vagy általánosabb kérdések vizsgálata nem képezi részét dolgozata kérdezőhorizontjának.

² BARTA János, *Jegyzetek a magyar tragikumelméletekről*, Studia Litteraria, X., Debrecen, 1972.

kulcsszemponyjai szerint haladjunk, melyek az arisztotelészi *Poétika* óta meghatározzák az erről való gondolkodást, és így kövessük nyomon néhány kategóriának a különböző interpretációs stratégiák által definiált értelemalakulását. Ezek a fogalmak kettős irányba nyitják meg a tragikumról való beszéd lehetőségét. Az egyik a tragikus „műthosz” bonyodalomstruktúrájára van tekintettel, a másik pedig a hatásvizsgálat felől közelíti meg tárgyát.³ A két szempont a tragédia sajátos műfaji státusát tekintve elválaszthatatlan ugyan, de a különböző előfeltevésű elméletek más-más módon súlypontosznak köztük, egyszer a tárgyból vezetve le a hatást, másszor pedig a felkeltett érzésekből következtetve a történések mikéntjére. A kijelölt korszak magyar elméleteire többnyire az első beállítódás jellemző, még akkor is, amikor a szöveg deklarált szándéka a tragikum hatásesztétikai szempontú megközelítése. A következőkben tehát a fentebb vázolt metódust követve, kétfelé szalazva látszik érdemesnek végiggondolni azt a korpuszt, mely az adott időszak tragikumfelfogásaiból tevődik össze. Egyrészt a tragédia által felkeltett érzelmek, a félelem és részvét, illetve az ezek által végbemenő katarzisz, másrészt pedig a tragikai vétség és a későbbi esztétikákban hozzá kapcsolódó fogalmak, a világrend és a költői igazságszolgáltatás mentén haladva lehet ezt megtenni. Ám mivel terjedelmi korlátok miatt itt mindkettőre nincs lehetőség, ezért jelen dolgozat csak a feladat első felére vállalkozhat, még ha időnként kikerülhetetlen lesz is a másik szempont bevonása (a részletes vizsgálatot majd egy külön dolgozat végzi el.)

A szóba kerülő írások jellege, műfajukat tekintve eléggé heterogén, hiszen a hivatkozott szerzők nagy részének nincs részletesen kifejtett tragikumelmélete, és csak különböző kritikákból, recenziókból lehetséges annak rekonstrukciója, de mégis – azokéval együtt, akik rendelkeznek koncentrált elmélettel – fontos részét képezik az erről szóló diskurzusnak. Bár a válogatást az önkényesség vádja alól aligha lehet felmenteni, mégis fontos előrebocsátani, hogy a szelekciós szempontokat – amellet, hogy az adott elmélet mennyire részletes és kifejtett – leginkább az befolyásolta, hogy a szerző milyen helyet foglal el a kánonban, illetve hogy mennyiben járul hozzá termékenyen a tragikum kérdésének problematizálásához, az egyes szempontok differenciálásához. Az áttekintés nagyjából a kronologikus rendet követi, kezdő- és végpontján pedig – ahogy erre az alcím is utal – Kölcsey Ferenc és Péterfy Jenő elmélete áll.

Félelem, részvét, katarzisz

Mielőtt azonban rátérnénk vizsgálódásunk konkrét tárgyára, talán érdemes a szempontként választott, s ezért a későbbiekben gyakran használt kategóriák értelmezés-

³ A „műthosz” fogalmát itt Northrop Frye-i értelemben használom, vagyis műfaji cselekményt értek rajta, I. N. FRYE, *A kritika anatómiája*, Bp., 1998., 138.

történetéből néhány főbb, a diskurzust befolyásoló irányvonalat megmutatni, mivel a magyar tragikumelméletek reflektáltságukban vagy anélkül, nem vonhatók ki ezek hatása alól.

Arisztotelész a következőképpen határozza meg a tragédia fogalmát: „a tragédia tehát kiváló, teljes, bizonyos nagysággal rendelkező cselekvésnek fűszerezett, a fűszerezettség egyes válfajait az egyes részekben külön-külön alkalmazó beszéddel való utánzása, nem elbeszélés útján, hanem úgy, hogy emberek cselekszenek, *részvét* és *félelem* útján vive végbe az ilyen indulatoktól való *megtisztulást*.”⁴ (Kiem. tőlem, K. T.) A definíció, miként az egész *Poétika*, alapvetően meghatározta a tragikumról való gondolkodást az európai irodalomtudomány és esztétika történetében; a töredékben maradt műtől még azokban a korokban sem tudtak teljesen függetlenedni, melyekben normatív jellege miatt elutasítóan fogadták. A fentebb idézett mondat jelentőségét növeli, hogy termékeny viták sokaságát eredményezte az elmúlt évszázadok alatt, gondolok itt elsősorban a mimézis-elvre, de ugyanúgy igaz ez a kurzivált fogalmakra. A félelmet (*phobosz*) és a részvétet (*eleosz*) már ily módon fordítása is egy bizonyos értelmezési hagyományhoz köti, mely a katarzist a tragédia humánumának, az együttérzés biztosítékának látja. Lessinget, aki a *Hamburgi dramaturgiá*-ban meghonosította és meghatározóvá tette a „*Furcht und Mitleid*” fordítást, azzal vádolta néhány XX. századi német kutató, hogy az általa elterjedt megoldás szentimentális, és keresztény, altruista filantrópiát erőltet rá Arisztotelészre. Vele szemben, a tragédia hatását pszichofiziológiai alapon felfogó Schadewaldt az irtózat (*Schauer*), és a jajongás (*Jammer*) fogalmakat javasolta, ami termékeny talajra talált Gadamer hermeneutikájában is, bár ő ontológiai szempontból próbál ezeknek jelentőséget adni: „a siralom és az aggodás az eksztázis, a magunkon-kívül-levés módjai, melyek az előttünk lejátszódó történés lebilincselő erejéről tanúskodnak.”⁵ Az ellentétek egészen az ókori kommentárokig vezethetők vissza, melyekben a katarzisznak és a hozzá vezető érzelmeknek egymás mellett élt az eredeti kultikus jelentése, meg a morális és a homeopatikus elven működő orvosi értelmezése is. Az antikvitás utáni korokban viszont – részben a horatiusi *Ars Poetica* hatására – döntő fölényre tett szert az a szemlélet, mely a művekben a közvetlen erkölcsi szándékot, a társadalmi hasznosságot, s ebből következően a morális hatást kereste, a nevelő céltartósságot követelte meg. Nem meglepő tehát, hogy a klasszicista esztétika tragédiamodelljének morális intencionáltsága, mely a corneille-i szemlélettel szembeálló

⁴ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, Bp., 1997, 35. Itt jegyezném meg, hogy a tragikum fogalma Arisztotelésznél még nem szerepel, s majd csak a romantika idején válik bevett kategóriává, ahol is nemcsak esztétikai értelme használatos, hanem – ahogy Bécsy Tamás írja – általános élettartalomként, tragikus életérzés- és világnézetként értelmeződik (állítólag a szó maga is F. Schlegelnek egy 1794-es, a görög költészetéről írt művében fordul elő először). A továbbiakban úgy használom a terminust, mint a tragédia esszenciális lényegét, konstituáló elemét, de ami más műfajban (regény, ballada stb.) is megjelenhet.

⁵ H.-G. GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 104. L. még Wolfgang SCHADEWALDT: *Furcht und Mitleid?* Hermes 83, 1955, 129–171.

Lessingnél – ha megszorításokkal is – továbbél, egészen Nietzsche amorális tragédiaelméletéig uralja a XIX. század tragikumértelmezéseit. Különösen igaz ez a magyar viszonylatokat tekintve, hiszen az erkölcsi világrend afirmációja, megerősítése a művészet által, szorosán összefonódott a nemzeti érdekek védelmével, a hagyományok által legitimált értékek újjólagos megszilárdításával.

Az eddigieket leegyszerűsítve tehát a tragikai hatás mibenlétének az arisztotelészi definíció recepciójában kétfelé ágazó interpretációja élt, és él gyakran egymás rovására: az egyik a tragédia által előidézett gyönyört a befogadó morális megjobbulásával magyarázza, akár úgy, hogy megtanulja a néző, hogy mit szabad és mit nem, akár pedig úgy, hogy megfelelő módon és helyen fejezi ki érzelmeit; a másik az erkölcsi jelleget mellőzve indulati feszültségek kiéléseként, vagy intellektuális, esetleg strukturális elemként értelmezi a tragikus hatástényezőket. A felsorolt lehetőségeket külön-külön figyelembe véve Bolonyai Gábornak a *Poétikához* írt kommentárja ötféle katarzismodellt különböztet meg.⁶

A reneszánsz poétikák jelentős része és a klasszicista esztétika a néző erkölcsi megtisztulásaként, purifikációjaként fogta fel a katarzist. A purifikációs modell szerint a tragédia úgy tisztít meg, hogy megtanít megszabadulni a káros indulatoktól, szenvedélyektől, melyek a tragikus hőst pusztulásba kergették. Az előadott „műthosz” ily módon akár tanító példázatként is felfogható, hiszen józanságra és erkölcsi tisztánlátásra nevel: úgy szerzünk kellő élettapasztalatot, hogy mások kárán tanuljunk meg a helyes életvezetéshez szükséges mértéket, megnyugszunk mintegy a hősbukásán.

A moderációs elméletben szintén az erkölcsi javuláson, a mérték megtalálásán van a hangsúly, de ez nem tanulás által következik be, hanem a tragikus szituációk átélésén keresztül. A megfelelő helyen és módon megélt érzelmek segítenek rálelni az érzelmi szélsőségek közötti egyensúlyra, a helyes „középre”. Mivel a gondolat összhangban van az arisztotelészi etikával, az ókori kommentárok óta érvényben van a katarzisnak ez az értelmezése. Lessing is ehhez a hagyományhoz kapcsolódott: „a megtisztulás sem más, mint a szenvedélyek átalakulása erényes készségekké, filozófusunk [ti. Arisztotelész] szerint azonban minden erényen innen és túl van egy véglet, amelyek között az a középen áll, azért a tragédiának, ha részvétünket erénnyé akarja átváltoztatni, képesnek kell lennie a részvét mindkét végletétől megtisztítania bennünket; ez áll a félelemre is.”⁷

A katarzisz magyarázatának harmadik változata teljes mértékben nélkülözi az erkölcsi szempontot. A tisztulás ebben az esetben nem más, mint az indulatok kiélése, levezetése, és a tőlük való megszabadulás (purgáció) a dráma által keltett feszültségek által. Ez az értelmezés, bár a katarzisnak az ókorban is meglévő homeopatikus, orvosi jelentéséhez nyúlik vissza, csak a Nietzsche utáni német esztétikában kap meghatározó szerepet. A purgációs modell lényege tehát a szubjektíven megélt borzalomtól, szorongástól való reflektált vagy reflektálatlan megszabadulás öröme.

⁶ ARISZTOTELÉSZ, *i. m.*, a jegyzeteket írta BOLONYAI Gábor, 121.

⁷ G. E. LESSING, *Hamburgi dramaturgia* = uő, *Válogatott esztétikai írásai*, Bp., 1982, 476.

Egy másik lehetősége a katarzisz értelmezésének az, hogy olyan gondolati tisztázásként fogjuk fel a tragikai hatást, melyben a tisztulás folyamatát a félelmet és részvétet kiváltó események intellektuális feldolgozása jelenti. Bár ez az elmélet szintén a morális felfogások ellenében született meg, a tragikus történet kauzalitásába és racionalizálhatóságába vetett hit eleve implicál valamiféle tapasztalati gyarapodást, gondolati fejlődést, sőt talán erkölcsi felismeréseket, még akkor is, ha ezek a mű értelmi feldolgozásából következnek, és nem érzelmi benyomásokként vagy intő példázatként hatnak. S végül, de nem utolsósorban, akár az intellektuális katarzisz sajátos változataként is értelmezhető az arisztotelészi terminus ötödik lehetséges interpretációja, mely a köztudatban Goethe révén vált ismertté:

A strukturális modell felszámolja a katarzisznak a befogadásban létrejövő élményszerűségét, s helyette a dráma immanens részeként értelmezi azt. A tragikus történetek kiváltotta hatást tehát a műbeli világ hőse éli át, és nem a néző, a felkeltett szenvedélyek is csak a műben érdekesekek, nem pedig a nézőtérén. A befogadó tehát sem erkölcsileg, sem másmilyen módon nem változik meg, és a műben sem morálisan kárhóztatható tettek megtisztulása zajlik, hanem az egymással ellentétbe kerülő szenvedélyek, motivációk kibékülése, „holtpontra” jutása.

A felsorolt elméletek több ponton is mutatnak hasonló vonásokat, de egymással mégsem lehet közös nevezőre hozni őket; ez persze nem jelenti azt, hogy éppen a különbségek tapasztalatán keresztül, ne lehetne egy olyan katarziszképet alkotni, amely mai horizontból nyit rálátást akár a múlt századi magyar elméletek nagyrészt egyöntetűnek látszó tablójára.⁸ Eszerint az arisztotelészi katharszisz olyan – a nézőre tett – hatásként értelmezhető, melyben az érzelmi jelleg (*hédoné*: gyönyör), és a látottakra való értelmi reflexió (*mathészisz*: tanulás, megismerés) egyaránt jelen van. A hatás tehát nem valamiféle punktuális élmény, hanem olyan folyamat, melyben a néző a tragikus „műthosz” által meghatározott mimetikus eseményekhez viszonyul, és azzal mint saját létének egyféle lehetőségével szembesül, a színpadon látottakat egzisztenciális és morális értelemben is önmagára vonatkoztatja. Így lesz a „már nem pusztán »másolásként« értett mimészis mint fikció teljesítménye a befogadóban zajló örömteli játék, mely az azonosulás és távolságtartás pólusai között folyik, s mással nem helyettesíthető alkalmát kínálja a világ és önmagunk megértésének”.⁹

A XIX. századi magyar tragikumelméletek Beöthyig tartó folyamatában, de még tovább is, többnyire a tragédia tanító, értelmi célzatának rendelték alá annak örömteli hatását. A befogadói oldal csak elfogadói funkcióban van jelen, a tanulási mozzanat fölébe helyeződik a tragédia által teremtett hermeneutikai szituációban lehe-

⁸ Ilyen horizontnyitási kísérletként fogható fel (bár nem a magyar tragikumelméletekre vonatkoztatva) Simon Attilának Arisztotelész *Poétikájáról* írott dolgozata is, mely mindamellett, hogy számot vet a recepció szerteágazó irányjaival, képes nem azok ellenében, hanem velük együttműködve kialakítani a műnek és néhány kulcsfogalomnak egy, a mai diskurzust termékenyen befolyásoló interpretációját. L. SIMON Attila, *A befogadó a Poétikában*, Helikon, 1998/1, 3–29. (Itt jegyzem meg, hogy néhány – a katarziszértelmezésekre használt – fogalmat ebből a tanulmányból kölcsönöztem pl. moderációs elmélet stb.)

⁹ *I. m.* 23.

tővé váló egzisztenciális önértésnek. Talán nem véletlen, hogy a tragikum-vita egyik tétje ezen alternatívák közötti választás lesz. A korszak esztétikai szemléletét erőteljesen meghatározta az az irodalommal szembeni követelmény, mely a herderi hatásra megerősödő nemzeti érdekeltségéből és az ettől nem elválasztható keresztényi-erkölcsi normativitás-eszményből táplálkozott. Ebből következően a korabeli tragikum-esztétikák sem kérhettek számon mást a művektől, mint a közösségi tudat által legitimált normákat. A drámai világ olyan mimetikus keretként értelmeződött, melyben a tételezett valóság értékreferenciáinak kell uralomra jutnia, akkor is, sőt annál inkább, ha a tapasztalati valóságban ezek nem mindig győzedelmeskednek látható módon. A legszélsőségesebb esetekben annak a lehetősége is fennállt, hogy a tragédia az elmélet számára csupán önigazolási eszközzé, „dologi kellékké” vált, ami azt a paradoxont idézte elő, hogy a teória magát a teoretizáltnak számolta fel: a tragikum azért kell, hogy megmutassa, hogyan lehet elkerülni a tragikus helyzetet. A tételezett saját világnak és a mű világának a problémátlan egymáshoz közelítése eredményezte azt is, hogy a katarzist reflektálatlanul összefüggésbe hozták a tragikus hős sorsfordulatakor bekövetkező felismeréssel (*anagnoriszis*). S azáltal, hogy az értelmezések többsége a felismerésben rejlő tanulási mozzanatot – mely bizonyos esetekben a tragikus hős büntudataként is jelentkezhethet – a katarzisz legjellegadóbb sajátosságává tette, ily módon is hozzájárult ahhoz, hogy a befogadás reflexivitásában a morális tanító funkció váljék dominánssá. (A purifikációs és a strukturális modell sajátos keverékét hozták így létre.) Az előzetes megjegyzések után nem marad más hátra, minthogy azok általánosító és sok tekintetben árnyalásra szoruló tételeit a vizsgálándó korpusz felől gondoljuk újra.

A tragikum hatása (*Kölcseytől a tragikum-vitáig*)

Kölcsey Ferenc Kisfaludy Károly *Leányőrzője* kapcsán írott tanulmánya a tragédia lényegét a valóság egyfajta tükrözéseként határozza meg: „a dráma az emberi életnek tüköre. Midőn a tükörben az élet komoly oldala mutatja meg magát, a szomorjáték származik; a nevetséges oldal feltűnté pedig a vígjátékot hozza magával.”¹⁰ A tükrözés azonban nem mechanikus másolás, és nem is lehetne az, amíg nem tudjuk, hogy mi az ábrázolni kívánt életesemény. Körner *Zrínyijét* például részben azért bírálja, mert nincs benne megoldva a nemzeti jelleg korszerű ábrázolása, ugyanis ha a dráma a „nemzeti hagyományok” bemutatását tűzi ki feladatául, akkor szükséges, hogy annak jellege az individuális jellemben és tetteiben megmutatkozzék. A morális megközelítés jogosultságát viszont teljes egészében elutasítja Kölcsey, meg lévén

¹⁰ KÖLCSEY Ferenc, *A leányőrző. A komikumról = Nemzet és sokaság. Kölcsey Ferenc válogatott tanulmányai*, Bp., 1985, 137.

győződve arról, hogy például a sulzeri esztétika ilyesfajta beállítódása „nyilván hibás ítéletekre vezet a vizsgálót”.¹¹ A dráma érték közvetítő funkcióját nem tagadja, sőt a tragédia esetében Schlegellel szemben még azt is megengedi, hogy a leverő, megrázó hatású művek éppen olyan jók lehetnek, mint azok, amelyek felemelnek és lelkesítenek, ha eleget tesznek annak a kritériumnak, hogy az „élet tragikumából ideálba ragadnak bennünket”.¹² Az ideál pedig nem erkölcsi eszme, hanem „magasított, azaz, a lehetőségig nagy, a lehetőségig nemes tökéletben gondolt természet”¹³, melyben a szép és a jó együtt nyilatkozik meg. Az ideálba emelkedés mint egyfajta romantikus katarziszfelfogás aligha rögzíthető problémátlanul a felvázolt ötféle modell valamelyikéhez is, de kétségtelen, hogy egy másféle szemléletben (l. Vörösmartynál) utat nyithat az ideál erkölcsi alapon való racionalizálásához.

A rejtetten Kölcseyvel polemizáló Guzmics Izidor 30-as években írt dolgozatában¹⁴ már a szomorújáték-fogalmat is azért utasítja el, mert szerinte a tragédiában zajló morális megdicsőülés (amiről Kölcseynél szó sincs) nem okozhat rezignációt a befogadó lelkében, Vörösmartynál pedig a későbbi szemléleteket is meghatározó módon szólal meg az a teória, mely a tragikai hatást a műben végbemenő eseményekkel összefüggően a kibillent erkölcsiség visszaállításaként értelmezi. Bár a művészet hatásáról szólva, Kölcseyre emlékeztető módon, a romantikus szemléletmódot teszi magáévá: „A való természet belső titkos erővel hat, épen így kell hatni a művészi természetnek is”, a tragédia felkeltette érzés mégsem valamilyen azonosíthatatlan, misztikus élmény, hanem a helyes etikai elvek érvényesülése: „amit józanon kívánhatni: a műnek erkölcsi hatása.”¹⁵ Szemléletes metaforával a színházat olyan templomként jellemzi, melybe a néző azért menekül, hogy a cselekvő élet képét mutató drámában ne a „vad, kíméletlen világot” találja, hanem az erkölcsiség és a művészi igazság megnyugtató győzelmét. Nem meglepő tehát az sem, hogy bizonyos esetekben a látottakra való érzelmi reflexió, a félelem és a szánalom szerepe egyfajta morális mezőben jelölődik ki. Különösen akkor kap ez erős hangsúlyt elméletében, mikor a tragikus hős erkölcsi tulajdonságai nem lehetnek példaadó értékűek, mint III. Richard esetében, mert ilyenkor „a régi tanítóktól követelt szánat és félelem helyett, mellyeknek szerintök a komoly drámában uralkodni kell, egészen másnemű foglal el bennünket: félünk tudnillik a nagy erejű és fényes tulajdonú bűndiadaljától, mellyet valamely ellenséges istenség vagy sors gyanánt tekintünk, s

¹¹ I. m. 126.

¹² I. m. 90. A Schlegelével való kapcsolata Kölcsey drámafelfogásának egy külön tanulmány témája is lehetne, hiszen számtalan olyan pont van (a nemzeti jelleg kifejezésre jutásától a tragédia életet tükröző jellegén át az ideálba emelésig), amely fontos párhuzamok meglétét mutatja a két elmélet között. (Schlegel felfogásához l. A. W. SCHLEGEL, *A drámai művészetéről és irodalomról* = A. W. SCHLEGEL és F. SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., 1980, 603–634.

¹³ I. m. 122.

¹⁴ GUZMICS Izidor, *Hellen–magyar dramaturgia*, A Magyar Tudós Társaság Évkönyvei III. k. 1834–1836, Buda, 1838, 3–22.

¹⁵ VÖRÖSMARTY Mihály, *Dramaturgiai lapok* = *Vörösmarty Mihály összes művei*, XIV, Bp., 1969, 57.

vége megkönnyebülve s örömmel látjuk bukását, midőn másfelől fényes tulajdonaitól csudálkozásunkat s némileg szánakozásunkat is, hogy azok nem az erény társaságában jelenének meg, meg nem tagadhatjuk.”¹⁶ A látszat ellenére Vörösmarty elmélete mégsem a klasszicizmusban meggyökerező purifikációs katarzismodellhez köthető, hanem a korszakban Lessing által affirmált moderációs katarzishoz, amely szerint a hatás erkölcsi javuláshoz vezet ugyan, ám sokkal inkább az érzelmi átéltség, semmint az értelmi munka által. A tanulás momentuma háttérben van a színi hatásban, a felkeltett érzetekhez képest: „a közönség pedig örömet ámul híven s élénken ábrázolt bajokon, mellyek nem őt nyomják, s nevet bohóságokat s fonák erkölcsöket, mellyeket szabad nem sajátjainak hinnie. A színi hatás tehát a drámai dolgozatoknál semmi esetre nem olly hiú, vagy közönyös (indifferens) dolog, hogy azt megvetni, vagy kár s veszteség nélkül elmellőzni lehessen.”¹⁷ A katarzisz megjobbító hatása a megrendült erkölcsi egyensúly helyreállításában van, s csak a bűn bűnhődésének nagyarányú megjelenítése az, ami hatni képes az unalmas élet pangó levegője alatt megrögzött lélekre: „szélvész kell ahhoz, az indulatok s szenvedélyek megrázó szélvésze, hogy megtisztulhasson.”¹⁸ Mindez nem változtat azonban azon, hogy a tragikai hatásnak az erkölcsiségre való korlátozása leszűkíti a tragikum lényegfeltáró funkciójának Kölcséynél még nyitott lehetőségét, és kijelöli azt az utat, amely a Beöthy könyvében csúcspontra jutó, didaktikussá merevedő elméletekhez vezet.¹⁹

Ezen az úton jár Henszlmann Imre is, aki a francia romantikus drámának színi hatása kapcsán Bajza Józseffel folytatott vitájában „nem a színház gyakorlati helyzetéből és közönségéből indul ki, hanem épp ellenkezőleg: közönségnevelő, eszményi céljaira figyelmeztet”.²⁰ A katarzist a keresztényi kor és drámaideál elvárásainak megfelelően ő is a bűn bűnhődése, tehát a költői igazságszolgáltatás felett érzett megnyugtató, kibékítő érzelmeként fogja fel, de Vörösmartyval és Bajzával szemben, sokkal rigorózusabban kéri számon az erkölcsi elvek meglétét (hangsúlyozva a jellem felelősségének elengedhetetlen szempontját), ami egyben azt jelenti, hogy a tragikai hatás tekintetében megnő az értelmi elvárás dominanciája az érzelmihez képest.²¹ Annál meglepőbb, hogy éppen Henszlmann veti Arisztotelész szemére, hogy „megállapítja azon iskolát, melly a színházból templomot és erkölcsi tanodát csinál-

¹⁶ *I. m.* 50.

¹⁷ *I. m.* 9.

¹⁸ *I. m.* 58.

¹⁹ „Vörösmarty tanulmányának elvei és érvei a negyvenes évek irodalmi polémiáiban, majd az ötvenes években, a népnemzeti kibontakozása során fognak sűrűn visszhangzani.” FE-NYŐ István, *Valóságábrázolás és eszményítés, 1830–1842*, Bp., 1990, 288.

²⁰ KOROMPAY H. János, *A „jellemzetes” irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Bp., 1998, 122.

²¹ Vörösmarty például ekképp véd meg egy francia romantikus drámát Henszlmann-nal szemben: „A minden színi hősnék szörnyetege, Lucretia, nyujt-e a színen csak annyi botránkoztatót, bántót, illedelmetlent, mint néha egy erkölcsösnek kürtölt szelid dráma?” In *Atheneum*, 1837. II. (júl. 6.) 22. és *Vörösmarty Mihály összes művei*, XIV, Bp., 1969, 35.

ni igyekeznek”.²² Bár a megjegyzés, mint azt Korompay János idézett művében nyilvánvalóvá teszi, inkább a francia klasszicizmusra vonatkozik, aligha származhat másból, mint a romantikának a *Poétika* normatívként olvasott esztétikája és néhány félreértett elve (pl. a mimézis) iránt érzett „hatásiszonyából”, ami ebben az esetben azért lesz kissé komikus, mert az argumentáció saját normatív előfeltevéseit leplezi le.

Az egyénítés esztétikáját képviselő *Regélő Pesti Divatlap* munkatársaival (Henszlmann, Erdélyi) nemcsak az *Athenaeum* szerkesztői (Vörösmarty, Bajza) kerültek szembe, hanem az eszményítő neoklasszicizmust preferáló *Honderü* kritikusi is. A tragédia hatásának, céljának morális főelveit tekintve viszont semmi különbség nincs az említett csoportosulások között, a keresztény tanítás érvényesülése mindnyájuk számára a rend és a legfőbb értékek védelmét szavatolta a színpadon. Petrichevich Horváth Lázár a Henszlmann által is elítélt rémromantikus francia drámák ellen azzal érvel, hogy a színház olyan szent csarnok, mely egyben az „erkölcs oskolája” is, s honnan a nézőket javítva kell kibocsátani.²³ Ezért különös, hogy Petrichevichnek Jósika *Az Adoriánok és Jenők* című drámája kapcsán írt megjegyzései a tragikumról nélkülözik a költői igazságtétellel összekötött purifikációs katarziszelmélet fogalmiságát – igaz, hogy itt éppen Arisztotelész elméletét aktualizálja, de ez nem változtat azon, hogyha egyedi jelenségként is, de van példa a konszenzustól való elszakadás lehetőségére (akár egy életművön belül is): „a tragoedia feladása nem más mint szánakozás, s félelemtől menekvés a félelem és szánakozás által. Ama tisztulás pedig épen azáltal eszközölhető, ha fenségesség érzete gerjesztetik, minek olly cselekvény előadása által kell történnie, mellynél a hős szenvedései által szánakozást, a kiidézett sorstúl pedig, s harcza kimenetétüli félelmet önt belénk. [...] S midőn a cselekvény forduláspontja beköszönt, sors csapási keményen, és mindig keményebben sujtanak, s a vitábani legyőzetés is bizonyossá válik: a hős még akkor is mind magára ragadhatja csodálkozásunk állhatatossága, kitürése – s ama nagyszerű ellenharca által, mit utósó pillanatig tanusított. Azonban e csodálkozás egyedül hideden hagyja az embert, ha nélkülözzük benne az emberit. Ez éleszti sympáthiánkat.”²⁴ P. Horváth gondolatai erős megszorításokkal ugyan, de akár a hatást purgációként értelmező katarziszmodellhez is köthetőek lennének, bár ez aligha jelenthet tudatos szembenállást a konszenzussal, viszont a probléma összefügghet Korompay Jánosnak azon kritikai megjegyzéseivel, melyek a *Honderü* szerkesztőjének életművében található szervetlenségeket, közelebbről azt, hogy a romantika és a klasszicizmus nem tudott egységet alkotni, a személyes ízlés és az öröklött, nyilvános normák ellentéteire vezetnek vissza.²⁵

²² HENSZLMANN Imre, *A hellen tragoedia tekintettel a keresztyén drámára* = KisfTÉvk, V., 1846, 194.

²³ PETRICHEVICH HORVÁTH Lázár, *Kaleidoskop. Levelek Emiliához*, 1842, VI., 127.

²⁴ *I. m.* XXVII, 28–29.

²⁵ KOROMPAY, *i. m.* 389. L. még: „lélektani rejtély, ugyanakkor pedig reformkori ritkaság, hogy egy kritikus így vállalta ellenfelei előtt saját gondolkodásának és az irodalmi életben vállalt funkcióinak ellentmondásait.” *I. m.* 391.

Ilyesfajta ellentét nemcsak egy tragikumelmélet keretein belül jelentkezhethet (sőt e tekintetben Petrichevich írása az inkoherecia ritka kivételeként tartható számon), hanem egy szerzői életművön belül is, amennyiben az író megkonstruált tragikumfelfogásának bizonyos, általa írt művekre való applikálhatósága erőteljesen megkérdőjelezhető. Igaz ez a század második felének olyan meghatározó íróira és kritikusaira is, mint Gyulai Pál és Kemény Zsigmond. Tudniillik aligha lehet az *Egy régi udvarház utolsó gazdáját*, *A rajongók*at vagy az *Özveggy és leányát* olyan tragikumképzet érvényesítőiként olvasni, melyben a katartikus mozzanat (értve ezen a mű világán belüli, tehát a strukturális értelemben vett megtisztulást is, ahogy ez, mint már a bevezetőben említettük, gyakran összerosódik a nézőre tett hatással), illetve a félelem és a részvét kizárólag az erkölcsiség terrénumán helyezhető el.²⁶ Ugyanis Gyulai Pál és Kemény Zsigmond a Vörösmarty által megkezdett út folytatóiként, s egyben további meghatározóiként fellépve, a tragikai hatás erejét a befogadó morális purifikációjához kötik.²⁷

Gyulai tagadja ugyan a morál egyeduralmát mint a műre ráerőltetett külső szempontot, ennek ellenére elképzelhetetlennek tartja a drámai műfajt beleszervesült etikai konzekvenciák nélkül: „mind a tragédiában, mind a komédiában a catastropha a megsértett erkölcsi érdek kiengesztelődése, s itt az a pont, hol az erkölcsi és művészi elem legláthatóbban összeolvad.”²⁸ Arról pedig, hogy ezt nem kívülről beletett tételként kell megtalálnia a befogadónak, éppen az arisztotelészi fogalmak és egy keresztényi példa gondoskodik argumentációjában: „A morál csak úgy része a tragédiának, ha a félelem és a szájalom költészetté olvasztja. A hősies, a szenvedély legyőzése bámulatra indítja a szívet, de sem félelemre, sem szájalomra. Az érdemtelen szenvedés szájalmat költ fel, de haragot és elkeseredést az igazságtalanság ellen, s így a legkellemetlenebb érzést. Az oly szenvedés, melyet szenvedély és tévedés idéznek föl az emberre, mindig tiszta szájalmat kelt föl, melyet nem zavar meg se bámulat, se keserűség. Ez a tragikai érzés. Krisztus, midőn a tévedők-, bűnösök- és

²⁶ Természetesen tisztában vagyunk azzal, hogy az említett műveken, nem lévén tragédiák, nem kérhető számon a tragikum esztétikai minőségének egyértelmű érvényesítése, de kétségtelen az is, hogy már a fabula drámai alakulása és a végkifejlet miatt sem vonhatók ki egy ilyesféle szempontrendszer alkalmazása alól; pl. Kemény kapcsán l. a kortárs Péterfy tanulmányát, Barta János és Szegedy-Maszák Mihály írásait, vagy legutóbb Bényei Péter írását (BÉNYEI Péter, „*El volt tévesztve egész életünk!*” *Esztétikai alapú létértelmezési kísérlet a történelmi regény műfaji konvenciói alapján.* (Kemény Zsigmond: *A rajongók*), It, 1999/3, 441–465.

²⁷ Ezért nem tudunk Barta Jánossal egyetérteni, aki a Gyulai felfogásában megmutatkozó elemi tragikumélményről beszél, s a moralizálás torzító szerepét a Gyulait követő Beöthyre hárítja át. Ám kétségtelen, hogy az *Egy régi udvarház* kapcsán minden további nélkül beszélhetünk arról, még ha (ahogy Dávidházi Péter ezt kimutatta) nem is választhatjuk el a párhuzamosan jelentkező elégikusságtól és iróniától.

²⁸ GYULAI Pál, *A francia klasszicista drámáról* = uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, Bp., 1908, 329. Vagy más helyütt: „a költészetben az erkölcsösség maga a költészet, tiszta és költői felfogása az életnek, embereknek és viszonyoknak.” Uő, *A márványhölgyek* = uő, *uo.*, 67. (*A márványhölgyek, Diocletian, A francia klasszicista drámáról* = Uő, *uo.*, 57–81., 90–106., 290–331.)

szenvedőkhöz vonzódott, a legemberibb indulatnak hódolt, ugyanannak, mi a tragikum forrása.”²⁹ A tragédia tehát nem más, mint a keresztényi megtisztulás, a morális növekedés eszköze, és a kiengesztelődésként értett katarzis is nevelő erejű, amennyiben fontos erkölcsi tanulsággal szolgál: „a katastropha megrázóan hat ránk, mert egy kitűnő egyént látunk bukni, mely kiengeszteli szívünket, mert a bűn, tévedés vagy vakmerőség bűnhődését látjuk.”³⁰ A második okhatározói alárendelés világossá teszi az értelmi belátás fontosságát is, s ekképpen a purifikációként értett katarzishoz kapcsolja Gyulai elméletét: a katasztrófa miéértjének felismerése a tragédia tanulsága lesz a befogadó saját életére nézve.³¹

A fentebbiek értelmében Kemény Zsigmond esetében sem látszik igazolhatónak Barta János állítása, mely szerint „Kemény elmélete a műveiből áradó eleven tragikumélményhez viszonylik”³², mivel a tragikai hatás itt is ugyanazon az alapon értelmeződik, mint Gyulainál. Az események láttán a tragikus hős által a befogadóban felkeltett érzés keresztényi hangoltsága mitizáló hasonlat formájában él tovább Keménynél: a nagyszerű egyént úgy fogja át részvétünk, „mint az éltető lég a földet” (vö. Krisztus szánalma a szenvedők iránt), ám bűne miatti, következményszerű bukása után „mi könnyezni fogunk sorsán, de egyszersmind érezzük, hogy a költői igazságtétel – a művészeti világ gondviselése nem hagy hátra kedélyünkben semmi ingerlő dissonantiát. Megnyugszunk a tévedés, bűn vagy vakmerőség lakoltatásán.”³³

²⁹ Uő, *A francia klasszicista drámáról*, 309.

³⁰ Uő, *Diocletian*, 99.

³¹ Ennek a véleménynek ellentmondani látszik Dávidházi Péter Arany kritikai örökségéről szóló könyvének néhány, a kiengesztelődés normájáról írt passzusa, melyeknek egy része éppen Gyulai kapcsán veti fel a kiengesztelődésnek a katarzishoz való viszonyát. Gyulai Zilahyval folytatott polémiájához kapcsolódó szövegrészlet idézése után a következőt írja Dávidházi: „Íme, a kiengesztelődés mint katartikus megtisztulás. Nem mindig világos ugyan, hogy az arisztotelészi katarziszfogalomnak Gyulai az orvosi-hippokratészi értelmezését veszi át (a tragédia szemlélése kitisztítja belőlünk a félelmet és a szánalmat), vagy vallási-erkölcsi felfogását (a tragédia szemlélése megtisztítja bennünk a félelmet és a szánalmat), vagy egy harmadikat (miszerint a tragédia szemlélése közben bennünk tusakodó félelmet és szánalmat a darab végkifejlete összebékíti, vagyis kiengeszteli), de annyi biztonsággal megállapítható, hogy a kiengesztelődés fogalmát ő gyakran használta a katarziséhoz közeli jelentésben.” DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége*, Bp., Argumentum, 1992, 238. Úgy gondolom, hogy Gyulai esetében azért nem indokolt (míg Arany esetében igen) ennek a kérdésnek, illetve a kiengesztelődés és katarzis különbségének ilyen precíz körülhatárolása, mert a idézett helyek nem hagynak kétséget afelől, hogy a bűn-bűnhődés mint ok-okozati összefüggés alapvetően morális jelleget kölcsönöznek Gyulai tragikum(!)felfogásának, ami Arisztotelész interpretációját tekintve nem jelent mást, mint a katarzis „keresztényiesítését”, vagyis – ahogy ezt Dávidházi idézett szövegének kezdőmondata is teszi – annak a kiengeszteléssel való azonosítását. (Csak mellékesen jegyzem meg, hogy éppen ezért az orvosi értelemben vett – a mi fogalomhasználatunkban: purgációs – megtisztulás lehetősége szinte teljesen kizárható Gyulainál.)

³² BARTA János, *i. m.* 10.

³³ KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és dráma körül = Kemény Zsigmond válogatott művei*, Bp., 1967, 139.

Természetesen nem feledkezhetünk meg arról, hogy a XIX. század esztétikai-kritikai irodalmában a kiengesztelés egyben olyan hatáskritikai, pragmatikus norma is, mely egyes korszakokban más-más funkciót töltött be (pl. a reformkor szellemi mozgalmainak idején az irodalom társadalmi felelősségéhez kötődik, 1848 után lélektani támasz, 1867 után pedig a nemzeti identitás és értékrelevanciák erősítése).³⁴ Így tehát Keménynél sem csak a tragikum kontextusában kerül elő ez a fogalom, de egyetemes szépműtani törvényként is: „a költői igazságtétel egy mű bevezetésével engeszteljen minket ki, s állítsa vissza keblünkben az összhangzást, melyet az írónak az életet visszatükröző költészet céljai és az érdekesség fölfokozása miatt szükség volt a darab folyama alatt megbontani.”³⁵ Sőt, mint az visszamenőleg Vörösmarty és bizonyos tekintetben Henszlmann esetében is megfigyelhető, a kiengesztelődés nemcsak hatáseztétikai norma, de amint azt Dávidházi Péter megmutatja, egy-egy korpuszon belül együtt él vele ábrázoláskritikai, tárgykritikai és világnézeti funkciója is, tehát diakrón változásai mellett szinkrón jellegű alakulásai is érdekesek lehetnek. Mindezt azért fontos elmondani, mivel általános művészeti elvként, lírai és epikai műveken számon kérhető normaként, sőt a megváltásra utaló bibliai intertextuális áthallásként, a kiengesztelés nem azonosítható problémátlanul az arisztotelészi katarzissal, még ha annak nyomait magán is viseli – e tekintetben tehát igazat kell adnunk Dávidházi Péternek. Viszont a tragikum esetében – ami nyilván nem lehet minden irodalmi műfajra, sőt műre egyforma értelemben kiterjeszhető kategória – az azonosítás annak ellenére is megtörténik (ha nem is mindenkinél), hogy világosan elkülönítik (s többnyire hierarchikusan) az ókori és modern tragédia metafizikai sajátosságait.³⁶ Az egybevonódás azért történhet meg mégis, mert a szövegek beszélői

³⁴ L. erről DÁVIDHÁZI Péter, *Kritikatörténet és filológia. Szöveggyűjtemény A magyar kritika évszázadaiból*, ItK, 1984/4, 499–517.

³⁵ KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék Szalaynak „Magyarország története” című munkája fölött*, Pesti Napló, 1853.

³⁶ A hierarchikus elkülönítés már sokkal korábban megtörténik a magyar tragikumesztétikában, többek között Henszlmann-nál és Vörösmartynál is. Utóbbi például a „költészetreligiói” között a modern kor racionalitása és emberibb mivolta alapján disztíngvál: „A régiek komoly színműveiben a fátum uralkodott, oly hatalom, mellynek még istenek is hódoltanak. [...] Korunk világosabb eszmék kora, s a költő jól teend, ha mindent az ember belsejéből, az egyes characterek erejéből fejt ki, s ha fönnemlített külső hatalmat, a környülmények nyomását veszi fátum gyanánt, mellyel az megfoghatlan, kimagyarázhatlan rejtélyeivel s titkaival nem ritkán egyenlő. Ily összeütközésekből kevesebb fenségest és bámulatost; de több valódi erőt, emberileg érdekest fejthet ki a költő s az által a költészetreligiója nem megszűnni, csak változni fog, a megfoghatatlan és láthatatlan istenség helyébe egy látható, de szinte megfoghatatlan (a világ, emberiség) lépvén.” Mindezek ellenére Vörösmarty – bízva a múlt organikus világának jelenbeli rekonstruálhatóságában – nem zárja ki egyiket a másik javára (s tegyük hozzá: ezt Gyulaiék sem tették): „Azonban ez inkább csak igazolására szolgáljon az újabb drámának, mint arra, hogy e tan kizárólag fogadtassék el a régi helyett. Ha valaki elég erőt s ihletet érez, s akár a tárgyban, akár a nép hitében és babonáiban módot és eszközöket talál a régiek utánzására, azt e miatt nem éri kárhoztatás. De ide nagy és mélyen ható költői elme kell, melly egyedül képes az időket visszavarázsolni, hol rendkívüli közvetlen hatalmakat hittek az emberek.” VÖRÖSMARTY Mihály, *Dramaturgiai lapok*, i. h. 52.

a tragikus vétséget nem tudják nem keresztényi értelemben elgondolni (legalábbis jómagam nem találtam olyan utalást, mely a bűnhődést ne a bűnre vezetné vissza, még ha talán a korszakban jól ismerték is az arisztotelészi vétlen bűn fogalmát pl. Oidipus esetében), s így a katarzisz akkor is telítődne keresztényi tartalommal, ha ez ellenkezne az adott szándékkal.

Arany János esetében viszont, a fentebbi problémákat illetően, érdekes fordulat-
tal kell szembesülnünk: annak ellenére sem tudjuk Aranynak néhány megjegyzéséből rekonstruálható tragikumelméletét a Gyulaiékéhoz kötni, hogy a kiengesztelődés normáját ő is a szépművészet egyik legfontosabb kritériumának tartja. Méghozzá azért nem, mert Aranynál a tragikum által megélt kiengesztelődés olyan intenzív érzés, melyet nem a főhős bukása, hanem annak a bukás általi győzelme idéz elő: „az ember küzdelme a sorssal, viszonyokkal; mellyektől végre maga ugyan legyőzetik, de az eszme a miért küzdött, diadalt nyer. S ez az, a mi bennünket kiengesztel...”³⁷ De ami talán sokkal beszédesebb, az az, hogy a *Széptani előismeretek*ben a drámai művészet hatása kapcsán háromszor is előforduló fogalom („kiengesztel”) az írás későbbi kidolgozottabb változatának (*Széptani jegyzetek*) szövegében egyszer sem kerül elő, s a tragédia gyönyörködtető hatása szerepel helyette: a főhős „nagyszerűen küzd egy darabig, de nem változtathatván meg a világ folyását, nem akasztathatván meg (mint Hamlet mondja) a világ kerekét, utoljára elbukik, s míg bukásában szánjuk, nagyságában gyönyörködünk.”³⁸ A tragikai hatás itt nem kötődik össze a néző erkölcsi jellegű purifikációjával, a katarzist nem a bűn bűnhődésének látványa idézi elő, hanem a tragédia által felkavart érzelmek elcsitulása, a disszonanciának a végkifejlet felkelte gyönyörben való feloldódása. Erről az győzhet meg bennünket, ahogy a *pathos* értelmezése kapcsán a tragédia kontextualizálódik: „[sz]enves (*patheticum*) az, midőn a kebel erős indulatoktól viharzik, melyek az érzések összhangját erőszak-
kal megzavarják. Példákat a jó tragédiákban lehet találni. Lear király átkozódása, hálátlan leányai ellen, szenves.”³⁹ Természetesen itt a tragédia világán belüli érzelmekről van szó, de aligha lehet ezt a befogadó érzéseitől teljes mértékben elvonatkoztatni, a *pathos* mint tárgykritikai szempontot függetleníteni a hatáskritikai szemponttól. Úgy látom tehát, hogy Arany a tragikum hatását illetően elhatárolódik annak mechanikus keresztényi értelmezésétől, s egy olyan antiideologikus elemi katarzisélményt aktualizál, mely, ha nem is szakad el a morálnak vagy más értékrelevanciának az afirmációjától, nem lesz neki alávétve sem.

Salamon Ferenc elméletében ezzel szemben már az is beszédesen leplezi le az előfeltevéseket, hogy a dráma világát a bírósági per mezőösszefüggésében írja le. Így nem meglepő, hogy a szánalomnak és az együttérzésnek a hős büntetése révén kell

³⁷ ARANY János, *Széptani előismeretek* = *Arany János összes művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, [X. Prózai művek 1. Eredeti szépprózai művek Szépprózai fordítások Kisebb cikkek Tanulmányok Iskolai jegyzetek. S. a. r. Keresztury Mária], Bp., 1962, 657.

³⁸ ARANY János, *Széptani jegyzetek* = ARANY János, *Tanulmányok és kritikák*, szerk. S. VARGA Pál, Debrecen, 1998, 290.

³⁹ *Uo.*

származnia a nézőben, s ebben rejlik annak a mélyebb igazságnak a belátása is, mely megindító és maradandó hatású, szemben azzal, mikor „csak az idegeket akarjuk megrázni vagy ingerelni”.⁴⁰ A drámai igazságra, mint Kemény és Gyulai esetében, a költői igazságszolgáltatás révén derül fény, mely erkölcsi érzetünket a tragikai egyén kényszerű bűnének bűnhődése által elégíti ki. Salamon – kritikáiból rekonstruálható – elméletének külön érdekessége, hogy míg a drámai tárgyról elég sokat beszél, addig a tragédia hatásáról alig mond valamit, s így az elméletében megnyilvánuló paradoxont sem tudja feloldani, pedig arra talán éppen ezáltal nyílna mód. Azt ugyanis egy morális intencionáltságú elméletben logikusan aligha lehet megérteni (legalábbis Salamon nem tesz kísérletet a magyarázatra), hogy miként bűnhődhet az, aki eleve bűnre van predesztinálva, s nem a saját jószántából vétkezik.

A tragédia szerepét Madách Imre is, mint Gyulai és Kemény, az erkölcsi eszme apológiájához köti, de mivel azt csak a gyakorlat tudja igazolni, ezért a katartikus hatás értelme nem is a tragédia, hanem a történelmi dráma kapcsán fogalmazódik meg: „mert amellett, hogy az elv igazsága önkénytelen írja kebleinkbe magát, egy-szersmind a gyakran életre nem alkalmazhatónak mondott elméleti világból a tagad-hatatlan példák sorába emeltetik.”⁴¹ Az *Antigoné* lényegének tömör summázata pe-dig így hangzik: „[a]z erény örök törvényeit látjuk szentesítve, melyeket elnyomhat bár az erőszak, győzelmesen törnek ki csakhamar véres bosszút állva az ellenek csa-tázón.”⁴² (Csak zárójelben jegyzem meg: ha Madách *Mózes* című tragédiáját úgy ol-vassuk, mint ezen elv applikációját, akkor egy riasztó példáját láthatjuk annak, hogy a dogmatikus keresztényi szemlélet miképp képes destruálni nemcsak a tragikumot, de magát a műfajt is. Ekként magyarázható, hogy a pályázatra írt művet a korszak kritikusai részben azzal utasítják el, hogy a *Mózes* nem tragédia, hanem dramatizált eposz.)

Zilahy Károly 1864-es írása (*A tragoedia bölcselete*) is azért helyezi a műfaji hie-rarchia csúcsára az eposzt és a tragédiát, mert alapjellegetben mindkettő a világren-det affirmálja. Az egyik úgy, hogy az emberiség eszméjét összeköti az egész terem-téssel, egyesíti a részt az egésszel, a másik pedig az ember rendeltetéséről tart tükröt elénk. A tragikum részét képező érzéseket tehát ennek értelmében definiálja: „rész-vétet ébreszt a tragoedia, midőn szívünkben a közös emberi természet hurját pendíti meg, melyet megtagadnunk tévedésében sem lehet; félelmet is idéz elő a tragoedia, mert pecsétet üt azon igazságra, hogy a világrend szabályos forgásának alá van ren-delve az emberi természet esetleges nyilatkozása, mint a fölragadt porszem a saját tengelye körül, saját független irányában haladó keréknek.”⁴³ A katarziszról viszont feltűnő módon nem esik szó Zilahynál, hacsak nem úgy értjük, mint ami integráló-dott a szánalomba és a félelembe, és ezeken keresztül fejti ki nevelő hatását, de valószínűbb az a magyarázat, amit Gyulai vet szemére, hogy Zilahy elfeledkezik a

⁴⁰ SALAMON Ferenc, *A drámai motívumokról. Dramaturgiai dolgozatok*, Bp., 1907, 86.

⁴¹ MADÁCH Imre, *Művészeti értekezés = Madách Imre összes művei*, Bp., 1960, 543.

⁴² *I. m.* 544.

⁴³ ZILAHY Károly, *A tragoedia bölcselete*, Bp., 1864, 93.

tragédia kiengesztelő hatásáról.⁴⁴ Az elmélet azon feloldás nélküli, nyugtalanító tételmondata, hogy „a dráma (tragoedia) célja a büntetés”, ugyanis amellet, és azzal szemben, hogy pusztá didaxissá merevíti a tragikumot – még akkor is, ha Zilahy esztétikai alapon, deklaráltan tagadja a tragédiába kívülről bevitt pozitív erkölcsi tanulság sulzeri követelményét –, egyáltalán nem győz meg és nem nyugtat meg afelelől, hogy mi az ember rendeltetése, helye a világ rendjében. A katarzis tehát sem az erkölcsök terén, sem az indulatok szintjén nem érvényesülhet, a drámán belüli strukturális modell lehetőségét pedig az zárja ki, hogy az elmélet számol a befogadó szerepével.

Greguss Ágost a pozitívista pszichológus alaposságával különíti el a félelmetes és fenséges kvalitatív és kvantitatív viszonyai alapján elgondolható tragikumtípusokat. Ily módon megkülönböztet vékony tragikumot, szeretetre méltó tragikumot, alsóbb és felsőbbrendű tragikumot, félszeg tragikumot, azon belül is alsó és felső tragikumot, de találunk még olyat is, hogy kénytelenség-tragikum, erkölcsi ütközés tragikuma, és ami a legértékesebb fajta: az összhangos vagy teljes tragikum. Konceptióját tekintve azonban semmiben sem különbözik a Kemény–Gyulai-féle felfogástól, a kiengesztelés-katarzis lényege itt is a hős bukása, a köz által képviselt világrend győzelmének megnyugtató tapasztalata, s ekképp a néző purifikációja: „bekövetkezik az ütközés, melyben a két fél egy a más vesztére törvén, föltámad a félelmetesség, borzasztóság eleme, s ártalmas vészes voltánál fogva félelemmel tölti el keblünket. A tragikus egyén, a ki az ütközést előidézte, elbukik, mert az egyes ellenében legtöbbnyire a többinek, a köznek van igaza. [...] De szükséges, hogy részvétünk a bukóé maradjon, rokonszenvünk kísérje bukásába a tragikai hőst, habár át kell látnunk bukása szükségét, elkerülhetetlen, igazságos voltát; s ez a meggyőződés engesztel ki bennünket magával a hős bukásával: részvétünk megmarad számára, de megbékülünk sorsával.”⁴⁵

Névy László Gregusshoz és más elődjeihez képest látszatra sokkal pragmatikusabbán közelít a tragédiához. Ez, a műfajt tekintve, azt jelenti, hogy az eszményítő idealizmus helyett, egyfajta naív realizmussal, az élet és a művészet egységesülését hiszi a dráma lényegének: „csak a dráma képes felvenni az életet örömeivel és fájdalmaival, úgy, hogy a költői forma azonossá lesz magával az étellel.”⁴⁶ A hatást tekintve pedig arról van szó, hogy az emberi kedélyre irányuló befolyás, melyet a tragikum okoz, a „tetterő hatványozásában nyilatkozik”.⁴⁷ A későbbiekben azonban kiderül, hogy ezek a szempontok ugyanazon előfeltevéseknek vannak alárendelve, mint amelyeket már az előző elméletekben láttunk. Mindennél beszédesebben árulkodik erről az, hogy a tragédia hatásesztétikai megközelítésével, arisztotelészi konceptiójával szemben a tragikai tárgy elsődlegességét hirdeti: „nem lesz nehéz meg-

⁴⁴ L. GYULAI Pál, *Zilahy Károly összegyűjtött munkái*, Budapesti Szemle, 1866, 5. köt. 465–494.

⁴⁵ GREGUSS Ágost, *Rendszeres széptan*, Bp., 1888, 185.

⁴⁶ NÉVY László, *A tragédia elmélete*, Pest, 1871, 2.

⁴⁷ *I. m.* 6.

értenünk mi a tragédia. Aristoteles körülményesebben határozza meg, mondván, hogy az valamely komoly, teljes és nagysággal bíró cselekvény utánzása, mely cselekvők s nem elbeszélés által történik, s szánakozással és félelemmel az indulatokat tisztítani akarja. Mi pedig röviden azt mondjuk: oly drámai mű, melynek tárgyát valamely tragikus cselekvény képezi. A »drámai« és a »tragikus« szó mindent megmagyaráz.⁴⁸ S amikor a tragikum hatását firtatja, sem tud mást mondani, mint azt, hogy a nézőt a megsértett erkölcsi törvény diadala vigasztalja: „szánakozást és félelmet érzünk minden szerencsétlenséggel szemközt, mert egyrészt az áldozat tekintete, másrészt a bennünket is érhető csapások sejtelve okvetlen feltámad lelkünkben. [...] de éppen az, ami a két indulat hullámain felkelti óv meg bennünket a kedélyzavartól, meghasonlástól és elcsüggedéstől, minek be kellene következnie, ha a gyászos vég fel nem emelne. Keresztény világnézetünk dicsfényt terjeszt a sötét jelenetre.”⁴⁹ A konszenzus értelmében a katarzis itt is olyan keresztény megalapozottságú erkölcsi megnyugvás, mely az együttérzés és az önféltés mint morális egzisztenciánk zálogai révén megy végbe.

Szász Károly akadémiai székfoglalója szerint a tragikum elsősorban a tárgy tragikai felfogásán múlik, s ezáltal válhat teljessé a tragédia hatása. A felfogás legfontosabb elemei pedig a cselekmény megoldhatatlan erkölcsi ellentmondása, a hős vétsége, majd pedig halála; ha egyik is hiányzik, a befogadóban előidézett hatás nem lehet teljes: ha nem látjuk az ellentétek feloldhatatlanságát, akkor csökken a félelmünk, ha a főhős nem követ el bűnt, akkor a részvétünk lesz kisebb, ha pedig nem hal meg, a kiengesztelődésünk lesz hiányos, mivel a darabot nem érezzük befejezetteknek. Az eddig elmondottakhoz képest a tragikum hatását tekintve itt már nem sok újat találunk (a halál követelménye mindenesetre ilyen), de talán nem mellékes, hogy a katarzis Szász argumentációjában stilizálódik át a legnyilvánvalóbban egyfajta kultikus keresztényi szertartás részévé, a megváltás és üdvözülés allegorikus tapasztalatává, ezen a módon változtatva a közönséget egy szent esemény áhítatos befogadóivá, templomi gyülekezetté. Az előadás befejező részének retorikája, Goethét segítségül hívva, egy szentbeszéd patetikus intonáltságával jeleníti meg tárgyát: „[m]inden tragédia végén fel kell hogy lelkünkben hangozzék a szó, melynek Goethe, *Faust*-ja első részének végén oly felséges kifejezést adott; a szenvedélyek megtisztultak, a bűn megbűnhődött, az erkölcsi világrend érvénye el van ismerve, s most a halál mindent kiengesztel; hiába látjuk szemünkkel, hogy az áldozat meghalt, s hiába mondja realistikus szemléletünk, mint Mephistofeles: »Ő elveszett« – lelkünk kiengesztelt érzése azt feleli reá, mit a felülről jövő hang: »Meg van mentve!« (»Sie ist gerichtet!« – »Ist gerettet!«)»⁵⁰

Egyetlen szerző maradt hátra, akit a tragikum-vita előterében mint drámaíró is fontos megemlíteni, ez pedig Szigligeti Ede. Elméletében a tragikai hatás kulcsszava a részvét, amelynek alacsonyabb fokú változata az érdekeltség, a magasabbik pedig

⁴⁸ *I. m.* 32.

⁴⁹ *I. m.* 31.

⁵⁰ SZÁSZ Károly, *A tragikai felfogásról*, Székfoglaló. (Olvastatott a M. T. Akadémia 1870. márcz. 28-án tartott ülésén), 32.

a rokonszenv. A félelem is a hőshöz való viszonyként jelenik meg, tehát integrálódik a részvébbe: „A félelmet akkor kezdjük el érezni, mikor a hőst az örvény s a szerencsétlenség felé közeledni látjuk. Ekkor a hőst féltjük; de ha olyan a szerencsétlenség, mely minket is érhet, magunkat is.”⁵¹ A fenségi elem, illetve a nagyszerűség pusztulása által kiváltott megdöbbenés is szóba kerül, de mellette sokkal fontosabb szerep jut a szájalom filantróp érzésének. Az arisztotelészi fogalmaknak a keresztényi humánumban való illetén rögzítése után Szigligeti szövege – nyíltan feltárva erkölcsi előfeltevéseit – arra a konklúzióra jut, hogy a tragédia potenciális befogadói között morális szempontok szerinti szelekció szükségeltetik: „A tragédiát a jó embereknek találták fel, nem pedig a kerges szívű zsványoknak”, mivel az embernek „a természet is a szeretetre, s nem a kárörömrre és gyűlöletre alkotta szívét”.⁵² Szigligetiné ebben a momentumban ragadható meg a legjobban az a tragédiának tulajdonított affirmációs szándék, mely valamilyen módon minden eddig tárgyalt elméletnek egyik alapvonása volt. Ám a megfogalmazás egy olyan felfogás veszélyét is tartalmazza, mely kész a tragédiát eszközszintre redukálni (a tragédia mint találmány), s mint dologi tárgynak feladatául szabni, hogy jobbá tegye azt, ami egyébként is jó. A katarzisz jól ismert formulái természetesen itt sem hiányozhatnak: „a kiengesztelődés és megnyugvás irányadó arra nézve, milyen lehet az a tragikai hős, kinek erős törekvése (pathosa) oly összeütközésbe jön, hogy drámai küzdelem után úgy bukják és semmisüljön meg, hogy midőn szerencsétlensége fölött félelem és szájalom fog el (a megrendítő tragikai érzélem), a végén, elkeseredés és bosszankodás helyett, kiengesztelődve megnyughassunk sorsa és az erkölcsi világ rendje fölött, s ez által érzelmeink és nézeteink tisztulván, kedélyünk rokonszenvre, részvétre, a jó és igaz iránti szeretetre fogékonyabbá legyen, s ezzel elválhatatlan kapcsolatban, milyenben a sziv és ész van, okosabbak és bölcsőbbek legyünk.”⁵³ Szigligeti elméletének a jelentősége nem a gondolatának másneműségében van, hanem abban, hogy sokkal nagyobb szerepet juttat a tragédia hatásesztétikai szempontjainak, mint kortársai, akiknél a tárgykritikai vagy az ábrázoláskritikai szempont van nyomatékosabban jelen.

A tragikum-vita

Az eddig ismertetett elméletek, illetve azok hatáskövetelményei arról győzik meg az olvasót, hogy a XIX. századi tragikumesztétikai diskurzus uralkodó narratíváját a morális szemlélet határozta meg. (Ez a megállapítás az utóbbi évek esztétikai kérdéseket taglaló monográfiái, tanulmányai, vagy akár a korábbi évek rendszerező munkái után alighanem banalitásnak számít, bár tegyük hozzá, a tragikum kérdésére

⁵¹ SZIGLIGETI Ede, *A dráma és válfajai*, Bp., 1874, 200.

⁵² *I. m.* 203–204.

⁵³ *I. m.* 178.

tekintettel a morál szerepét részletesen senki nem vizsgálta). Az erkölcsi beállítódás fontosságát azért kell hangsúlyozni, mert normateremtő jellegétől egy elmélet sem tudta függetleníteni magát; a században a tragikum egyik kardinális kérdésévé vált, hogy miben rejlik erkölcsi hatása. A század végén ez a kérdésfeltevés különösen nagy hangsúlyt kap, mivel a keresztényi-nemzeti nagy narratíva hegemoniája megbomlani látszik, s ezt jelzésértékűen, a vele ellentétesnek tekinthető filozófiai irányzatok térhódítása is igazolja. A folyamat felerősíti az alapvető érték kategóriákhoz (pl. az erkölcs), s ezáltal a hagyományhoz való viszony tisztázásának igényét. A Beöthy Zsolt és Rákosi Jenő között kirobbanó tragikum-vita, melyhez Péterfy Jenő is csatlakozott, lényegében úgy is olvasható, mint ennek a tisztázásnak a kicsinyített modellje.

Beöthy Zsolt megítélése mind Barta János, mind pedig Németh G. Béla részéről meglehetősen negatív. Barta Gyulai és Kemény tragikumelméletének méltató ismertetése után Beöthyvel szemben azt jegyzi meg, hogy a tragikumról szóló közel 600 oldalas könyvét úgy írta meg, hogy a tragikus jelenségek iránt számottevő érzék sem volt benne, aminek gyökere abban kereshető, hogy „Beöthy világnézete alapvetően tragikumellenes volt”, Németh G. szerint pedig Beöthy könyve „a magyar konzervatív ideológia egyik alpműve”.⁵⁴ Az utóbbi kutató ugyanakkor megjegyzi, hogy Beöthy „felfogásának szinte minden eleme megtalálható korábban külön-külön hazai szerzőknél is”, bár a katarzist nem veszi ide, mivel szerinte a szerzőt „a tragikum esztétikai lényege, a katarzisz kevésbé, alig foglalkoztatja. Annál többet az, ami szerte a tragikus helyzetet kiváltja: a bűn.”⁵⁵ Minket a tragikai hatás érdekelt (amit egyébként Beöthy 30 oldalon keresztül taglal!), talán nem hiábavaló ennek alaposabb szemrevétele, az eddig elmondottak és Németh G. Béla előző megállapításának tükrében. A monográfia első oldalán a következő módon fogalmazódik meg a tragikai hatás: „A tragikai jelenségek is izgató küzdelmekben, félelmes összeütközésekben és részvétkeltő csapásokon át törekszenek megnyugtatásunkra és fölemelésünkre. Hatásuk ebben éri természetes tetőpontját s ebben hangzik el.”⁵⁶ Az idézet remekül illusztrálja, hogy Beöthy ugyanazt az argumentációs bázist használja, amellyel az eddigiekben is bőven volt alkalmunk találkozni. Ez a legkevésbé sem meglepő, s különösen akkor nem, ha tekintetbe vesszük, hogy a szerző jól ismeri nemcsak a korszak jelentősebb morális intencionáltságú külföldi elméleteit (pl. Lessing, Schiller, Vischer stb.), de az őt megelőző magyar elméletekkel is tisztában van. Többek között idézi Névy, Szász, Greguss, Szigligeti gondolatait, akiknek alapkoncepcióját illető egyetértő megjegyzései mellett, csak azt kifogásolja, hogy nem domborították ki részletesebben az erkölcsi felemelkedés mibenlétét. Saját véleményét Arany *Ágnes asszony* című balladája kapcsán fejt ki, abból is a refrént („Oh! irgalom atyja, ne hagyj el”) használva a költői lélekben (mely itt egyben befogadói lélek) ébredő féle-

⁵⁴ BARTA János, *i. m.* 16. és NÉMETH G. Béla, *i. m.* 212.

⁵⁵ NÉMETH G. Béla, *uo.* 211. és 196.

⁵⁶ BEÖTHY Zsolt, *A tragikum*, Bp., 1885, 5.

lem és részvét lényegének megértéséhez: „A titkos félelemtől megkapott, szorongó lélek sóhajtása ez: a félelem hangja, a mint azt a tragikum fölveri. De az irgalom istenéhez fohászkodik, az irgalom nevében fordul hozzá. Ez az irgalom, ez a tragikai részvét, tölti el szívét a szenvedő nyomorult iránt, ez tör ki belőle ismételve, a mint Ágnes külsőleg és belsőleg egyre mélyebben süllyed. Ime a tragikai érzések, a félelem és a szánalom, mily tisztán s mily bensőleg összeolvadva mutatkoznak a refrainben.”⁵⁷ A választott példa és az ahhoz fűzött magyarázat világosan mutatja Beöthy elméletének a tragikumot keresztényi-morális affirmációként felfogó esztétikákhoz való kapcsolódását, ami egyben a monográfia szintetikus jellegét is hangsúlyossá teszi. A katarzis alapja egy olyan tudati szintre való emelkedés, ahol minden a legnagyobb rendben van, ahol félelmünk istent féléssé, szánalmunk pedig szerető, részvevő megadássá olvad át. A vétkező tragikus hős elbukik az egyetemessel való harcban, de a befogadó megnyugtató gyönyörrel veszi tudomásul, hogy ez így van jól, hiszen esztétikai és morális szinten is igazolást nyer, hogy egy organikus egésznek, az Egy(etemes)nek a részei vagyunk: „Az egyetemes nemcsak a tragikai hősnak, hanem minékünk is megnyilatkozik. Mikor azt lesújtja, bennünket fölemel. Fölemel magunk fölé az isteni igazság megértéséhez, hogy e világon ne csak egyeseket, ne csak jelenségeket lássunk, hanem ezek összefüggését, rendjét, örök természetét és törvényeit. Az okok és okozataik eltéphetetlen kapcsolata által győz meg annak szükségszerű és természetes voltáról s ebben igazságosságáról, a mi szemeink előtt történik. [...] a tragikai érzések ellenmondása magától feloldódik. Harmóniába olvadnak, melyből a fájdalom mozzanata eltűnik, s megtisztulnak. Az egyetemes magaslataira szállva, szemtől szembe állunk az örökkel, igazzal, jóval [...] Egy pillantást vetve a végetlenbe, ennek egy sugara szívünkbe világít, részességünket érezteti benne, megtisztít s a legmagasztosabb gyönyörrel tölt el.”⁵⁸

Beöthy elméletét talán azért kárhoztatja leginkább a „hálátlan” utókor, mert az a tragikumot a bűn megbüntetéseként értelmezi, és ezáltal a tragikus megtisztulást, vagyis a katarzist, pusztán didaxissá fokozza le. Kétségtelen, hogy az a grandiózus példatár, mellyel a néhol dogmatikusra sikeredett tételeit igazolni akarja, s az a szándék, hogy egy óriási művészeti korpuszt homogénként akar bemutatni, már eleve gyanússá teszi rendszerező szemléletét, de ha igazságosak akarunk lenni, be kell látnunk, hogy Beöthy nem csinál mást, minthogy összefoglalja, egy formulára hozza a XIX. századi tragikumelméleteket. Igaz ez a bűn és büntetés vonatkozásában (ezt részletesebben, mint arra már utaltunk, egy ehhez a témához kapcsolódó másik dolgozat vizsgálja majd), de a fentebbiek ismeretében, igaznak kell látnunk a katarzistra nézvést is. Beöthy könyve a századvég bomló világában egy végső nagy kísérletet tesz arra, hogy a szilárdnak hitt világrend, a változhatatlannak gondolt nemzeti keresztényi értékek, az időtlen erkölcsi világnézet utolsó védelmezőjeként lépjen fel. S hogy ez a gesztus érzékeny területet érintett, azt mi sem jelezte jobban, hogy a világrend mindenekelőtti hatalmát affirmálni akaró tragikumfelfogás a kor hírlapi vitáiban

⁵⁷ I. m. 552.

⁵⁸ I. m. 556–557.

harcos támadókat, valamint védelmezőket hívott elő. Ilyen támadó szellemben lépett fel az ellenmonográfiával jelentkező Rákosi Jenő is.

Rákosi polemikus könyve (*A tragikum*) tehát nemcsak úgy olvasható, mint Beöthy művének kritikája, de úgy is, mint a *sensus communis* által elfogadott altruista, morális szemlélet lebontására tett kísérlet. Németh G. Béla szerint elmélete alapján a magyarországi egzisztencializmus előfutárának tekinthető, míg Barta János, némileg enyhítve Rákosi jelentőségén, a magyar ellenzéki esztétika nagyobb arányú folytatóját látja benne. Tény, hogy az individualitás szerepét korábban senki nem láttatta olyan mértékűnek a tragikum létrejöttében, mint ő, de hogy ez hozott-e változást a tragédia hatását tekintve, az más kérdés.

Rákosi – miként írja – Beöthy könyvét „szent borzadállyal” olvasta, mikor ott az egyetemes harmóniájáról, illetve a vétkező hős általi megbontásáról volt szó. Ennek oka, hogy számára elfogadhatatlan a világrend olyasféle felmagasztosítása, melyben az egyén csupán statisztaszerepet kap. Nem tudja a tragikumot a Beöthy által javasolt ok-okozati séma alapján racionalizálni, ahogy írja: „Okozva van a katasztrófa, de érzésünk szerint megérdemelve nincsen.”⁵⁹ Elméletében a tragikum egy olyan rendkívüli hatalom, mely nem a józan eszünk által gyakorol ránk hatást, hanem éppen ellenkezőleg, a bűn bűnhődése túlságosan aránytalan ahhoz, hogy érthetővé tegye a tragédia végkifejletét: „Hogy mi Romeónak és Juliának jobb sorsot kívánunk, hogy szívesen lennénk bűntársuk is az ő vétkeikben, hogy jobbra segítsük, hogy vétkeikhez képest nagyon elviselhetetlenül súlyosnak találjuk bűnhődő katasztrófájukat és mégis kiengesztelődünk, megbékülünk a kegyetlen fordulattal: ebben rejlik a tragikum.”⁶⁰ Rákosi kiindulópontja nem a világrend, hanem az emberlét, illetve az annak köztragikumaként fölfogott halál, ekképp a tragikus oppozíció is az élet és a halál, a határtalan szellem és a mulandó emberi test, a végtelen vágyódás és a korlátozott lehetőségek ellentétében áll. A tragédia hatása ezért nem az emberen túli hatalom megnyilatkozásában van, hanem éppen ellenkezőleg, egy értékeit vesztett világban megjelenő emberi méltóság és magasztos heroizmus részesíti katartikus élményben a befogadót (mivel itt van Rákosi elméletének a kulcsa, ezt a részt kissé hosszabban idézem): „Minden tragikus összeütközés a fennálló rend erkölcsének vagy nagymértékű megromlását, elbetegedett állapotát, tévedéseit, kinövéseit vagy állandó fogyatkozását és hiányát tárja fel. Ily értelemben támad fel a hős a rend ellen, megostromolja, mert megrövidítve van általa, mert mint ember és nagyság nem jut jogához. Az ostromban a hős lesz a vesztes, de emberáldozat folytán a megromlott erkölcsi rendet felváltja a megújított, a hiányosról kitűnik, hogy érettünk, érdekünkben, a milliók érdekében hiányos, e hiány csak a rendkívüli embert rövidíti meg, akinek tulajdonságai is rendkívüliek; ellenben minket épp az biztosít existenciánkban, hogy nem a rendkívüli, nem a szertelen, hanem a közepes ember boldogulásának föltételeit tartalmazza a közrend. Ebből világos, hogy a tragikum és kibékítő eleme nem két különböző rész, hanem ugyanaz: az ember nagysága, fényé-

⁵⁹ RÁKOSI Jenő, *A tragikum*, Bp., 1886, 43.

⁶⁰ *I. m.* 44.

ben pompájában, de lehetlenségében is; mivolta saját törvényeinek bilincseiben, jelleme és helyzete végzetes kényszerében és végül megváltó szerepében a társadalomra nézve.”⁶¹ Az előjelek tehát megfordulnak Rákosinál, de a katarzis megbékítő eleme gyakorlatilag itt sem más, mint a világrend (ami nála egyenlő a társadalmi renddel, a hétköznapi viszonyokkal) és az erkölcsi egyensúly helyreállításában való megnyugvás. A keresztényi értékrendtől való elszakadás képtelenségét (annak ellenére, hogy Németh G. szerint ateista gondolkodó volt) leginkább az mutatja, hogy a legnagyobb tragikai alaknak Jézus Krisztust nevezi, s emellett előzetesen is deklarálja a morál szerepének elsődlegességét: „a tragikum kérdése tehát nem esztétikai, hanem etikai kérdés. A tanítás róla, ismétlem, a művészet erkölcstana.”⁶² A néző purifikációja Beöthynél és Rákosinál ugyanazt a célt szolgálja: biztosítani a rendet. Csakhogy ez az egyiknél az egyetemesnek az egyén feletti megdönthetetlen hatalma által történik, a másiknál az individualitásnak, a nagyságában predestinált megváltói szerepével, az egyén világrend-konstituáló hatalmával. A tragédia meggyőző, tanító szerepe Rákosinál sem hiányozhat: „A tragikus hős tetteinek mint természetesnek és kényszerűnek tapsolunk, sorsán részvéttel, sőt eleven érdeklődéssel csüggünk; katasztrófájának végzetessége megrendít, elfordíthatatlansága meggyőz arról, hogy így kellett a dolognak lenni, s az utána helyreállt erkölcsi egyensúly megnyugtat bennünket.”⁶³

Rákosi tragikumfelfogása a hangsúlyok áthelyezésével kimozdul ugyan a hagyományból, de csak részben, mivel azok a konszenzus által legitimált premisszák, melyek a tragikai hatást az erkölcsi rend afirmációjához kötik, lényegében nem válnak bizonytalanná számára, pedig azt, hogy a biztosnak hitt értékek már nem egészen szilárdak, nemcsak az jelzi, hogy a tragikum mint értékafirmáció ilyen hangsúlyos módon kerül a századvégi kritikai diskurzus horizontjának előterébe, hanem az is, hogy az ilyenféle megerősítő újragondolások csak akkor lehetségesek, ha az adott érték már kérdéssé vált. Itt mondom el: mielőtt abba a csapdába esnénk, hogy a Rákosi-féle tragikai érzelmeket azonosítjuk a Beöthyével, számba kell venni azok különbségét is, ugyanis az a keresztényi metaforika, amely mindkettőjükre jellemző, teljesen ellentétes intenciójú. Beöthy szerint a részvétet azok iránt érezzük, akik hozzánk hasonlóak, de szerencsénkre, nekünk nem kell olyanokká válnunk, mint ők, vagyis vigyáznunk kell, hogy ne hívjuk ki magunk ellen az egyetemes haragját. Rákosinál a részvétet az iránt érezzük, aki nagyobb, mint mi, de szerencsénkre, vagy sajnos, mi nem válhatunk ilyen „monumentális” emberré. Beöthynél (ahogy erre másoknál, pl. Gyulainál is láttunk már példát) a néző egyfajta krisztusi pózból néz le, és szánja a bűnöst, ezzel szemben Rákosinál a szenvedő hős megváltó, krisztusi ember, akire mi csak felnézni tudunk. Ez a khiasztikus viszony azt is illusztrálhatja, hogy hogyan rendeződött át, s mégis maradt ugyanaz a tragédia befogadásmódelje.

Akinek ténylegesen sikerül kimozdítani a tragikumot a moralizáló szemléletek horizontjából, az a vita harmadik résztvevője, Péterfy Jenő. Szempontul választott

⁶¹ I. m. 62.

⁶² I. m. 32.

⁶³ I. m. 63.

esztétikai megközelítésmódjának köszönhetően először ő mondja ki, hogy „a tragikum ereje annak nem formulázható részében, logikai elemeiben fekszik, hanem azon erős egyéni felfogásban és alakítóerőben, mellyel egyes költők a tragikai tárgyat feldolgozzák. Az önző, az elbízott akarat stb. tragikuma helyett még elméleti könyvben is bátran szólhatunk Szophoklész, Shakespeare, Schiller, Katona tragikumáról.”⁶⁴ Már maga az a gesztus, hogy feladja a merev elméleti keret biztonságát, s esszéisztikus modorban, a dogmatikus verbalizmus kísértésének ellenállva, tud szólni tárgyáról, kiemeli nemcsak a tragikum-vita résztvevőit, hanem a kortárs esztétika művelői közül is. Barta János annak az ősi, elemi tragikumélménynek az újraéledéséről beszél Péterfyvel kapcsolatban, melyet szerinte utoljára Kemény képviselt irodalmunkban (a regényeit tekintve ez minden bizonnyal így van), s melyet Beöthy és kora talán már nem is ismert.⁶⁵ Amiben legnyilvánvalóbb módon elszakad a század normatív esztétikai hagyományától az az, hogy a tragikai hatást nem afirmációként fogja fel, a tragikum lényegét nem abban véli felfedezni, hogy egy már előzetesen adott eszmeiség jelenlétét megmutassa, s mint egyfajta tragikus eszenciát igazolja, hanem az egyéni tragikai érzés jelentőségét kiemelve a befogadói oldal szerepét teszi elsődlegessé: „nem amit a művekbe belegondolunk, hanem amit önkéntelen beléjük nézünk, ami azokból reánk hat, az az igazi.”⁶⁶ Ez a tanulmányának (mely egyben a Beöthy könyvére írt recenzió is) struktúráját tekintve azt jelenti, hogy a tragikai érzés nem az argumentáció kései vagy utolsó fázisában jelenik meg, mint az előző elméletekben többnyire, hanem, ahogy Arisztotelésznél is, ezzel kezdődik a tragikus jelenség feltérképezése. Lényeges, hogy a szánalom és részvét gyakran kevert, egymás szinonimájaként használt fogalmát világosan elkülöníti. Az előbbinek meghagyja azt a konnotációt, melyet a keresztény erkölcsi szemlélet hagyományozott rá, vagyis a szánakozó sajnálat értelmében vett együttérzést, míg a részvétet olyan antropológiai sajátásként kezeli, melyet a hétköznapitól és megszokottól elütő, maga iránt szakrális tiszteletet ébresztetni tudó kiválóság képes felkelteni az emberben, s ami, ekképp kiemelve a befogadót a profán világból, megalapozza a tragikum fősségi elemét. Az a kontextus pedig, amelyben az arisztotelészi fogalmak aktualizálódnak, sokkal közelebb levőnek mutatja Péterfyt a schadewalti–gadameri értelmezéshez (mely a tragikai érzéseket idegen hatalmak érintésének intenzív élményeként írja le), mint a magyar tragikumelméletekben is gyökeret verő keresztény alapú lessingi hagyományhoz: „A tragikai érzélem egyik eleme tehát a részvét, az a mély, mely emberi voltunk tövén fakadva, lelkünket felrázza önös elszigeteltségéből, s mintegy

⁶⁴ PÉTERFY Jenő, *A tragikum = Péterfy Jenő válogatott művei*, szerk. NÉMETH G. Béla, Bp., 1983, 12.

⁶⁵ Barta János véleménye ugyan meglehetősen szubjektív alapon ítéli meg a magyar tragikumértelmezési hagyományt, abból a szempontból valószínűleg igaza van, hogy Péterfy nem próbálja sem moralizálni, sem pedig metafizikai távlatokba helyezni a tragikumot. Viszont azért, mert Beöthy vagy más, úgy racionalizálta a tragikus élményt ahogy, még nem jelenthető ki, hogy a valódi tragikumélményt nem ismerte. (S egyáltalán milyen a valódi?)

⁶⁶ *I. m.* 22.

beolvasztja mások sorsába. De részvétünk csak azért ilyen mély, mert valami bevég-zettel, olyan egyénnel áll szemben, kinek sorsa beteljesült, azért nem is szorítkozik az egyén ilyen-olyan bajára, körülményére, hibájára, hanem annak végzetére terjed ki; részvétünk – hogy úgy mondjuk – befejező érzélem, összegéből támad annak, amit az egyén ér; és annak, ami az egyént éri, amit sorsa megmásíthatatlanul reá-mért. S itt részvétünkkel a megdöbbenés eleme párosul. A tragikai érzélem fejlődé-sekor mintha nyilallást éreznénk lelkünkben, egy titkos hatalom megnyilatkozását. Megdöbbenünk, hogyan emészti magát az élet; megilletődünk az egyéni erő végze-tes, néha zivataros megsemmisülésén. „Volt – nincs”; hol a volt kiváló életet; a nincs annak elhangzását jelenti. Az ellentétek a tragikai érzélemben nagyon erősen csa-pódnak egymásba, s megdöbbenésünk az emberi kivételesség érzetének megalázó-dásából fakad.”⁶⁷

A katarzis élménymozzanata az ember végességének az átéléséből, a közös sors elkerülhetetlenségének a tapasztalatából származik, ami egyben lehetővé teszi a katarzisban végbemenő értelmi reflexiót is, viszont egyik sem lehetséges a személyiség szűkre szabott határainak, avagy önzésének feladása nélkül. Kölcsey óta Péterfy az első a magyar esztétikai irodalomban, aki a tragikum kapcsán kimondja annak racio-nalizálhatatlanságát, s aki az arról való gondolkodást nem absztrakt érték kategóri-ákhoz köti, vagy a közvélekedés erkölcsi konszenzusának afirmációjában jelöli ki, hanem antropológiai keretbe helyezi: „a tragikai érzés mintha megkívánná, hogy részvétünk tárgya és annak sorsa közt ne verhessünk hidat; hogy a véget csapásnak, villámnak, igazán katasztrófának érezzük, melynek értelmét a miért és hogyan latol-gatása teljesen ki nem merítheti. [...] a tragikai érzés az emberi osztó igazság mérték-én túlemelkedő” és „innen a tragikai érzélemben a főnséges eleme is, mely midőn lesújt, fölemel; fölemel egyéniségünk békóiból az emberi sors megértéséhez. Ez az egoizmusellenessége a tragikai érzélemnek szülője a drámai »katarzis«-nak is.”⁶⁸ Péterfy nem számolja fel a tragikum ún. „javító”, kultikus funkcióját, ezt a jól ismert vertikális metafora („fölemel”) is jelzi, de más módon, egzisztenciális gazdagodás-ként teszi hozzáférhetővé: „[m]egmenekülünk saját egyéniségünk, viszontagságaink, örömeink túlbecsülésétől, részvétünk bevon minket is a katasztrófába, s pillanatra mintha énünk az emberiség közös sorsának részese volna. Mikor a sors kereke for-gását halljuk, fontoskodó törpeségünk megszűnik zakatolni. Innen a tragikai érze-lem nemesítő volta, s innen a nyárspolgár borsódzása a tragikumtól, mert az kicsi-nyes egoizmusa körét túllépi, megrontja, amit pedig az illető még tréfából sem tűr el.”⁶⁹ Érdekes párhuzamként hadd idézzük ide Hans-Georg Gadamer hermeneuti-kai főművének néhány, a tragikumhoz kapcsolódó gondolatát. Ő a tragikum szere-pét annak a meghasonlásnak a feloldásában látja, mely az ember és valósága között fennáll. A néző a nálalét communiójában tud visszatérni elveszített önmagához, a másságon keresztül képes újraérteni önmagát: „A tragikus szerencsétlenség arány-

⁶⁷ I. m. 16.

⁶⁸ I. m. 18. és 20.

⁶⁹ I. m. 20.

talán nagyságában valami olyasmit tapasztalunk, ami valóban mindannyiunk számára közös. A néző saját magát ismeri fel és saját véges létét, szemközt a sors hatalmával. Ami a nagy embereket éri, annak példaszzerű jelentősége van.”⁷⁰ Első pillantásra szembevető hasonlóság figyelhető meg a Péterfy-citátum és Gadameré között, ami abból a szempontból nem pusztán véletlen, hogy Péterfy tragikumelméletében szintén felszámolódik az esztétikai tudat távolságtartása, tehát ahogy a drámában, úgy a nézőtéren sem a szubjektumnak az objektummal való szembesülése folyik (mint a korszak ismertett elméleteiben), hanem a mű és a befogadó egyfajta megértő együttléte zajlik. Ám azért a differenciálatlan egybemosást kikerülendő, meg kell jegyezni, hogy lényeges különbségek is vannak kettejük között. A magyar esztétánál a tragikum alapvetően szimbolikus, s ebben a tekintetben, ahogy Németh G. Béla írja, inkább Goethe követője, vagy pedig (amint azt egy előző tanulmányban kifejtettem)⁷¹, a fiatal Lukács György tragikumelméletének az elődje, semmint az allegória és szimbólum hierarchikus oppozícióját felszámoló Gadameré. Rövidebben: a szimbolikus-sággal adódó megértés más természetű, mint az allegorikus olvasási alakzat által végbemenő értelmezés, s Gadamer felfogásában inkább ez utóbbiról van szó. Természetesen Péterfy Jenő elméletének jelentőségéből ez semmit nem von le (s nemcsak a korszakhoz képest). Ha olyan radikális fordulatot, mint amelyet az európai tragikumfilozófiát tekintve Nietzsche nem is hajtott végre, a magyar tragikumesztétika történetében mindenféleképpen paradigmaváltásként értékelhető Péterfy tragikumértelmezése. Talán jelképes értelemben is olvasható az a tény, hogy tanulmánya csak 15 évvel megírása után jelenhetett meg, hiszen azt, hogy a moralizáló szemlélet milyen erősen tartotta magát, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy az 1894–95-ben megjelenő Arisztotelész-fordítás és kommentár, melyet Silberstein Ötvös Adolf készített, még mindig az erkölcs védnökeként tekintett a tragédiára. Az alapvető értékekbe vetett hit nem hiányzik Péterfynél sem, de ezt nem tanulságként rögzítve, kívülről belevive, vagy pusztán erkölcsi tisztulásként keresi a tragédiában, mint Beöthy, hanem Rákosival bizonyos tekintetben párhuzamosan (aki viszont, a tragikai hatást tekintve, ellentétes intenciói ellenére sem tudja újraérinteni az őt megelőző hagyományt), az emberi egzisztencia önértékeként vagy önértékeként, s emellett, de ezzel nem ellentétben, a széthullóként tapasztalt világ egységvágyaként. Talán tragikumelméletére is áll, amit legutóbb egyik esszéjének nyelviségét elemezve írtak le Péterfyről: „A bíráló individuum és stílus esetlegessége és egységvágya, retorikája és reprezentációja csakis együtt adhatják azt a szellemi arzenált, amelynek kényes ízlésű gazdája a kritikusan gondolkodó Péterfy: Nietzsche radikális criticizmusának és Emerson platonista egységvágyának, az európai kultúra e két névvel is jelölhető két főáramának örököse és stílusbeli összebékítője.”⁷²

⁷⁰ H.-G. GADAMER, *i. m.* 105–106.

⁷¹ KONDOR Tamás, *A fiatal Lukács György és Péterfy Jenő tragikumelmélete*, It, 1999/2, 217–234.

⁷² BAZSÁNYI Sándor, *Reprezentáció(s hit) és retorika(i kétely) a kritikában. (A stílus antropológiája Péterfy Jenő Jókai Mór című esszéjében)*, Alföld, 1998/1, 70–83. 79.

Végére érvén mondandómnak, kísérletet teszek egy rövid összefoglalásra. A hagyományfolyamat felvázolásából, melyet a dolgozat elvégezni próbált, ugyan szükségszerűen kimaradtak olyan kisebb esztéták, mint Hegedűs István, Torkos László, Baráth Ferenc, Zsilinszky Mihály, Babics Kálmán stb. (sőt néhány nagyobb név is, pl. Erdélyi, Jókai, bár nekik nincs alaposabban kifejtett elméletük, legfeljebb csak néhány elejtett megjegyzésük a tárggyal kapcsolatban), ez véleményem szerint az elhangzottak lényegét nagy mértékben nem módosítja. Amit a tanulmány a XIX. századi magyar tragikumelméletek kapcsán létrejött eddigi recepcióhoz hozzátenni szeretett volna, az az, hogy a tragédia hatásának erkölcsi-keresztényi dimenzionáltsága nemcsak egy-egy felfogásra, hanem végig jellemző. A katarzis purifikációs értelmezése még akkor is meghatározó, ha az nem morális elvek erőltetett alkalmazását jelenti. Vörösmartytól Szigligetiig uralkodónak tekinthető az erkölcsi szempont hegemoniája, bár e folytonosságon belül is megfigyelhetők kisebb kitérők, elmozdulások (l. Petrichevich, Arany, Zilahy). A századvégi tragikum-vita nemcsak társadalmi, történetbölcséleti vagy tragikumelméleti összefüggésben érdekes, hanem a hagyomány újraértésének kísérleteként is. Beöthy összefoglalva próbálja megerősíteni dominanciájában, míg Rákosi feladja ugyan a bevett szempontokat, de gyakorlatilag ő is a hagyományos szemlélet affirmációját végzi. Péterfy viszont utat nyit egy mai értelmezési horizont felé, s ebben rejlik az – a korszakok átmenetét biztosító – jelentősége, melyet Németh László a következőképpen fogalmazott meg: „Péterfy mint egyéniség és gondolkodó egyaránt újdonság. Arany és Ady közt őt tartom a legjelentősebb írónak.”⁷³

⁷³ NÉMETH László, *A Nyugat elődei = uő, A minőség forradalma*, Bp., 1992, 433.

BÉNYEI PÉTER

ELBESZÉLÉSEK A SZEMÉLYISÉG IDENTITÁSVESZTÉSÉRŐL

(Kemény Zsigmond: *Ködképek a kedély láthatárán*)

A *Ködképek a kedély láthatárán* sok szállal kötődik az 1851 és 1854 között írt más Kemény-művek jellegadó tendenciáihoz. Bár több szempontból jelentősen eltérő szövegekről van szó, poétikai szerveződésüknek és létértelmező stratégiájuknak közös alapot teremtett az említett időszakban kibontakozó összetett válságszituáció¹, amely új létértelmezési pozíciók keresését, a személyiség ön- és világértésének újragondolását, valamint másfajta elbeszélőformák kidolgozását tette szükségessé. A prózai elbeszélés új poétikai-világképi eljárásaival kísérletező Kemény-művek a válságszituáció által felvetett problémákra adott lehetséges esztétikai válaszokként (is) olvashatók.² Nem kivétel ez alól a *Ködképek* sem: jellemteremtésében dominánssá válik az egységes személyiség létét, lehetőségét megkérdőjelező szubjektumfelfogás; jelentésképzésében komoly funkciót kapnak az intertextualitás különböző változatai és a lineáris-kauszális történetmondást felrúgó kompozíció teremtette metaforikus eljárások; valamint fontos eleme lesz a szöveg szerveződésének a világ, a személyiség nyelvi közvetítettségére való reflektáltság.

Az itt felsorolt szűkebb poétikai szempontokat, és az általuk hozzáférhetővé tett tágabb létértelmezésbeli kérdéseket figyelembe véve teszek kísérletet a Kemény-regény interpretációjára.

¹ Maga Kemény Zsigmond a relativizáló világszemlélet radikális előretörésében, az egységes nemzetudatot fenyegető kozmopolita tendenciák egyre határozottabb érvényesülésében, a vallási-történeti tradíció nyugvó társadalmi rendképzetek elbizonytalanodásában és a szubjektumfelfogás lényegi módosulásában jelölte meg a korszakban lezajló változások főbb irányait. KEMÉNY Zsigmond, *Eszmé a regény és a dráma körül = Báró Kemény Zsigmond munkáiból*, Bp., 1905, 129–132. A korszituáció hasonló aspektusairól lásd még: DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk*, Bp., 1992, 76–84.; SZAJBÉLY Mihály, *Ellenérzések a lírával szemben 1849 után = uő, Álmodók álmodói*, Bp., 1997, 40–46.

² Ebből a belátásból kiindulva interpretáltam egy korábbi tanulmányomban Kemény kisregényeit és elbeszéléseit: BÉNYEI Péter, „A szerelem élete”, *A Kemény-elbeszélések világképe és poétikája = KEMÉNY Zsigmond, Kisregények és elbeszélések*, Debrecen, 1997, 257–280.

I.

A *Ködképek* összetett elbeszélsmódjából³ adódóan a szöveg idegenségének leküzdése jóval aktívabb és konstruktívabb olvasói magatartást igényel, mint azt a XIX. századi prózai szövegek többségének befogadásakor megszokhattuk. Ezért két olyan jellegadó tényező felvetésével érdemes a szöveg értelmező felnyitásához hozzákezdeni, melyek talán a legnehezebben illeszkednek a befogadók előzetes elvárásaiba: a *narratív stratégia jellegzetességeinek* ismertetése, valamint a *cím paratextuális⁴ funkciójának* értelmezése egyben lehetőséget teremt olvasói érdeklődésem kiterjesztésére is.

Az első személyű történetmondás nem idegen Kemény Zsigmond említett periódusban írt szövegeitől, ugyanakkor a *Ködképek* narrációja több lényeges ponton eltér az *Alhikmet*, a *vén törpe* és a *Szerelem élete* narratív jellemzőitől. Míg ez utóbbiak történetmondója egyben hőse is saját elbeszélésének, addig a *Ködképek* narratív stratégiája az első személyű történetmondás két fő lehetséges pozíciója között „lebegtetni” elsődleges elbeszélőjét: Várhelyi egyrészt mindenképpen a tanú és a megfigyelő szerepét tölti be, amennyiben Jenő Eduárd (tehát egy másik személy) élettörténetének megkonstruálása a célja, de szereplője is saját történetmondásának, hiszen alakja, világlátása, személyes kapcsolatai szintén külön eseménysorként bontakoznak ki.⁵

³ A *Ködképek* lineáris-kauszális epikai folyamatot megbontó kompozíciós rendjét a realista poétikai normarendszert számon kérő recepció jelentős része sokáig devianciaként, a regény alapvető műfaji konvenciói ellen elkövetett vétségként interpretálta, s a szöveg „jelentőségét” legfeljebb abban látta, hogy „részleteiben már megnyilatkozik az igazi Kemény”. (BARTA János, *Ködképek a kedély láthatárán – egy különös Kemény-regényről* = uő, *A pálya végén*, Bp., 1987, 182.) Barta János a kompozíció heterogenitásában, a jellem lélektaniségében és a történet tragikumának kidolgozatlanságában (*i. m.* 164.), Nagy Miklós pedig a szerkezet mesterkélttségében, a történet modorosságában (NAGY Miklós, *Kemény Zsigmond*, Bp., 1972, 106.) látták a regény „elhibázottságának” alapvető okait. Komolyabb változást a regény megítélésében Szegedy-Maszák Mihály monográfiája hozott, aki – hangsúlyozva Kemény Zsigmond érzékenységét a német romantika világnézeti és esztétikai belátásaira – a romantikus irónia fogalmában jelölte meg a *Ködképek* szövegének egységét biztosító és jelentésképző mechanizmusát leginkább szervező tendenciát (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., 1989, 168–195.).

⁴ Ezt a kifejezést Gérard Genette tanulmánya alapján használom, aki a paratextualitás fogalmát a szöveg és közvetlen környezete (cím, alcím, előszó, mottó, lábjegyzetek stb.) viszonyának a jellemzésére vezette be. G. GENETTE, *Transztextualitás*, Helikon, 1996/1–2, 84.

⁵ Várhelyit Wayne C. Booth narratológiája alapján olyan dramatizált elbeszélőnek („dramatized narrator”) nevezhetjük, aki részben pusztán megfigyelő („observer”), részben az eseményekben részt vevő, azok alakulását befolyásoló tényező („narrator-agents, who produce some measurable effect on the course of events” – Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Penguin Books 1991, 152–153.) A dramatizált narrátort alkalmazó elbeszélésekben – szemben a nem dramatizált elbeszélői pozíciójú szövegekkel – a történetmondó nem az implicit szerzői funkció („implied author”) kiemelt, leghatékonyabb eleme („In such works the narrator is often radically different from the implied author who creates him. – *i. m.* 152.) A történetet egységbe rendező, az elbeszélő(k)-szereplők-terem-

Tovább bonyolítja az összetett narratív stratégia működését, hogy az elsődleges elbeszélő Várhelyi mellett két másodlagos narrátor (Cecil és férje) is részt vesz a történetmesélésben, ráadásul közvetett módon (Várhelyin keresztül) elbeszélői szerephez jut a regény egyik „főhőse”, Jenő Eduárd (ő „egészíti ki” Cecil történetének üresen hagyott helyét), végrendelete révén Villemont Randon és idézett levelében Villemont Florestán. A *Ködképek* legfontosabb jellegadó tényezője tehát, hogy az „elbeszélő helyzet a történetmondónak elsődleges szerepet juttat a cselekvő énhöz képest”⁶. Így a történetmondás maga válik a szöveg legfontosabb epikus alaptényezőjévé, tulajdonképpeni cselekményévé. A különböző elbeszélésekben megteremtődő jellemek világlátásai, létlehetőségei szorosan egybefonódnak a történetek mögött meghúzódó elbeszélői érdekeltségekkel, magatartásokkal, és a közöttük létrejövő – komoly egzisztenciális téttel bíró – dialógus szervezi egységbe a szöveg látszólag széttartó kompozícióját.⁷ Nem külön-külön, és nem az elbeszélői léthelyzetektől, motivációktól függetlenül értelmezendők tehát a különböző történetek, hanem a rendkívül sokirányú kérdésfelvetést és többféle olvasást intencionáló összjátékukban lépnek értelmező párbeszédbe a *Ködképek* mindenkori befogadójával.

A szövevényes narratív struktúra kitüntetett szerepet jelöl ki az elsődleges elbeszélő, Várhelyi számára, akiről már több fontos megállapítást tett a szakirodalom⁸, de jellemének, önértésének egyik lényeges momentumára eddig nem figyelt fel. Várhelyi valóban nagyon keveset árul el saját élettörténetéről, személyiségéről, és szándékos kétértelműségbe burkolja az emberi kapcsolatairól (főleg Cecilhez fűződő viszonyáról) mondottakat is: szerepe látszólag alig lépi át a pusztán megfigyelő pozícióját. Ugyanakkor a történet bevezető szakaszának néhány utalása komoly – igaz, később beteljesíthetetlennek bizonyuló – befogadói elvárásokat ébreszt személyével kapcsolatban. Rögtön a bevezető fejezetben, a férfi-nő viszony realizálódásának különböző változatait elemző „értekezése” után több figyelemre méltó megjegyzést tesz saját múltjára és a jelenbeli léthelyzetére. A visszatekintő távlatban egész sorsát döntően meghatározó eseményként értelmezi jóval korábbi, ellentmondásos és be-

tett világ viszonylatrendszerét kialakító stb. – a „valódi” szerző („real author”) által a szövegbe kódolt – odaértett szerzői pozíció természetesen az ilyen típusú szövegekben is megkonstruálódik: a *Ködképek*ben ez a nehezen kijelölhető funkció felelős többek között a különböző történetek jelentésképző dialógusáért, és lehetőséget (egyben nagy olvasói szabadságot) ad a szöveg mindenkori befogadójának a leszűkítő narrátori távlatoktól független értelmezési pozíciók kijelölésére.

⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *i. m.* 178.

⁷ A regény kompozíciós rendjét ért bírálatokkal szemben eddig Z. Kovács Zoltán kéziratosa tanulmánya hívta fel a figyelmet leginkább a szöveg egységes, szerves strukturáltságára: „[...] a történetek mindvégig hangsúlyozott közvetítettsége (»metanarráció«) és a történetek témája szerves egységet alkotnak.” Z. KOVÁCS Zoltán, „*Vanitatium Vanitas maga is humor*” – *Az irónia korlátozásának változatai a magyar romantika irodalmában* –, PhD-értekezés (kézirat), Szeged, 2000, 128.

⁸ Elsősorban SZEGEDY-MASZÁK Mihály (*i. m.*, főleg 184–187.) és Z. KOVÁCS Zoltán (*i. m.* 130–131.) elemzi részletesen Várhelyi alakját.

teljesületlen szerelmi kapcsolatát. Két alkalommal utal erre⁹, anélkül hogy akár itt, akár a későbbiekben elárulna valamit erről a viszonyról: azt viszont határozottan sejtetik Várhelyi „elszólásai”, hogy a férfi-nő viszony kérdésessége, problematikus-sága személyes létélménye az elbeszélőnek, a múltban (ismeretlen nőalak) és a jelenben (Cecil) egyaránt. Konkrét létállapotára szintén reflektál Várhelyi, még ha közvetett módon teszi is: az őserdők kívülről burjánzó, belülről rothadó fájáról kifejtett allegóriája egy kiüresedett, kiábrándult állapotot vázol fel, ami a saját sorsára vonatkozó példázatként értelmezhető.¹⁰

Várhelyinek tehát az elmondottak alapján van saját „sorsa”, a személyiségét (múltját, jelenét) interpretáló önértése és ezek reflektálttá tételére való igénye. Történetmondása ebből a nézőpontból már nem pusztán a passzív szemlélődő álláspontjáról elhangzó beszédnek tűnik. Ha figyelembe vesszük azt is, hogy az emlékezés aktusának – mint a személyiség alapjainak újragondolására lehetőséget adó önfaggatásnak – felelőlegesen milyen gyakori Várhelyi beszédében, úgy érzem, joggal feltételezhetünk a saját léthelyzetének megértésére (vagy igazolására) irányuló érdekeltséget történetalkotásában. Ráadásul a visszaemlékezés fogalmát¹¹ a regény folyóiratközlése a cím paratextuális funkciójába helyezte¹², ami értelemszerűen kitüntetett szerepet igyekezett biztosítani az egyén ön- és világértésének reflektáltságát lehetővé tevő magatartásnak.

Az emlékezés azonban feltűnően deformált módon van jelen, mivel a *Ködképek*-ben nem a hagyományos értelemben vett analízáló én-elbeszélés struktúrája érvényesül. Várhelyi esetében az emlékezés nem a múltbeli énjére irányuló reflexív művelet, még ha a korábban elmondottak alapján feltételezhetünk némi személyes érdekeltséget történetmondásában. Szintén rendkívül szembetűnő, hogy a másodlagos elbeszélő, Cecil – aki pedig a saját életének meghatározó szakaszát mondja újra – nem vállalja a reflektálttá tett kapcsolatot, a személyiség folytonosságában megnyilvánuló azonosságot emlékező (elbeszélő) és felidézett (elbeszélő) énje¹³ között: ne-

⁹ „...én Cecilnek tíz évек óta vagyok barátja, s e meleg, e kedélyes viszony talán máris több örömben részesített, mint összesen minden szerelmi kalandaim... természetesen ide nem számítva azon ismeretlen lényeli rövid boldogságot, kinek nevét maig sem tudtam meg.” (226.)

„S hogy őrült imádójává nem lettem, egy viszonynak köszönhetem, mely igazán szólva vagy példátlan könnyelműségem vagy nemes kedélyem bizonyossága.” (227.)

A hivatkozásokat a következő szövegközlés alapján adom meg: KEMÉNY Zsigmond, *Férj és nő. Ködképek a kedély láthatárán*, Bp., 1996, sajtó alá rendezte FENYŐ István.

¹⁰ „Így bánnak szívünkkel és kedélyünkkel az élmények, eszmék, tapasztalások és regényes kalandok, melyek feldísztik ugyan képzelődésünket s érzéseinket a képek és szavak ígézetével: de csak miután már alig lelnétek rajtunk, ha éles szemetek volna, vidor és eleven beléletet.” (228.)

¹¹ 272., 275., 294., 309., 339.

¹² PAPP Ferenc, *Báró Kemény Zsigmond*, Bp., 1923, 146.

¹³ A fogalmakat H. R. Jauss tanulmánya alapján használom: H. R. JAUSS, *Idő és emlékezés Marcel Proust Az eltűnt idő nyomában című regényében* = *Az irodalom elméleti II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 5–79., fordította Horváth Károly.

vét megváltoztatja (Ameline) és vadromantikussá stilizált történetbe távolítja el saját személyes léttapasztalatait. Magatartása okaira és következményeire az olvasat későbbi szakaszában térünk majd ki részletesen. Az azonban már itt körvonalazódni látszik, hogy a történetmondói érdekeltségek és érintettségek szembetűnő elleplezésében testet öltő tendenciák az önazonosság kérdéseire, a személyiség identitásának elbizonytalanodására irányítják az olvasó figyelmét. Ráadásul az elbeszélői lét-helyzetek és a teremtett szövegekben szituálódó események között megképződő dialógus itt érhető tetten a leginkább. Nem véletlen ugyanis, hogy mind a Várhelyi, mind a Cecil által megkonstruált elbeszélés „főhősei” szétesett, meghasonlott személyiségek, és – szem előtt tartva Cecil és Várhelyi ambivalens viszonyát is – identitásvesztésük éppen a férfi-nő kapcsolatok működésképtelenségének kontextusában bontakozik ki minden esetben.

Hasonló következtetésre juthatunk a regény egyik lényeges paratextusának előzetes vizsgálata révén. A Kemény-szövegek esetében általában kitüntetett szerepű szövegem a cím: gyakran a befogadást döntően befolyásoló várakozást ébreszt a mű olvasójában, amennyiben az általa már ismertté tett fogalom, kifejezés ismétlődik a főszöveg különböző kontextusaiban, állandóan újragondolásra ösztönözve az elején felkeltett elvárásokat. A *Két boldogot*, *A szerelem életét*, a *Zord időt* vagy *A rajongókat*¹⁴ említhetjük leginkább, de ebbe a sorba illeszkedik a *Ködképek a kedély láthatárán* is. A cím – a feltehetőleg szándékolt enigmatikussága keltette hatásán túl – annyiban irányítja a regény lehetséges értelmezését, hogy egy alkalommal – Cecil történetmondásában – kontextualizálódik a szövegben. A ködképek kifejezést itt Florestán használja idézett levelében, Ameline (Cecil) létfelfogására, magatartására vonatkoztatva: „Te mesés lény vagy, ábrándokból és *ködképekből* alkotva, mely a földet nem érinti, s a légben sem foglal valóságos helyet. Tűnik és előáll, fényben vagy homállyal, mindig talányosan és változva.” (291.) Florestán egyoldalú ítéletét azonban maga a megcélzott személy kommentálja szentenciaszerűen a levél idézését követően: „Vannak érzések, mik bizonyos *kedély* előtt mindig talányok maradnak, hasonlóan a titkosíráshoz, melynek kulcsai elvesztek. Vannak dolgok, melyeket aki egy percben fel nem fog, egy egész örökkévalóság alatt is haszontalan nyomoz.” (292.) Az idézett mondatok kulcsfogalmaiban artikulálódó ítéletek – egy lehetséges interpretáció szerint – olyan kapcsolatot modellálnak, ahol az egyik fél (itt a férj, de a korlátozott távlatú történetmondás nem zárja ki az ellenkezőjét sem) képtelen eljutni a másik személy másságának megértéséig vagy elfogadásáig: „kedélye” (a szöveg intencionálta önértés, világlátás értelemben) előtt csak ködképzeteknek tűnnek fel a másik fél érdekei, tetteinek motivációi stb.¹⁵ A férfi-nő viszonyt értelmező

¹⁴ Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás kényszere (A rajongók)*, It, 1996/1–2, 39.

¹⁵ A kedély és ködkép szavaknak mind korabeli értésmódjai, mind a szövegben kibontakozó rendkívül összetett metaforikájuk alapján nagyon gazdag értelmezési lehetősége nyílik: jelen olvasat a fent kifejtett – a szöveg több helye által is analógiásan megerősített – interpretációt veszi figyelembe.

kifejezés azért kerülhet ilyen kiemelt pozícióba, mert tulajdonképpen a regényben megjelenő összes párkapcsolatot jelöli áttételesen. A rögeszme és ábrándkép (kőd-képekkel sok esetben analóg) kifejezései Jenő Eduárd esetében szintén a másokhoz, főképp feleségéhez való viszonyát (s kevésbé társadalmi reformtörekvéseit) jellemzik, a tanácsos és Cecil házassága is leírható ezzel analóg fogalmakkal, sőt még Várhelyi és Cecil magatartása, kapcsolata sem kivétel ez alól. A történetmondók ítéletalkotó pozíciójára a cím tőlük függetlenedő értelmezői távlatot nyit, amelynek köszönhetően viszonyuk, magatartásuk megítélhetővé válik.

A szöveg narratív stratégiájának és a cím funkciójának előzetes interpretációjából körvonalazódó belátások tehát egy olyan olvasást intencionálnak, amely a férfinyilvános viszony kontextusában artikulálódó személyiségvesztés, identitásvesztés kérdését helyezi befogadói érdekltségének középpontjába.

II.

A történetek – több szinten kibontakozó – összjátékának értelmező megszólaltatását Várhelyi elbeszélésének vizsgálatával kezdjük. Történetének „főhősét”, Jenő Eduárdot tekinthetjük a regény egyik központi alakjának¹⁶: egyrészt élettörténetének megfejtése a célja a róla szóló elbeszélés(ek)nek, másrészt sorsalakulása, világlátása szinte a regény valamennyi szereplőjével dialógusba állítható. Mint már többször hangsúlyoztam, e kontextusok figyelembevétel nélkül nem értelmezhetjük jellemét, hiszen tőle független nézőpontokból ismerjük meg a sorsát, amely szorosan összekapcsolódik más elbeszélésekben kibontakozó emberi léthelyzetekkel. Alakját a szakirodalom általában tetteinek, céljainak társadalmi-politikai kontextusában interpretálta. Személyiségének összeomlását alapvetően reformtörekvéseinek – liberális alapú gazdasági-társadalmi szisztéma létrehozására, parasztjai anyagi, szellemi jólétének megteremtésére tett kísérleteinek – a kudarcával indokolta, s e kudarc okát „korán érkezetttségében”, a külső viszonyok ellenállásában határozta meg.¹⁷

¹⁶ Alapvetően egyetértek Z. KOVÁCS Zoltán megállapításával, mely szerint „A narráció szintezetségének figyelembevételével megrendül Jenő Eduárd történetének kiemeltsége, s egyértelműsége.” (*i. m.* 129.), ugyanakkor olvasatom kérdésfelvetése miatt nem kerülhető ki a gróf történetének részletesebb áttekintése, természetesen mindvégig szem előtt tartva annak szereplő-elbeszélői teremtettséget.

¹⁷ Vö. BARTA János, *i. m.* 171–173.; NAGY Miklós, *i. m.* 109.; SZEGEDY-MASZÁK Mihály tanulmánya is tartalmaz ilyen kijelentést (*i. m.* 174.), igaz, ő összességében jóval árnyaltabb képet alkot Jenő Eduárdról. A regény keletkezését övező konkrét történelmi eseményeket szem előtt tartó olvasatok a Bach-rendszer éles bírálataként allegorizálták alakját és tevékenységét. (PAPP Ferenc, *i. m.* 153.; részben NAGY Miklós, *i. m.* 112.) Ezt az értelmezést – kritikailag ellenőrizhetetlen jellegéből adódóan – egyértelműen nem lehet cáfolni: feltételezhető, hogy így is olvashatták (olvasták) a kortársi befogadók az ismert történelmi szituáció allegóriába „kényszerített” irodalmi beszéd- és értésmódjának függvényében. Az azonban elgondolkodtató, hogy Jenő Eduárd története így teljesen ön-
elvű szöveggként értelmeződik, s mint korábban jeleztem, ez a történet eleve csak más elbeszélések kontextusában kap jelentésképző funkciót.

Jellemének, világlátásának lényegi vonását azonban máshol látszik kijelölni Várhelyi elbeszélése.

Egyrészt rögeszméssé váló reformtettei nem a külső világ radikális átalakításának vágyában nyerik el végső értelmüket. Történetmondása kezdetén Várhelyi egy középkori hőshöz hasonlítja Jenő Eduárdot, aki jelenének – a dicsőségesen végigharcolt napóleoni háborúk utáni – unalmas, nagy tetteket nem igénylő „papirosvilágában” idegennek érzi magát, s hazatérését, reformszándékait elsősorban a személyisége identitását, hivatását megalapozni képes magatartásforma keresése motiválja.¹⁸

Másrészt Jenő Eduárd idézett önmeghatározásaiból hiányoznak a nemzeti-történeti hagyomány szentesítette szokásrendre, társadalmi rendre, illetve azok megreformálásának szükségességére vonatkozó megjegyzések (legalábbis a történetét elbeszélő Várhelyi közömbös ezek iránt). Tetteinek motivációját nem elsősorban a hagyomány felkínálta szerepek, rendképzetek érvényességének megkérdőjelezése alkotja: érzéketlen marad nemesi ismerősei bevett viselkedésmintái iránt (vendégség, kölcsön stb.) és nem találkozhatunk az új szokásrendet meghonosítani szándékozó magatartás ideológiai reflexiójával. Jenő Eduárd egyetlen alkalommal sem hivatkozik valamilyen általa haladónak tartott társadalmi formáció eszmei alapjaira terveit, cselekedeteit indoklásakor, sőt egy idézett párbeszédében maga utal szellemi műveltségének alapvető hiányára, melyet akaratával, testi erejével vél ellensúlyozhatónak („Testi ügyességem nem mindennapi, bár, fájdalom, szellemi tulajdonaim nincsenek azzal egyaránt fejlesztve”, 249.). A korlátlan énkiteljesítés vágya, valamint az eszközök és a körülmények reflektálatlansága ezért komoly ellentmondásokhoz vezet mind a tettei, mind a személyiségalakulása tekintetében.

A belső ellentmondások közül a legfontosabb, hogy romantikus jellegű önmegvalósítását – ösztönösen és reflektálatlanul – a felvilágosodás (és részben a pozitívizmus) racionális evidenciáira emlékeztető cselekvési mintákat követve akarja véghezvinni: hivatását az emberek anyagi jólétének megteremtésében és részben szellemi felvilágosításában véli megtalálni. Élete értelmességét az ember magasabbrendű hivatásának bizonyosságába vetett hit alapján igyekszik kibontakoztatni, miközben a teljes személyiséget felépíteni akaró tetteit olyan emberfelfogás irányítja, mely nem veszi figyelembe a másik ember lényegi egyediségét: boldogságukat az egzakt törvényeken alapuló, tökéletes társadalmi-gazdasági rendszer egy meghatározott „részelemének” betöltésében látja biztosítva. Az így megteremtődő ellentmondás elsősorban Jenő Eduárd közösségkapcsolataiban, másokhoz való viszonyában okoz problémákat, melyek egyben saját életvilágán belül kérdésessé teszik személyiség-

¹⁸ „Ő a középkorban óriás hírű hős lett volna, kinek tetteiről, a Szentföldtől kezdve Altonáig s tán azon is túl, hol a lovagok néha lantot szoktak pengetni, szép balladák keringenek, és még afelett a kolostorok hűvös szobáiban a szerzetesek köpcös krónikát írnak. S kétségtelen, miképp annak, hogy most csak tőlem magasztaltatik egyedül az ötszáz év oka, mellyel a világ színpadára lépni elkésett. [...] Papirosvilág kezdődött, s a nagy kérdések csatamező helyett hivatalszobákba vonultak. [...] Leoldá tehát kardját, s Bécset odahagyva, erdélyi jószágaiba költözék, hol mezőgazdaságra vala életét szentelendő.” (230.)

képletének adekvátságát. Villemont Randon például ellenségének, célkitűzései fő akadályozójának tekinti, pedig „az öreg francia” végrendeletben rögzített élettörténetének „üzenete” arra a személyes tapasztalatra épül, mely szerint erőszakhoz és tragédiához vezet bármiféle meghatározott boldogság- és rendképzet ráerőltetése az emberi viszonylatok rendszerére, még akkor is, ha az elméletileg működőképesnek tűnik. A saját sorsával, célkitűzéseivel meghatározó pontokon egyező életút belátásai azonban nem készítetik Jenő Eduárdot önértésének dialogikus újragondolására, ahogyan teljesen süket korábban Villemont Randon organikus fejlődéseszményére, az emberi sorsokat csak a maguk igényei szerint alakító bölcs kívülállására.

Megkonstruált jellemének ez az aspektusa a házastársi kapcsolatban éleződik ki leginkább. Stefánia világlátásának, személyiségének alapvető eligazodási pontjai – a részvét, a hit, az önfeláldozás eszméi¹⁹ – értelmezhetetlenek saját világnézeti előfeltevéseinek kontextusában, hiszen megbontják annak koherenciáját, látszólagos következetességét. Már a kezdetektől igyekszik legyőzni, uralni felesége nőiségéből fakadó másságát: a lánykéréskor például rendkívül határozottan foglal állást az akkor még alig ismert menyasszonya jelleméről, melynek pontatlanságát és sértő leegyszerűsítését a szituáció elbeszélő helyzete azonnal reflektálttá teszi, hiszen Stefánia nézőpontjából és idézett monológján keresztül látjuk és halljuk az eseményeket (253–254.). Később pedig – Villemont Randonhoz hasonlóan – egyre inkább ellenfelének tekinti feleségét, s nem a másikon keresztüli önmegértés egy lehetőségét látja benne sem, melynek „idegensége”, uralhatatlansága egyben saját énjének az ellentmondásosságára, hiányaira világítana rá. A több más szituációban is (paraszatok ellenállása, nemesi mentalitás megsértése stb.) konfliktust eredményező magatartásforma előbb cselekvési és szerepzavarhoz (zsarnoki viselkedés, indokolatlan féltékenység, párbaj stb.), majd énje összeomlásához, az emberektől való teljes elidegenedéséhez vezet.

Az életéről elmondott történetet ezért végül egy szentencia zárja le: Várhelyi a rögeszmék személyiségromboló hatásáról igyekszik általános igazságot megfogalmazni²⁰, amely világossá (és egyben problematikusá) teszi rejtett és reflektálatlan elbeszélői-szövegalkotói érdekelttségét. Várhelyi tulajdonképpen egy példázat jellegű történetet alkot meg, melynek főhőse megpróbálkozott az adott életvilága nyújtotta behatárolt szereplehetőségekkel szemben egy teljes személyiség megmunkálásával, *deviáns* magatartása azonban *törvényszerűen* széthullásához, saját és más emberek boldogtalanságához *kellott*, hogy vezessen. A szöveg egészében azonban Jenő Eduárd története beleíródik a különböző elbeszélések oda-vissza ható – Várhelyi számára már uralhatatlan – dialógusába, ami elbizonytalanítja a hozzárendelt példázatos jelentés kizárólagosságát: ezért egyrészt a gróf megítélése más értelmi képzetekkel is gazdagodik, másrészt, az életútja „olvasni kezdi” más szereplők történe-

¹⁹ „Te soha érteni nem fogod – zokogá Stefánia –, hogy egy nő keblében mily parancsoló érzés a könnyölet” (349.)

²⁰ „Másnap reggel naplómba tanúságul e sort iktattam: Rögeszméink gyakran vétkesebbé tesznek minket és szerencsétlenebbé mást, mint bűneink.” (374.)

teit, beleértve a történetalkotónak a személyiségét is. Léthelyzetének és döntésének tragikus távlatot ad például az a – Várhelyi elbeszélésében nem véletlenül kevésbé hangsúlyozott – körülmény, hogy „rögeszméjének” felülvizsgálatával, az akarat mindenhatóságába vetett hitének feladásával tulajdonképpen személyisége kiteljesítésének *egyetlen* lehetséges módját veszítené el: elveihez, személyiségképletéhez ragaszkodása annyiban mindenképpen indokolt, hogy nem kínálkozik számára más, ilyen teljességképzeteket biztosító létlehetőség a saját életvilágán belül. Sorsának ezt az aspektusát tovább árnyalja a többi „elbeszéléssel” létesülő dialógus.

Szembetűnően párhuzamos sorsok és egymást olvasó személyiségképletek bontakoznak ki ugyanis a különböző elbeszélések kontextusában. Jenő Eduárd és Villemont Florestán magatartásformái, világnézeti előfeltevései lényegesen eltérnek egymástól, ön- és világértésük alapjai azonban rendkívül hasonlóak²¹. Cecil elbeszélésének főhőse ugyanúgy az akarat (szenvedélyek) korlátatlanságát valló, magasabbrendű személyiségképlet megvalósításának hitében menekül a saját sorsa elől, mint Jenő Eduárd, s ezért nem hajlandó szembenézni a mások életét döntően befolyásoló tettének következményeivel. Tragikus végkifejletű cselekedetére személyes felelősségét látszólag negligáló önmentséget keres²², a sajátos félrelépéséből fogant gyereket a halálba kergeti, és mind a gyermek születése, mind a halála után képtelen a kiszolgáltatottá vált felesége anyai ösztöneit megérteni, elfogadni – legalábbis Cecil ezt így beszéli el. Igaz, más aspektusból, de ugyanúgy a teljes személyiség megvalósításának lehetetlenségére, a férfi-nő kapcsolat révén beteljesedő boldogság elérésének kudarcára fut ki ez a történet is, akárcsak a Jenő Eduárdé.

Cecil férje, a tanácsos a regény egyetlen alakja, aki az életcéljait problémátlanul beteljesítő személyiségként és házasságában boldogságot találó férjként interpretálja saját sorsát. Az elsődleges történetmondó értelmező távlata, felesége nyilvánvaló boldogtalansága, én-feladása, valamint a Jenő Eduárd és a Florestán sorsával való önkéntelen összevetés azonban ironizálja, tulajdonképpen visszavonja ezeket a beteljesülésképzeteket. A tanácsos ebben a perspektívában annak a nagy célokat és egyéniségeket vesztett „papirosvilágnak” a középszerű, jellegadó figurája lesz, amely által kínált szereplehetőségek elől Jenő Eduárd a „népboldogító” törekvéseire menekül.

A Várhelyi és Cecil által megkonstruált történetek szintjén tehát nincs lehetőség a teljességképzetekkel bíró személyiség megteremtésére, a boldogság elérésére: úgy tűnik, ezzel egyben igazolni látják saját reflektáltan passzív magatartásukat, eseményektől való félrevonultságukat, ami látszólag biztosítja számukra személyiségük sérthetetlenségét. Akaratuk ellenére azonban őket is olvasni kezdik teremtett történeteik, saját életük menthetetlenül belefónódik a különböző diskurzusok összjátékába, és elveszítik a szöveg világán belüli centrált (hol „szerzői”, hol „megcélzott

²¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *i. m.* 177.

²² „Bűneink nagy része túlhajtott erény, erényeinknek 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.” (281–282.)

befogadói”) pozíciójukból adódó látszólagos érinthetlenségüket: elbeszélte „hőseik” sorsára sok szempontból emlékeztető magatartásukat, léthelyzetüket majd a következő fejezet belátásainak figyelembevételével fogjuk részletesen interpretálni.

III.

A *Ködképek* befogadásának egyik alapvető tapasztalata, hogy a történetmondók elbeszélései feltűnően gyakran applikálják a különböző korszakok stílusirányzatainak formaelveit, szövegszervező eljárásait és néhány jellegadó nyelvi-poétikai sztereotípiát megidézésével különböző történetmondó hagyományokra, műfaji konvenciókra játszanak rá. A szöveg viszonyfunkciót teremt az irodalmi hagyomány néhány meghatározó vonulatával és sajátos olvasási lehetőséget kínál fel a mű architextuális²³ viszonyrendszerének vonatkozásában. Ez az előfeltevés annak ellenére igazolhatónak tűnik, hogy – szemben például több XX. századi, architextuális olvasást intencionáló szöveggel²⁴ – sem címével, sem az elbeszélők révén nem reflektál egyetlen ilyen kapcsolódásra sem. A történetmondói beszédhelyzet sajátjaiból mindez értelemszerűen adódik, hiszen az elbeszélők saját életviláguk számukra „valós” eseményeit mesélik el, és nem egy „fiktív” történet megalkotására törekcsenek: Várhelyi Jenő Eduárd közeli ismerőse volt, Cecil pedig saját életének egy sorsdöntő szakaszát mondja el. Történetmondásukban mégis – akár tudatosan, akár nem – különböző metaeljárások utalnak az architextuális kapcsolatteremtésre, és a hangsúlyozott irodalmiasság jelenléte révén a szöveg felhívó struktúrájában kifejezetten megjelenik a szövegköziséget szem előtt tartó olvasásra történő felszólítás. Több apróbb nyom jelzi ezt.

Először is feltűnő Várhelyi történetmondásának, nyelvhasználatának konvencionálisága. Számos irodalomtörténeti, kultúrtörténeti utalást tesz, sok esetben idézi meg hasonlatként vagy bizonyos értelem-összefüggések analógiájaként a görög-római mitológia, irodalmi és történeti hagyomány alapszövegeit. Magatartását csak részben indokolja hallgatójával, Cecillel közösen birtokolt széles körű klasszikus műveltség: Jenő Eduárd „valós élettörténete” egy irodalmi konvenciókkal teletűzdelt nyelvi elbeszélésként teremődik meg. Másodsorban Cecil története Boccaccio *Dekameronjából* ismert népszerű vándoranekdótára (az önmagát felszarvazó férj) épül²⁵, amit tovább „irodalmiasít”, hogy Florestán szolgáját Jagónak hívják, a Cecilt

²³ A szöveg architextualitásán G. GENETTE a különböző diskurzustípusok, közlésmódok, irodalmi műfajok stb. egy szövegen belüli jelenlétét, sajátos viszonyfunkcióját érti. (*i. m.* 82., 85.)

²⁴ Vö. DOBOS István, *Olvasás és intertextualitás = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, Pécs, 1998, 358–365.; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az emlékező regény, (Vázlat az Emlékiratok könyvéről)* = uő, *Hagyomány és kontextus*, Bp., 1998, 103–126. (főleg 103–106.)

²⁵ Jósika Miklós is felhasználta ezt az anekdotát *A könnyelműek* című regényében, melyet Kemény feltételezhetően olvasott. Vö. PAPP Ferenc, *i. m.* 161–162. Első közismert irodalmi feldolgozása Boccaccio *Dekameronjában* olvasható (harmadik nap, hatodik novella).

hallgató Várhelyi közbevetett megjegyzése pedig Ameline-t Balzac nőalakjaihoz hasonlítja stb. A történetmondás lehetséges érdekei és módjai szintén reflektálttá válnak Cecil és Várhelyi egyik rövid párbeszédében. A történetalkotás, szövegszerveződés különbségeiről („képzelt és valódi szüzsé”) és a hozzájuk kapcsolódó olvasói magatartások lehetséges változatairól („költő képzelődése”, „lélekbúvár képzelődése”, 293–294.) vitatkozva akaratlanul hangsúlyozzák az egyes élettörténetek szükségyszerű elbeszélői megkonstruáltságát, nyelvi közvetítettségét és a befogadói értelmezéseknek való kiszolgáltatottságát, amivel burkoltan kinyilvánítják történetalkotói és befogadói pozíciójukból fakadóan a szövegalkotásnak és a szöveg hatásának való személyes kitettségüket is. (Amit persze a gyakorlatban igyeksenek elkerülni, vagy elleplezni.)

Az itt felsoroltak mind olyan metajelekként funkcionálnak, melyek elvezetnek a *Ködképek* szövegszerveződésének egyik meghatározó elvéhez: a különböző rész-elbeszélések egy-egy stílusirányzat vagy műfaj nyelvi-poétikai konvenciói alapján épülnek fel. Az Ameline–Florestán történetét – amiben Cecil saját életének egy döntő szakaszát meséli el – a rege hagyományából is merítő „vadromantikus” elbeszélő költemény, regény jellegzetes műfaji eljárásai szervezik. Az elbeszélés kronotoposza egy világtól távoli, vadregényes vidéken található kastély, melynek környezete legendák, románcok sokaságát idézi meg (268.), a titokzatosság, démonikusság transzcendens tágasságát adva a konkrét helyvel és idővel megjelölt eseményeknek. A szöveg cselekménybonyolítása sem lineáris: a döntő fordulat – a baljós körülmények közepette lezajló gyermekszülés – utáni állapot kiélezett léthelyzetével indul a történetmondás, titokzatosságával felkeltve az olvasói várakozást a fatális vétkekkel, látzólag véletlenszerű fordulatokkal, szándékos kihagyások keltette feszültségekkel teli eseménysor iránt. Hatványozott szenvedélyességgel bíró hősök főszereplői a történetnek, ami nemcsak Florestánra igaz, hanem Ameline lélekrajzának is fontos eleme (268., 269.). Jelzetten az 1830-as években játszódó cselekmény ellenére világképben archaizáló Cecil elbeszélése: Florestán családi átokként értelmezi az őt ért tragikus eseményeket (még ha ezt leginkább csak önmentségként értelmezhetjük), ami egy eredendő törvényeknek alávetett archaikus világlátást feltételez²⁶ (278.) Összességében Cecil egy sablonjairól, látványosan konvenciózus eljárásairól ismert műfajba stilizálja saját élettörténetét, ami igen beszédes ön- és világértése tekintetében. A többszintű távolítás mögött olyan személyiségfelfogást sejtethetünk, mely már nem bízik a stabil középpont köré épülő szubjektum egységének megteremtésében, az én folytonosságát felvállaló elbeszélhetőségében.

Egészen más okból – mintegy példázatának argumentációját erősítendő – szintén feltűnően konvenciózus módon meséli el Várhelyi Márton Adolf történetét, mely Jenő Eduárd élettörténetének egy mellékszálát képezi. A főhős alakja és az elbeszé-

²⁶ „A hősi korszak nem ismer ilyen különválasztást. Az ősapa vétke ott visszaszáll az unokákra, és egy egész nemzetség szenved az első bűnösért.” G. W. F. HEGEL, *Esztétikai előadások*, I, Bp., 1980, 192., ford. Zoltai Dénes.

lés szituációja a szentimentális regények jellegadó sablonjait idézi meg. A résztörténet Márton Adolf jelleme köré épül: ez a művészi érzékenységgű, szinte „feminim lágyságú”²⁷ szereplő a Goethe *Werthere* által közismertté tett „érzékeny” hőstípust²⁸ jeleníti meg: reménytelenül szerelmes a férjhez, de tökéletes nőként eszményített Stefániába, majd a női méltóságában sértett asszony miatt párbajt vív annak férjével, szembeszállva egyben a Jenő Eduárd által megtestesített, emberidegen társadalmi renddel. A párbajt követő éjszakai tájleírás rejtelmes-metaforikus megelevenítése szintén a szentimentalizmus történetmondói hagyományának konvencióit eleveníti fel. (360.)

Jenő Eduárd gróf megkonstruált élettörténete leginkább a XIX. századi realista regényepoétika legalapvetőbb elvárásainak igyekszik megfelelni. A főhős alakja lélektanilag összetett, motivált, élettörténete az ok-okozatiság követelményeinek megfelelően szerveződik meg Várhelyi elbeszélésében. Cecil, valamint a tanácsos rész-elbeszélései is szervesen és problémátlanul egészítik ki a Várhelyi által üresen hagyott szálakat, tulajdonképpen teljessé, lezárttá téve a konstrukciót. A realista jellegű szövegformáló elv egy elrendezett univerzumban gondolkodó világlátást indukál, amely a világ eseményeit, folyamatait megérthetőnek, elbeszélhetőnek és uralhatóknak tartja. Ezért kerül ilyen közel a példázatos jelentésalkotáshoz Várhelyi történetmondása: feltűnően sok életbölcsséget fogalmaz meg (271., 292. stb.), és elbeszélése korábban már idézett szentenciája – a saját énrre vonatkozó konkrét reflexió hiányában – látszólag csak Jenő Eduárd és Florestán sorsát jellemző tanulságként értelmezhető, a társadalom konszenzusos szokásrendjétől, javasolt magatartásmoddelljeitől eltérő devianciában nevezve meg életük elhibázottságát.

A Várhelyi történetmondásában megnyilatkozó problémátlan világlátás és személyiségfelfogás hitelességét azonban a szöveg több más tendenciája elbizonytalanítja. Már említettük a példázatot megfogalmazó elsődleges történetmondó – a későbbiekben teljesen reflektálatlanul hagyott – belső meghasonlottságát, valamint hogy az elbeszélő történetek saját „megalkotóikra” is megítélő távlatot nyitnak. (Akár csak a regény címe, ami független a történetmondói illetékességtől.) Mindezek mellett a szereplő-narrátorok közvetlenül írják a saját, jelenbeli történetüket, és szándékuk ellenére viszonyrendszerük köré szintén kiépül egy sajátos műfajiságú elbeszélés, mely ráadásul a fő kérdésvonalait tekintve szinte teljesen analóg az általuk különböző sztereotípiákba távolított történetek kérdéshorizontjával: a személyiség identitásának, a férfi-nő viszony lehetséges aspektusainak problémája áll ennek

²⁷ SZILÁGYI Márton kifejezése a *Fanni hagyományai* férfi szereplőjének, T-ai Józsefnek a jellemzésére. Uő, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Debrecen, 1998, 385.

²⁸ „Az [érzékeny] irodalom sajátos (noha a korban még bizonytalan körvonalú) világában e gondolkodói és létdilemmák mint egy embertípus dilemmái jelennek meg, a középpontban így nem maguk a dilemmák állnak, hanem az az embertípus, amelyhez tartoznak. Az érzékeny ember mint típus és annak sajátos világlátása válik hát az »érzékenységtől« ily módon megkülönböztetendő »érzékeny irodalom« mint beszédmód konstituáló tényezőjévé.” DEBRECZENI Attila, „Érzékenység” és „érzékeny irodalom”, It, 1999/1, 21.

a „történetnek” a középpontjában is. Várhelyi, Cecil és a tanácsos világát, viszonyrendszerét a századvégen, századelőn átfarmálódó realista regénypoétikára emlékeztető (Ambrus Zoltán, Bródy Sándor stb.) szövegszervező formaelvek „teremtik meg”. A cselekmény teljesen háttérbe szorul a külön elbeszélésként olvasott történetegységben, helyét a passzív történetmondói aktusok veszik át. A szereplők legfontosabb jellemzője a tárgyiasságokban megnyilvánuló „jellemnélküliség”, már-már arctalanság. A tanácsosnak egyáltalán nem ismerjük a nevét, egész „személyisége” a címekben, kitüntetésekben realizálódó karrierjében összponstosul. Várhelyinek a keresztnéve, Cecilnek a családneve marad el, s jellemük tulajdonképpen egyetlen passzív cselekvésben, a történetmondásban nyilatkozik meg. A történetegység zárásában uralomra jutó közepszerűség pedig az emberi viszonyok teljes elidegenedettségét sugallja. A narrátor- szereplők világára tehát ebben a tekintetben is nyílik tőlük független, a szöveg egészét szem előtt tartó (mindenkori) befogadói távlat, hiszen az alakjuk szintén narrativizálódik, és mint ilyen íródik bele a különböző elbeszélések közötti értelmező dialógusba.

A Várhelyi és Cecil történetalkotói nézőpontjától függetlenedni képes, függetlenedni kényszerülő olvasói távlat horizontjában helyezhető jelentésképző funkcióba a *Ködképek* architektuális eljárásainak egy másik aspektusa. Mindegyik rész-elbeszélésben valamilyen formában előtérbe kerülő boldogság képzete ugyanis oly módon válik reflektálttá, ahogyan azt az adott műfaj, történetmondói hagyomány tágabb kortörténeti konszenzusa értelmezte. A boldogság – mint a személyiséget kiteljesíteni képes létlehetőség – különféleképpen értett fogalmi sajátos „történeti sorra” állíthatók össze²⁹, melyek végső konzekvenciái a szöveg központi problémájának, a személyiség identitásának kérdésében foglalnak állást közvetett módon.

Az első ilyen „boldogságértelmezés” a felvilágosodás eszmetörténeti horizontjában azonosítható: a Jenő Eduárd tetteit motiváló – igaz, általa nem reflektált – eszmeiség a közboldogságot, az egész emberiség boldogulását tartja az elsődlegesnek, amiből az egyének személyes boldogsága értelemszerűen adódik. Az individuum érdekei, vágyai ennek megfelelően háttérbe szorulnak, alárendelődnek a nagy általánosságban vett emberi közösség érdekeinek. Jenő Eduárd célkitűzéseiben nem nehéz felismerni Rousseau *Társadalmi szerződésének* néhány alaptézisét: „A vak tömeget, mely gyakran nem is tudja, mit akar [...]” kényszeríteni kell, hogy szabad

²⁹ Ez természetesen az olvasatom által konstruált: a korstílusok, stílusirányzatok ilyen szigorú logikai rendben kibontakozó történeti sora már eleve nem volt jellemző a magyar (és általában a közép-kelet-európai) irodalomra (lásd Virgil NEMOIANU, *The taming of romanticism*, London, 1984, 122.). Szempontunkból azonban nagyon termékenyen használható az belátás, mely szerint a felvilágosult klasszicista tendenciák, az érzékenység, a kora romantika, a késő romantika (biedermeier) jellemzői már a kezdetektől (1770-es évek) sajátos együttlétben voltak jelen a korszak magyar (és kelet-európai) irodalmi tudatában, közgondolkodásában, még ha természetesen a különböző időszakokban más-más irány volt is a meghatározó. (Vö. NEMOIANU, *i. m.* 126–128.) A *Ködképek* születésének időpontjában tehát valamennyi megidézett irány jellemzői, tendenciái valamilyen módon ismertek voltak a korszak szerzői, befogadói előismereteiben, elvárásaiban.

legyen, hogy elfogadja a közboldogságot legitimáló ideális társadalmi szisztémát.³⁰ Villemont Randon létfelfogásában még a felvilágosodás eszmerendszerén belüli elmozdulást is érzékelteti a szöveg: a világ, az események aktív befolyásolásától való visszavonulásában, szimbolikus élettérként értelmezhető kertjének³¹ megteremtésében olyan ember magatartásának körvonalai bontakoznak ki, „aki elsősorban magába fordul már, a közhöz csak óhajtásokat fogalmaz meg, s életelvének alapjává tette az »élni és élni hagyni« toleranciáját”.³²

Az egyéni érzések, individuális boldogságképzetek elsődlegessé válása a közboldogsággal szemben a szentimentalizmus („érzékenység”) gondolkodástörténeti hátterében alapozódott meg explicit módon. A Márton Adolf által megtestesített magatartás lényege, hogy az idegenné váló külvilágtól elfordulva (de annak létevidenciái ellen még nem lázadva), az „egyén ambíciói befelé irányulnak, s a személyiség érzelmi kiteljesedésében találnak szabad utat”³³. Boldogságvágya az „eszménnyel való tökéletes azonosulás”³⁴ irányában bontakozhat ki a Stefánia iránt érzett beteljesíthetetlen szerelemben, aminek köszönhetően Márton Adolf megalkothatja és megélheti a maga belső, egységes és eszményi világát, a párbajban pedig aktívan szembe szegülhet az eredendő egységtől eltávolodott, emberidegen világ egyik fő képviselőjével.³⁵

Ezt az individuációs folyamatot viszi tovább a romantika, mely a személyiség abszolút kiteljesedésében határozza meg az egyéni boldogság lehetőségét. A romantikus szubjektum – mint szerep és magatartásforma – már szembefordul az idegnek

³⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, *A társadalmi szerződésről*, Bp., 1997, 33., 22., ford. Kis János. A zsarnoki jellegű magatartástól azonban óva int Rousseau szövege, ezért *A társadalmi szerződés* eleve „kódolja” Jenő Eduárd bukását: „A népek, akár az emberek, csak fiatal korukban szófogadók; ahogy öregedni kezdenek, javíthatatlanná válnak; ha egyszer megszilárdultak a szokások és gyökeret vertek az előítéletek, veszedelmes és hasztalan vállalkozás azzal kísérletezni, hogy megjavítsák őket: a nép még azt sem tűrheti, ha a gyógyítás szándékával bolygatják meg a bajait, miként az ostoba és gyáva beteg is reszket, amikor az orvost meglátja.” (I. m. 36.)

³¹ A felvilágosodás korabeli irodalom gyakori motívuma a kert toposza, mely különböző szöveg hagyományokhoz kapcsolódva különböző értelemben kontextualizálódtak. Villemont Randon kertje a motívum magyar vonatkozásait részletesen tárgyaló Vörös Imre által a „sztoikus megnyugvás kertjének” nevezett típusba sorolható, amely „a társadalomban csalódott s a kert munkában inkább kárpótlást kereső ember eszméjét” testesíti meg. VÖRÖS Imre, *Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban*, Bp., 1991, 91.

³² DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője*, Debrecen, 1993, 73.

³³ S. VARGA Pál, *A gondviseléstől a vitalizmusig*, Debrecen, 1997, 186.

³⁴ DEBRECZENI, „Érzékenység”... i. m. 22.

³⁵ „E boldogságfogalom másfelől boldogtalanságot eredményez a való világban, hiszen abban az eszmények nem otthonosak. Az eszményhez való kötődés azonban édessé teszi a valós boldogtalanság szomorúságát is. S ha nem a szomorúságban való elmerülés gyönyörűsége hatja át az érzékeny embert, másik lehetőségként a világgal való aktív szembeszegülésben lelheti meg élete értelmet adó örömét, elomló passzivitása potenciális radikalizmust rejt magában.” DEBRECZENI, *uo.* 23.

és ellenségesnek tartott külvilág tendenciáival, ami jelentősen hozzájárul a sokszor végtelenbe tágított énkép megalkotásához: a szenvedélyek korlátlan kiélésére törekvő Villemont Florestán a polgári világ etikai rendjét, az akaratszabadság végtelenségét valló Jenő Eduárd pedig a világ hagyomány örökítette rendjét negligálja egyénisége kiteljesítése érdekében. Míg a gróf tetteinek elméleti, ideológiai alapjait a felvilágosodás horizontjában jelölhettük ki, addig új rendalapítási kísérletének gyakorlati megvalósításában már romantikus magatartásformákat ismerhetünk fel. Itt is a francia eszmetörténeti kontextusban találhatunk analógiát, mégpedig annak a Saint-Justnek az alakjában, akinek társadalmi-politikai értekezéseit Virgil Nemoianu a francia kora romantika alapszövegei közé sorolja.³⁶ A tökéletes társadalom megteremtésének saint-justi modelljében Nemoianu szerint az énkiteljesítés és új rendalapítás romantikus vágya teljeseedik ki.³⁷

A biedermeier (késő romantika) boldogságideálja, a romantika túlzásaitól mentes zárt kisvilágban megélhető beteljesülés vágya, mint létlehetőség szintén megjelenik a szövegben. A férje zsarnoki magatartása elől menekülő, s az apja kertjét immár a külvilág káoszától elzárt csendes harmónia elérése érdekében újjáteremtő Stefánia vágyaiban ilyen boldogságképzet körvonalazódik. A „romantika megszelídítése” legszembetűnőbbben az Ameline-Cecil személyiségváltásban bontakozik ki: a tragikus eseményeket megélt szenvedélyes nőalak látszólagos családi békében talál nyugalmat.

Nagyon jellemző azonban, hogy egyetlen boldogságképzet sem bizonyul érvényesnek vagy működőképesnek. Jenő Eduárd népfelvilágosító törekvése kudarcba fullad, Villemont Randon világának harmonikusságát megbontja a gróf megjelenése, Márton Adolf túléli a párbajt, és besimul az őt körülvevő világ rendjébe, Florestán önkiteljesítése jellemgyengesége miatt eleve reménytelen vállalkozás, és hiába várja évekig vissza férjét Stefánia, az nem ismeri fel felesége szándékát, és a végsőkig képtelen belátni tetteinek kudarcra ítéltségét, Cecil és a tanácsos „házi boldogsága” pedig még a biedermeier kisszerűséget sem éri el. Az elbeszélte történetekben megidézett irodalmi hagyomány által implicit módon közvetített létlehetőségek sorra csődöt mondanak tehát, nem bizonyulnak mértékadó mintának.

IV.

Hogyan lehet értelmezni a szöveg egészét átható irodalmiasságot, a különböző elbeszélések szembetűnő konvencionáltságát, a boldogságfogalmak, létlehetőségek iro-

³⁶ „In the 1780s and 1790s [French] literary production was submerged in a mass of »texts,« many of which were political, mystical, philosophical, scientific, and polemical. It is in these writings or texts that we must look for the short but powerful high romanticism of France. [...] The French core romanticism, the French literary equivalent of Blake and Hölderlin, is represented by such authors as Saint-Just, Sade, Balanche, Saint-Martin, and many other minor figures.” (NEMOIANU, *i. m.* 104–105.)

³⁷ „No one in that age more literally fits Shelley’s definition of the poet as the ‘unacknowledged legislator of the world’ than Saint-Just.” (Uo.)

dalmi hagyomány közvetítette interpretációinak dialógusba kényszerítését, emberi sorsképletek ilyen bonyolult kompozíció révén létrejövő egymásbafonódottságát? Ezekre a kérdésekre Várhelyi és Cecil szerepének immár részletesebb elemzésével adhatjuk meg a választ, hiszen látszólag passzív kapcsolatuk vonatkozásában összegződnek s kapnak egzisztenciális súlyt a felsorolt tendenciák. Elbeszélői szubjektivitásuk és érdekeltségük horizontjában teremtődnek meg a kiélezett emberi létszituációk, elbeszéléseik idézik meg a különböző eszmerendszerek, történetmondói hagyományok közismert felfogásait, eljárásait, és mivel saját sorsuk közvetett dialógusba lép más emberi léthelyzetekkel, ők maguk is a szöveg jelentésképző folyamatának szervezeteivé válnak.

Szereplő-narrátori-(„szerzői”) pozíciójuk különös viszonyt teremt „valóságos élet” és „elbeszél élet” vonatkozásában, s e viszony lehetséges konzekvenciáinak tárgyalása jelentősen hozzájárul más emberi sorsokkal nagyon analógnak tűnő kapcsolatok tisztázásához. Elbeszélésük konvenciózussága a létmegértés eredendő nyelvi elsődlegességének hermeneutikai képzetét asszociálhatja az olvasóban. E szerint a számunkra adott „valóságot” és annak megértését elsősorban nyelvünk artikulálja. Semmi, még saját élettörténeteink sem hozzáférhetők a maguk közvetlen „valóságában”: minden nyelvi közvetített és megkonstruált történeteken keresztül jut el hozzánk. Az így elgondolt létmegértésben (illetve annak egy domináns szférájában) kitüntetett szerepet kapnak az irodalom nyelvi konstrukciói, esztétikai létértelmező stratégiái. Az epikai imagináció teremtette létszituációk, élettörténetek egymásba fonódottsága „érthetőségi modellek” felállítását teszik lehetővé³⁸, melyek révén elbeszélhetővé és hozzáférhetővé válnak a létezés, emberi sorsképletek lényegi kérdései; illetve az esztétikai művek befogadásakor megteremtődő dialógus olyan esztétikai tapasztalathoz vezet, mely megváltoztatja a tapasztalót, ön- és világértésének újragondolására készíti a befogadót.

A *Ködképek* szövegének összetett elbeszéltségéből levonható konzekvenciák azonban inkább ennek a folyamatnak negatív tendenciáit, a létmegértés nyelvi, esztétikai meghatározottságának működésképtelenségét vagy legalábbis problematikusságát teszik explicitté. Gadamer hangsúlyozza, hogy a létmegértés nyelvisége egyben azt is jelenti, hogy „soha nem érthetjük meg teljesen azt, ami van”³⁹, és a nyelv nemcsak teremt és feltár világokat, hanem félreértésekhez vezet, elfed bizonyos tendenciákat. A *Ködképek* dialogikus emberi viszonyrendszerében, történetmondói szituáltóságában a nyelv kettős, egyszerre elfedő és feltáró működéséből elsősorban az előbbi lesz a meghatározó, tragikus léthelyzetet eredményező jelenlét: a két központi szereplő-narrátor számára a létmegértés nyelvisége inkább a kölcsönös megértést lehetetlenné tevő korlátként funkcionál, és nem olyan hídként, mely „a másokkal való kommunikáció révén a másság sodró folyama fölött önazonosságokat épít”.⁴⁰ Rá-

³⁸ Vö. Paul RICOEUR, *Az én és az elbeszél azonosság* = uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., 1999, 404., ford. Jeney Éva.

³⁹ H. G. GADAMER, *Szöveg és interpretáció* = *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Bp., 1991, 20., ford. Hévízi Ottó.

⁴⁰ GADAMER, *i. m.* 22.

adásul – mint erre már részletesen kitértünk – akarva-akaratlan Cecil és Várhelyi szinte az irodalmi hagyomány egészének a beszédét mondja és hallgatja egyszerre, mely üressé, hatástalanná válik: az általuk felkínált létlehetőségek működésüképpen bizonyulnak, nem tesznek hozzá semmit beszélőik és hallgatóik létmegértéséhez, így poétikai formaelveik, esztétikai hatásstruktúrájuk pusztán konvencionáliságra degradálódnak.⁴¹ Ez a tapasztalat artikulálódik Várhelyi és Cecil konkrét történetalkotói-befogadói szituációjában is. A kettejük sajátos kapcsolatában, „dialógusában” létesülő irodalmi jellegű folyamat számukra alig több, mint pusztán időtöltés: Várhelyi egymás kölcsönös „mulattatásáról” beszél a regény elején (228.), Jenő Eduárd életútjának elmesélését pedig kezdetekben csupán Cecil „kíváncsisága” motiválja (229.). A történetalkotási és befogadási folyamatnak való – saját személyiséget kérdésessé tevő – kitettség azonban egyre inkább nyilvánvalóvá válik mindkettejük számára, személyes sorsuk és kapcsolatuk vonatkozásában egyaránt.

Várhelyi elbeszélésének megcélzott befogadójaként Cecil Jenő Eduárd történetének egyik mellékszálában saját életének mindenki előtt titkolt, sorsfordító epizódjára ismer, ami látszólag behegedt lelki sebeket tép fel⁴² egészen váratlanul. A számára pusztán „fiktív” elbeszélésben hirtelen saját sorsával, egy lezáratlan létproblémájával kell szembesülnie és passzív hallgatóból aktív, immár elkerülhetetlenül egzisztenciális tétellel (is) bíró szövegalkotói pozícióba kényszerül (hiszen gesztusával elárulja érintettségét Várhelyinek). Igaz, a „titok” felfedése és megoldása helyett az Ameline-ről megalkotott elbeszélés számára inkább menekülés lesz emlékei, valamikori énje elől. A saját élettörténetét vadromantikus konvenciókba távolító és annak leglényegesebb elemét homályban hagyó Cecil magatartása mögött annyiban indokolt félelmek húzódnak meg, hogy a nyelvileg megkonstruált világokban artikulálódó személyiség kiszolgáltatottá válik a mindenkori hallgató (befogadó) előfeltevéseinek, interpretációjának: feltételezhetőleg ezért marad ki Cecil elbeszéléséből története tulajdonképpen kulcsa, hiszen a személyes tragédiája akár komikus fikciós alakzatként is olvashatóvá válik⁴³. Cecilt azonban félelme oda veze-

⁴¹ A *Ködképek a kedély láthatárán* tágabb kultúrtörténeti kontextusának egyik alapvető fordulata is érzékenyen reagál a regény: tulajdonképpen annak a XVIII. század végén kezdődő folyamatnak a leírásaként olvasható ebben az összefüggésben, amikor a tudományos alapokon újjászerveződő konszenzusos létmagyarázó elvek egyre inkább pusztán fikcióként kezdték kezelni a műalkotásokat, tagadva azon képességüket, hogy aktív és közvetlen hatást tudjanak gyakorolni az olvasókon keresztül az életvilág „valóságára”, társadalmi folyamataira. Vö. S. VARGA Pál, *i. m.* 51–52.

⁴² Maga Várhelyi használja ezt a metaforát, aki érzékeli és kommentálja Cecil fokozatos érintetté válását Jenő Eduárd történetében, amely megbontja egyben Várhelyi addig töretlen szerzői-elbeszélői magabiztosságát is: „Cecil felsikoltott, s kezét szeme elé téve, ujjain könnyecseppek szívárogtak át. Ijedten szakítottam félbe elbeszélésemet. Nem kellett kérdenem, mert egyszerre világossá lőn, hogy a *Villemont* név keblében oly sebeket tört ismét fel, melyeket az idő behegesztett, de máig sem gyógyíthata meg.” (265.)

⁴³ „Egyébiránt – tevé hozzá Cecil fellegzett arccal – mi haszon oly történetet tudni, mely rémítő, mint egy temetőben töltött éj, s mégis... nevetségesnek is látszhatnék? Leggyűlöttebb oly szerencsétlenség emléke, melynek avatottjai okvetlenül kétféle accal bírnának: egy ünnepivel a szánakozás és egy házival a mosoly számára.” (293–294.)

ti, hogy nem látja be a felvállalt önazonosság révén kibontakoztatható dialógus lehetőségének esetleges termékeny voltát: elutasítja annak az esélyét, hogy a nyitott dialógusban kérdésessé tett énkép helyén egy stabilabb, a másik (Várhelyi) mássága által is megerősített személyiségképletet építsen fel: marad az énfeladás passzív állapotában.

Hasonló vélemény mondható el Várhelyiről, aki látszólag más pozíciót foglal el a személyiség integritásának kérdésében példázatos elbeszélése alapján. Az elmondott történetek nyelviség közvetítette léttapasztalatai azonban érintetlenül hagyják, hiszen ő sem vesz tudomást a más létben való önmegismerés lehetőségéről. „Szerzőként” az elbeszélhető és így elrendezett, stabil világ és személyiség illúzióját igyekszik kelteni mind a maga, mind a környezete irányába. Ugyanakkor feltűnő a záró-összegző szentencia túlzott általánossága, saját énképére való reflexió hiánya, a korábban problematikusnak beállított önértés korrigálására irányuló kísérlet elmaradása, így megkérdőjeleződik példázata érvényességének alapja, és a mögötte meghúzódó személyiségképlet hitele. Alakja így (egy tőle függetlenedő távlatban) tökéletesen beilleszkedik Jenő Eduárd és Villemont Florestán – általa elhibázottnak ítélt – sorsképletei közé. Ami az előbbinek a rögeszmés közboldogságteremtés, s a másiknak a végzetre való hivatkozás, az lesz Várhelyi számára a történetmondás: állandó menekülés az ön- és világértés radikális újraértése, a kényszerű énszenbesülés elől. Az általa deviánsként megítélt magatartásformákkal történő párhuzamba állítás ráadásul igen kedvezőtlen eredményhez vezet a személyiségéről formálódó vélemény vonatkozásában, hiszen azok aktivitása, teljességképzetei mellett nagyon határozott negatív színezetet nyer Várhelyi természetlen passzivitása.

Várhelyi mint Cecil elbeszélésének megcélzott befogadója sem viselkedik más képp. Nagy meglepedésére szolgál, amikor emlékeiben nyomára bukkan az Ameline-történet üresen hagyott helyére (a sajátos „félrelépés” körülményeire), és mint „szórakoztatásra” törekvő „alkotó” felfedezését örömmel közölni is kívánja barátnőjével (304.). Amikor azonban a hivatalnoktól véletlenül tudomást szerez Ameline és Cecil azonosságáról – tehát amikor az ártatlannak és ártalmatlannak tűnő „történet” ismét radikálisan betör az „életbe” – Várhelyi azonnal visszakozik. Az immár kerek egészé lezárt elbeszélést így nyugodt lelkiismerettel beillesztheti önigazoló „példázatába”: a túlságos élet (Ameline szintén az életet szenvedélyesen megélt nőalakként jelenítődik meg a történetben⁴⁴), minden esetben a személyiség széthullásához kell, hogy vezessen, bármennyire feddhetetlen etikai alapokon nyugodjék is az.⁴⁵ Várhelyi örömmel nyugtázza Cecil zavaróan megbomlott „lelki békéjének” hely-

⁴⁴ „Szerette a megdöbbenést, melyet az erdő sötét homálya okoz, szerette a lebegő és ködös képeket, melyekkel a hegyi tájakok ege és a hegyi lakosok képzelődése benépesítve van, s kevés francia nő tudta csak a tizedét is az Ameline kedvelte románcoknak, s kivüle tán egy sem, ki a természettani ismeretek mellett oly eleven s majdnem babonás érzéssel bírt volna a tündéres népregék szépségei iránt.” (268–269.)

⁴⁵ „Istenem, pedig ő ártatlan, de a nők sorsa, hogy gyakran egy balesetet inkább szégyelljenek, mint egy bűnt. S mily nyomorult jelleművé vált a különben derék Florestán egy véletlen miatt, mely az ő hűtlensége idézteté elő, s mily szerencsétlenné lőn Cecil a hűtlen nő, az ártatlan tévedő!...” (308.)

reállását (309.), és sikerül feloldania a Cecil-Ameline történet hatása okozta váratlan kizökkenségét, belső egyensúlyvesztését (306–308.) is, melyet – nagyon jellemző és árulkodó módon – egy rendkívül konvenciózus, allegorikus fordulattal konstata-⁴⁶ Valószínűleg azért sem vállalja fel Várhelyi a leleplezésből adódó problémákat, mert akkor fel kellene adnia a „házibarát” semmire sem kötelező pozícióját Cecil irányában. Bár elbeszélése több pontján utal kölcsönös egymásrautaltságukra (228., 308.) összességében mindketten ugyanúgy menekülnek egy mélyebb párkapcsolat kihívásai elől, mint a saját jelenbeli léthelyzetükkel történő szembesüléstől.

Cecil és Várhelyi magatartása, viszonya összességében egy olyan – a szöveg egészére érvényes – szubjektumfelfogást sugall, mely már nem tartja lehetségesnek a személyiség integritásának megteremtését vagy megőrzését, stabil identitásra alapozódó párkapcsolat, boldogságképzetek beteljesítését. Történetük teljessé teszi a regény valamennyi rész-elbeszélése sugallta létélményt: a szöveg háttérében megkonstruálódó „papirosvilág” nem ad valódi lehetőséget a személyiség kibontakoztatására, a boldogság megélésére. Ez a csak kontúrjaiban körvonalazódó világ egy olyan megváltozott létállapot tapasztalatát közvetíti, mely mindenképpen igényelné az individuum újraszituálását, de ehhez mértékadó eligazodási mintát, magatartásformát már nem tud adni. A kibontakozódó létlehetőségek nem kínálnak valódi utat: marad a középszerűség elfogadása, a passzív kívülmaradás, vagy a teljes személyiség megteremtésének kísérletéből adódó tragikus kudarcok mind az egyéni élet, mind a párkapcsolatok terén.

⁴⁶ „Úgy éreztem magamat, mint a *hajós*, ki egy alkalmatlan *tengeri* kaland után, mely alatt néha *zivatarok* is üldözték, *csendes kikötőben* vetett *horgonyt*.” (308.) (Kiemelés tőlem.)

GÖNCZY MONIKA

AZ ÖZVEGY ÉS LEÁNYA SZÖVEGVILÁGAI*

(Palimpszeszt-kedély)

„[...] kedélye azon romok közül kiásott pergamen-terkercshez hasonlít, melyről ha egy írást lehántanak, alatta mást fedeznek föl, különböző jegyekkel, nyelvvel és tartalommal.”

(*Özveggy és leánya*)

„Töröld ki Keményt, hogy neve sejdíthető se legyen.”

(*Özveggy és leánya*)

Bevezetés

Az *Özveggy és leánya* korabeli bírálati¹ az életmű kiemelkedő alkotásaként tartják számon a regényt, ám e kritikák nem mások, mint ismertetések, üdvözlő fogadtatással.² Az 1880-as évektől a pozitívista irodalomkritika forráskutatásának³ nyújt nagyszerű lehetőséget a mű. E módszer kutatói csupán a feltárás igényével – lemondva az esztétikai értékítéletről – közelednek a szövegtörzshöz (megjelölik Kemény fel-

* A tanulmány készülő doktori disszertációm egyik fejezete. A regény szövegvilága bizonyos aspektusainak vizsgálata további dolgozatok tárgya.

¹ PN, 1855. jún. 15.; DANIELIK János, PN, 1857. júl. 3., 4., 11., 14., 16.; (DUX Adolf) A. D., PLloyd 1857. márc. 20., 65. sz.; GREGUSS Ágost, PN, 1857. ápr. 12.; SZÉKELY József, Hölgyfutár, 1857. máj. 19–26., 114–119.; BH, 1857. ápr. 12., 84. sz.

² „[...] szerkezet tekintetében Kemény többi művét mind felülmúlja, tartalom és alak tökéletesen egymásba talál, gondolat és kép, egymást áthatva, teljesen egygyé lesznek, a lélektani feladat megoldása pedig nem írói fejtegetés, elemzés útján – mit az olvasó tán a szerző előbbi munkái után várna – de tisztán cselekvényi mozzanatokban és mozzanatok által van előmozdítva és kifejtve, szóval igazán művészi.” GREGUSS Ágost, *Kemény legújabb regénye*, PN, 1857. ápr. 12.

„[...] prózai szépirodalmunkban a forradalom óta ez kétségtelenül a legjelesebb.” BH, 1857. ápr. 12.

³ SZILÁGYI Sándor, *Az „Özveggy és leánya”-nak történeti háttere*, Nemzet, 1884. ápr. 13., 103. sz., 7.; SZÁDECZKY Lajos, *Az „Özveggy és leánya” megosztása Kézdi-Szentléleken*, ErdMúz, 1897, 207–212.; LOÓSZ István, *K. Zs. „Özveggy és leánya” című regényének forrásához*, EphK, 1905, 212–226.; SZINNYEI Ferenc, *K. Zs. „Özveggy és leánya”-nak tárgya novellairodalmunkban*, BpSz, 1932, 227. köt., 106–111.; SZINNYEI Ferenc, *Tarnóczi Sára története novellairodalmunkban*, It, 1935, 218.

tételezett forrásait, az azonosságokat és eltéréseket), ám a források használatát nem funkciójukban tekintve voltaképpen ki is vonják azokat a mű értelmezéséből.

Az első komplexitásra törekvő értelmezés, Papp Ferenc interpretációja, már a XX. század első negyedében születik meg.⁴ Papp egyrészt „megjósolja” a mű sikerét: „Kemény regénye azonban oly emlékszerű alkotás, mely felülemelkedik saját korának érdeklődésén és komor szépségével *izgató kérdés* marad későbbi korok számára is”⁵ (kiem. G. M.); másrészt a Kemény-életmű fordulópontjaként definiálja⁶ azt, hagyományt teremtve ezzel a majdani értelmezésekhez.⁷

Mindennek ellentmond Keresztury Dezső meglepő – nem tudni igazán, mire alapozott – állítása, mely szerint az *Özvegy és leánya* sohasem számíthatott s nem számíthat széles befogadói bázisra.⁸

A regénynek a Kemény-életmű legjobb darabjaként való interpretálására is történetek kísérletek.⁹ E „legfelső” hely érvényességét vonja kétségbe Szegedy-Maszák Mihály: „Kiváló irodalomtörténészek estek abba a hibába, hogy a nézőpontváltásból származó összetettséget, valamely elvont regényszerűség alapján szerkesztetlenségnek vélték, s viszonylag egyszerű felépítése miatt az *Özvegy és leányát* nevezték a szerző legjobb regényének.”¹⁰ Ennek megfelelően a mai középiskolai irodalomoktatásban is csak a *Ködképek a kedély láthatárán* és a *Zord idő* kapott némi teret.¹¹ Igaz, az utóbbi évtized tankönyv-pluralizálódása lehetőséget adott arra, hogy az *Özvegy és leánya* alternatív kötelező olvasmány¹² is lehessen. Ez a tény, s az 1983-ban készült

⁴ PAPP Ferencz, *Báró Kemény Zsigmond*, I–II, Bp., a Magyar Tudományos Akadémia kiadása, 1923.

⁵ *I. m.* II., 282–283.

⁶ „Kemény lángelméje diadalmasan került ki a küzdelemből, de rohamos fejlődésének titka mégis az, hogy a tragikus történeti regényben találta meg azt a műformát, mely költői egyéniségének leginkább megfelelt.” *I. m.* II., 283.

⁷ Szegedy-Maszák Mihály a romantika meghaladására tett kísérletben, Imre László a műfaji minták módosulásában látja a fordulópontot. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., 1989, 168–195. IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, 1996, 273–279.

⁸ „A mű, mint az egykorú magyar szépirodalom egyik legjelesebb alkotása könyveltetik el, anélkül azonban, hogy alaposan s érdeme szerint megvizsgáltatnék. Sorsa később sem igen változik; mint Kemény kitűnő művét emlegetik, a valóságban azonban olvasatlanul áll a könyvespolcokon; sajnos egyre kevesebb könyvtáréin.” KERESZTURY Dezső, *Az Özvegy és leánya – A regényíró Kemény Zsigmondról* = uő, *Örökség*, Bp., 1970, 218–219.

⁹ GYULAI Pál: *Kemény Zsigmond = Emlékbeszédek*, 3. bőv. kiad., Bp., 1972. és NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után*, Bp., 1971, 132–135., 137–138.

¹⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az elbeszélő és a szereplő viszonya Kemény Zsigmond regényeiben*, *Literatura*, 1978/1–2, 16.

¹¹ L. a SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András stb. szerkesztésében készült *Irodalom a gimnázium III. osztálya számára* című tankönyvet.

¹² L. pl. a MOHÁCSY Károly-féle középiskolai tankönyvet. Valószínűleg ennek a tankönyvnek a hatására is jelent meg újra a regény a *Diákkönyvtár* sorozatban.

kiváló tévéjáték „regénypropagandája”, ha nem is szélesíti feltétlenül a mű olvasói bázisát, kánonban maradását biztosíthatja.

Megkockáztatom azt a kijelentést, hogy napjainkban – bár statisztikai adatok sohasem készültek róla – ez a legtöbb olvasóra találó Kemény-regény, talán épp azért, mert a „*viszonylag egyszerű felépítés*” (kiem. G. M.) kettős olvasási módra ad lehetőséget. A párhuzamosan futó, majd összetalálkozó cselekményvezetés mentén haladva lehetőség nyílik arra, hogy a románcnak induló szövegtől egy tragikus végkifejletű regényhez jusson el az olvasó; vagy a többszöri újraolvasást választva, s az egyszerű felépítés *viszonylagosságára* helyezve a hangsúlyt felfigyeljen másfajta szövegstruktúrákra is. A második lehetőséget választva e tanulmány egyik leplezetlen célja bebizonyítani, hogy az *Özvegy és leánya* rendkívüli mértékben megszerkesztett, ugyanakkor „csillagokká repesztett szöveg”¹³, mely érdekeltté teheti a ma befogadóját is.

Olvasási stratégiámnak a regény mozgatta szövegvilágok vizsgálata, s ezzel összefüggően egyfajta intertextuális olvasásmód szab irányt.

Teoretikusan Kulcsár Szabó Zoltán,¹⁴ pragmatikusan Szajbély Mihály¹⁵ és Bodnár György¹⁶ hívta fel figyelmemet arra, hogy a múlt század végi irodalmi alkotások intertextuális eljárásainak feltárása/térképezése, az intertextualitás korabeli funkciójának megragadása, milyen új horizontokat nyithat a korszak megszólítására/megszólaltatására. Átfogó funkciótörténeti meghatározást – nyilvánvalóan – csak nagyszámú szöveg vizsgálata adhat.¹⁷ Jómagam pillanatnyilag arra vállalkozom, hogy az intertextuális olvasásmód segítségével egyetlen regény világát közelítsem meg, s tárjam fel az intertextuális utalásrendszer funkcióját.

¹³ „[...] az újraolvasás sokszorozza meg a szöveg sokrétűségét és pluralitását.” Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Bp., 1997, 28.

¹⁴ „Az, hogy az intertextualitás jelentősége egyszerre nőtt meg az irodalomelméletben és az új irodalmi művek recepciójában, arra utalhat, hogy egy általános hermeneutikai korszituáció kérdésfeltevési horizontját (tehát nem a »korszellem«, hanem egy kor hagyománytapasztalatának egységes vonásai értelmében) jellemzi az, hogy a szövegek befogadásának egyik problémájává éppen e szövegek egymáshoz való viszonya vált. S ha ez az érdeklődés vagy tapasztalat egy meghatározó elemévé vált a kortárs befogadási szituációnak, akkor éppen hogy a múlt irodalmi alkotásait is célszerű ebből a szempontból megvizsgálni (hiszen ez biztosítja az élő dialógust) ahelyett, hogy a jelenséget korai formációira hivatkozva az örök érvényű, de időtlenül állandó irodalomtörténeti »tények« temetőjébe utaljuk.” KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?* It, 1995/4, 500.

¹⁵ SZAJBÉLY Mihály, *Az Álmodó és Schopenhauer*, Világosság, 1995/8–9, 110–134.

¹⁶ BODNÁR György: *A művészregény mint az intertextualitás korai formája*, It. 1991/3.; 224–238.

¹⁷ „Tehát az intertextuális kapcsolódásokból – persze nagy szövegtörzsekön végzett vizsgálatok alapján – a szöveghagyományozódás módjainak és körülményeinek feltárásával egy-egy korszak ízlését, hagyományértelmezését, s így közvetve esztétikai és világszemléletének főbb vonásait illetően jelentős irodalomtörténeti következtetések vonhatók le.” KULCSÁR SZABÓ Z., *i. m.* 505.

Már az *Özvegy és leánya* „első” olvasásakor feltűnt (noha nem minden esetben tulajdonítottam neki jelentést), hogy számtalan más szöveget hoz játékba a regény, ezért a további újraolvasásokat már olyan előfeltevéssel hajtottam végre, hogy a legoptimálisabb intertextuális olvasatot hozzam létre, szövegek többszintű diskurzusaként értelmezem azt. Maga a Kemény-életmű is inspirált egy ilyesfajta olvasási stratégiára, hisz nem egy szöveg jelzi, hogy Kemény szívesen alkalmazott különböző intertextuális eljárásokat (lásd *A rajongókat*, illetve annak korábbi, tervezett szövegváltozatát, melynek címe is igen beszédes: *Saaron rózsája*¹⁸), de következetesen a mű egészét érintő szövegszervező eljárásként csak az *Özvegy és leányában* találkozunk a szövegépítés e módjával.

Az *Özvegy és leánya* remek példája annak, hogy „[...] a szöveg felhívó struktúrájában (az Iser-féle Appelstruktur értelmében) megjelenhet a kifejezetten intertextuális olvasásra való »felszólítás«”.¹⁹ Az ideális olvasó igényével fellépő mű kapcsán Szegedy-Maszák is e regényt említi Kemény-monográfiájának azon a részén, ahol a történetbefogadó, a teremtett és tényleges olvasó közötti differenciáltságról beszél: „A mű igényelte olvasót talán annak alapján is lehet jellemezni, hogy föl kell ismernie bizonyos szövegek közötti kapcsolódásokat, idézeteket, függetlenül attól, tud-e a tényleges olvasó róluk. Az *Özvegy és leánya* például olyan befogadóra számít, aki elég jól ismeri a Bibliát, és tudja, mikor idéz belőle Tarnócziné.”²⁰ Szegedy-Maszák e felismerésében rejlő lehetőséget nem viszi tovább, hisz monográfiájának olvasási stratégiája az értelmezésnek más irányt szab. A szakirodalom nagy része „jelzi” az *Özvegy és leánya* szövegkorpuszában másfajta szövegek jelenlétét – ilyen Thackeray „költészete”²¹, Szalárdi János *Siralmas magyar krónikája*, gr. Kemény József *Árpádiája*, Walter Scott *A lammermoori menyasszonya*, Schiller *Wallensteinje*, Dickens *Chuzzlewit Mártonja*, a XVII. század irodalmi divatja: a széphistóriák szeretete, a korabeli erdélyi jogrendszer és az Ótestamentum szövegei²², a *Budai Ilona* típusú balladák²³ vagy ilyen az elbeszélői magatartás és értékelés megváltozását előidéző műfaji minták követése (Scott, Dickens, Thackeray, Shakespeare, a görög s a romantikus végzetdrámák)²⁴ –, de Szegedy-Maszákhhoz hasonlóan nem tulajdonítanak azoknak olyan

¹⁸ „Hiába biztatgatta a *Délibáb* is előfizetőit 1853-ban, hogy regényeinek sorát b. Kemény Zsigmondnak *Saaron rózsája* című historiai novellája nyitandja meg.” PAPP, *i. m.*, II., 94.

¹⁹ KULCSÁR SZABÓ Z., *i. m.* 496.

²⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., 1989, 84.

²¹ Pester Lloyd, 1857, 65. sz. (márc. 20.)

²² PAPP Ferenc, *Özvegy és leánya* = uő, *Báró Kemény Zsigmond*, Bp., a Magyar Tudományos Akadémia kiadása, 1922, II., 256–283.

²³ NAGY Miklós, *Kemény Zsigmond*, Bp., 1972. (Megjegyzés: N. M. is említi Scott *Lammermoori nászát*.)

²⁴ „Ami tehát egyenetlenségnek, művészi átgondolatlanságnak látszhatik (az egységes, harmonikus elbeszélő modor hiánya), az az *Özvegy és leányában* nemcsak egy sajátos életrajzi és világképi fordulattal magyarázható összetettség, hanem a különmemű műfaji mintákhoz (előbb Scotthoz, Dickenshez, Thackeray-hez, utóbb Shakespeare-hez, a görög s a romantikus végzetdrámához) kapcsolódó megváltozása elbeszélői magatartásának és értékelésének.” IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, 1996, 279.

jelentőséget, melyre akár önérvényű interpretáció építhető. Mindenesetre a szakirodalom ilyen jellegű észrevételei csak megerősítettek abban, hogy megpróbálják egy olyan olvasatot létrehozni, mely igyekszik megfelelni a szöveg efféle kihívásának.

Interpretációm az *Özvegy és leánya* indukálta szövegvilágok vizsgálata köré épül. 'Szövegvilág' terminus technicus alatt nem egyértelműen azt értem, amit a szegedi szemiotikai iskola dolgozott ki irodalomelméleti rendszerében: „A szöveg által létrehozott világot *szövegvilágnak* nevezük. A szövegvilág – mint minden lehetséges világ – tényállásokból épül fel: azaz *tárgyakból*, amelyeket különböző *tulajdonságok* határoznak meg, és amelyeket számos reláció kapcsol össze. [...] A szövegvilág tényállásait ismét relációk kötik össze, így a szövegvilág maga is egy komplex tényállás.”²⁵ Tágabb értelemben fogom használni a fogalmat: szövegvilágnak nevezve bizonyos szövegek (melyek önmagukban is lehetséges világok) egyidejű jelenlétét (komplex tényállások integrációja). Vagyis a regény szövegvilágát további/más szövegvilágok mozaik- vagy puzzle-szerű felépítésében látom: a kirakó egyes elemeit a narrátor, a szereplők és a befogadó (s esetleg az odaértett szerző) szövegismeretei adják. Fontos megjegyezni, hogy gyakorlati módszeremben is eltérek a szegedi szemiotikai iskolától, mikor is nem a valóságra vonatkoztatásból eredő azonosságok és/vagy ellentétek vizsgálata, s abból származó szabályszerűségek felismerése a célom, hanem a szövegvilágok egymásra vonatkoztatása, párbeszédük, illetve egymás mellett elbeszélésük megfigyelése; számolva azzal, hogy a befogadó világa – lévén nyelvi entitás – csakúgy beletartozik a szövegvilágok univerzumába, mint a vizsgált anyag. („A szöveghez közelítő »én« maga is más szövegek, végtelen, pontosabban [eredetében] végtelenbe vesző kódok sokasága.”)²⁶

Az alábbiakban először kijelölöm a szövegvilágok/szövegek vizsgálati területét, majd ajánlatot teszek az *Özvegy és leánya* által behívott szövegek tipologizálására.

Különbséget kell tenni a befogadó, a szerző, az elbeszélő és a regényfigurák szövegvilága között.²⁷ A befogadó szövegvilága a mindenkor tényleges olvasó szövegvilágának függvénye, ezért elvileg végtelen számú szöveg kezdhet párbeszédbe a regény indukálta szövegekkel, ugyanakkor a tényleges olvasó korlátozza is a szövegek diskurzusát, hisz csak az a szöveg válik a diskurzív folyamat részévé, amelyet megszólít vagy felismer a befogadó. (Ez a hagyomány[ok]ban benne állás reflektáltságának fokától, s az olvasó műveltségi anyagától is függ.) E gondolatmenetből következően jelen tanulmány végső soron saját szövegvilágommal azonosítja a befogadó szö-

²⁵ BERNÁTH Árpád, *Narratív szövegek irodalmi magyarázata*, Literatura, 1978/3–4, 191.

²⁶ R. BARTHES, *i. m.* 21.

²⁷ „Intuitíve különbséget tehetünk az elbeszélő (narrátor) világa, az egyes figurák világai és a befogadó világa között. Ebből is kitűnik, hogy a narratív struktúrát a legelvontabb szinten is kommunikációs szinten kell kezelni. Az »elbeszélőt« és a »befogadót« természetesen absztrakt szemantikai funkciónak tekintjük, s nem azonosítjuk a pragmatikai szint »írójával« ill. »olvasójával«.” CSURI Károly, *A „lehetséges világok” szemantikája és az irodalmi elbeszélő szövegek elmélete = Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései (Narratológiai tanulmányok)*, Szeged, 1980, 169–200., 192.

vegilágát, s annak is csak az az intervalluma érdekes pillanatnyilag, amelyik metszetet alkot a vizsgált szövegekorpusszal.

A biografikus szerző szövegvilágával (mivel az gyakorlatilag rekonstruálhatatlan) nem foglalkozom, csak megjegyzem, hogy az *Özveg és leánya* szerzője „birtokosa” azoknak a szövegeknek, melyeket az elbeszélő, illetve a regényfigurák ismernek, s ezen felül mindazoknak, melyek a mű „regénystruktúráját”, „forrásait”, „genezisét” jelentik.²⁸

Az elbeszélő szövegvilága korlátozottabb a szerzőénél, bár a figurák szövegeiről ő is tud. A regényfigurák szövegvilágai behatároltabbak (annyi, amennyit a narrátor, ill. az odaértett szerző tulajdonít nekik, illetve amennyit az olvasó felismer a befogadás során). Kísérletet teszek a szereplők és részben a narrátor szövegvilágának feltárására, annak tudatában, hogy a (re)konstruált vagy inkább testált szövegvilágok átértelmezhetők, listájuk bizonyára bővíthető.

A műben jelenlévő/megidézett szövegek megnevezésére, tipizálására a következő fogalmakat alkalmazom²⁹ (részben igazodva a transztextuális eljárások fajtáihoz³⁰): 1. Nyílt szöveg: 1/a. hibátlan szöveg, 1/b. hiányos szöveg; 2. utalás; 3. hipertextualitás; 4. rejtett szöveg.³¹

1. Nyílt szövegen a direkt beidézett szövegrészeket értem (pl. *A IX. zsolttár* három versszaka Szenczi Molnár Albert fordításában).

1/a. Hibátlan szövegen a pontosan idézett³² textusokat értem. A hibátlan szöveg relevanciája a hiányos szöveggel való oppozícióban nyer majd jelentést (pl. „Kiontom te reád az én haragomat, az én búsulásomnak tüzét felfútatom tereád, és adlak tégedet goromba férfiaknak kezekbe, kik fő mesterek lesznek a pusztításra.”³³ 2., 36).

1/b. Hiányos szöveg lesz a pontatlanul idézett bibliai részlet, illetve azok a beidézett szövegegységek, melyeknek egész textussá való kiegészítése alátámasztja jelen olvasat végkifejletét (pl. „»*Én Sárónak rózsája vagyok és gyöngyvirág. [Mint az*

²⁸ Érdemes lenne mindazonáltal egy másik tanulmányban a szerzői szövegvilág bizonyos fokú vizsgálatára is kísérletet tenni. Például, hogyan olvassa egymást *A rajongók*, Kemény tanulmányai, Szalárdi *Siralmas magyar krónikája*, Pálffy Albert: *A szebeni házban* (1853) és Halmágyi Sándor: *Szívek harca* (1855) stb. és az *Özveg*?

²⁹ Megjegyzés: bizonyos szövegek tartozhatnak a tanulmányban bevezetett két vagy több fogalomhoz is egyidejűleg.

³⁰ A szoros szövegolvasat során genette-i értelemben használok egyes kategóriákat, mások saját alkotású kategóriákat.

³¹ További kategória, amely egy későbbi tanulmányban kerül majd középpontba, az architextualitás. E fogalmat szintén az intertextualitás irodalmából kölcsönzöm, értve azokat a szerkezeti, tematikus, hangnembeli eljárásokat alatta, melyek műnemi/műfaji utalások jelölésére szolgálnak (pl. az *Özveg* mint „drámai szerkezetű regény”, végzetdráma, ballada, XVII. századi verses regény-paródia stb.).

³² Eltekintek itt attól, hogy pl. a bibliai idézetek pontossága ab ovo pontatlan, lévén fordítás.

³³ A regényből vett idézetek az első kiadásból valók: Kemény Zsigmond, *Özveg és leánya I–III.*, Pest, 1855–1857. Az idézetek oldalszámát a tanulmány főszövegében jelölöm.

lilium az tövisek között, olyan az én jegyesem a leányok között.]³⁴ Mint az almafa az erdőnek fái között, olyan az én szerelmesem az ifjak között. Az ő árnyékában fölette igen kívánok ülni: mert az ő gyümölcse gyönyörűsége az én inyemnek.«³⁵ [1., 9–10.], illetve pl. az *Egy széphistória az vitéz Franciscóruól, és az ő feleségéről*, 1–14. versszak).

2. Utalás az, amikor valamely műben előforduló nyelvi egység (nem idézett szövegrészlet) más textus(ok) felé nyit. Ez a leggyakrabban előforduló, legtöbb művön kívüli szöveget behívó eljárás, számtalan variációval (pl. szerzővel és/vagy címmel utalás: *Ráskai Gáspár: Vitéz Francisco, Énekek éneke*; mitológiai-bibliai névvel: *Ara-rát, Saturnus, Bolína*; a hős megnevezésével: *Griseldis, Volter*; a témával: *Balassa Menyhért árultatásáról*; szövegből vett szószerkezettel, szóképpel, szimbólummal: *világ vége, egyiptomi kövér esztendő, a babona hétfejű sárkánya, lator* stb.)

3. „A hipertextualitás azon (szerkezeti) utalásviszonyt jelenti, amelyben a pretextus egészét érinti az új szöveg egésze (tematikai, szerkezeti, szemiotikai egységként), s így tulajdonképpen tovább- vagy át-írja azt.”³⁶ Előzetesen itt csak azt a kijelentést kockáztatom meg, hogy az *Özvegy és leánya* működtethető hipertextusként, méghozzá kétszeresen is: hipotextusa (vagy pretextusa) az *Egy széphistória az vitéz Franciscóruól, és az ő feleségéről*, valamint Keresztelő Szent János fejevételének története lesz.

4. Végül rejtett szövegen a műben valójában elhallgatott szövegtudást értem. A szöveget nem mondás, a megértett szöveget tetté átíró magatartás normáját (pl. Mikes Móric és az evangéliumok).

*

Az *Özvegy és leánya* szereplői két nagy szövegvilág-csoport köré szervezhető, nevezük ezeket a *világi költészet, lovagepika és antik mitológia*, illetve a *Biblia, egyházi*

³⁴ Kapcsos zárójellel és **vastag** betűkkel emelem ki az *Özvegy és leánya* idézeteiből „kimaradt” részeket. A kimaradt bibliai szövegrészek kiegészítésekor a Vizsolyi Biblia hasonló kiadásának használata mellett döntöttem, ugyanis egészen pontosan nehéz lenne megmondani, hogy melyik változatot használhatta Kemény. (*Szent Biblia az az Istennek O és W Testamentymanac prohetác es apostoloc által meg íratott szent könyuei: Magyar nyelvwe fordítatott egészlen es wyonnan, az Istennek Magyar országában való Anya Szent Egyházánac epülésére.* Fordította KÁROLI Gáspár. – A kiad. alapjául az OSZK Todoreszku-gyűjteményében lévő 2. számmal jelölt Vizsolyi Biblia szolgált. Az eredeti kiadás megjelenési adatai: Visolban, Nyomtattatott Mantskovit Balint által, 1590 – Bp., Helikon, 1990, I–II.) A regény szövegében igen, de a Károli-féle Bibliában nem szereplő részeket kurzívá-lom. (Ez utóbbi ebben az idézetben nincs.) Ezt az eljárást alkalmazom a későbbiekben is. A dolgozat főszövegében a könnyebb olvashatóság végett átírtam a Vizsolyi Biblia egyes betűit. Lábjegyzetben közlöm az idézett rész „betűhív” változatát is.

³⁵ „En Saronnac rófiaia vagyoc, es gyöngy virág.
Mint az lilium az töuisek között, olyan az én iegyefem az leányoc között.
Mint az álma fa az erdőnc fái között, olyan az én fjerelmefem az iffiac között. Az ő árnyékában felötte igen kéuánoc ülni, mert az ő gyümölcze gyönyörűféges az én ényémnc.”
Énekek éneke, 2:1–3.

³⁶ KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *i. m.* 511.

értekezések és a korabeli erdélyi jogrend szólamának. A figurák egyike sem rendelhető tisztán, egyértelműen valamelyik szólamhoz, azt viszont elmondhatjuk róluk, melyik szövegvilágcsoporthatározza meg erőteljesebben az adott hőst, mik azok a szövegvilágok, melyeket az *Özvegy és leánya* történetében megél. Egyes regényalakoknak van egy-egy (reflektáltan vagy reflektálatlanul) kitüntetett szövege, mellyel olyannyira azonosítja magát a hős, hogy a szöveg-megélés meghatározóvá lesz a regény végki-fejletét tekintve. A narrátor a történetmondás folyamán igyekszik igazodni ahhoz, hogy a szereplők éppen milyen szövegektől meghatározva beszélnek, s az utalás típusainak széles spektrumát használva erősíti azok beszédmódját. A narrátor a két fő szólamon kívül más szövegvilágcsoporthatározót is használ: a krónikák és a drámák világát.³⁷

Világi költészet, lovagi epika, antik mitológia

A narrátornak köszönhetően a befogadó kellőképpen tájékozottá válik az elbeszélő idő irodalmi kánonjáról, olvasási szokásairól, sőt azt is megtudhatja, hogy az elbeszélő idejére a „verses regények” preferenciája erősen csökkent, annyira, hogy az elbeszélő időnként teljes iróniával kezeli. Ez utóbbira legszebb példa Naprádiné ábrándozása: Mihály száműzetés utáni sorsáról oldalakon keresztül olvashatja a befogadó a legképtelenebb kalandsort (3., 99–104.), mely a lovagregények parodizált modorában hangzik el. De nemcsak a szereplők kedvelt szövegeit csapja meg az avíttóság szele, hanem az általuk követett minták is kérdéssé válnak. A regény szereplői közül néhányan (Sára, János, Naprádiné, Mikes Mihály) egy olyan viselkedési kódexet követnek, melyeknek cselekvésmintái épp érvényüket kezdik veszíteni.³⁸ Mihály és Judit, illetve Sára és János két külön nemét mutatja e viselkedési kódexhez való igazodásnak, azaz a szöveg-megélésnek két fajtájáról beszélhetünk esetükben. Míg az előbbiek merő játéknak, az utóbbiak teljes mélységükben megélelendő-knek tartanak bizonyos olvasott cselekvésmintákat.

A lovagi epika egyik szokványos motívuma, a leányrablás már a történet ideje alatt is idejétmúlt szokásnak számít, érdemes megfigyelni miként viszonyulnak ehhez a tett-mintához a fent említett hősök. Naprádiné a leányrablásra nem lepődik meg, hisz irodalmi kelléktárában ott van az a proairetikus kód³⁹ (Barthes), ami a

³⁷ Ez utóbbiak tárgyalása az architektuális vizsgálat során kerülnek majd előtérbe a fennebb említett készülő tanulmányban.

³⁸ A széphistóriák, lovagregények szerinti életforma anakronisztikusságának jelzésével implice megidéződik a *Don Quijote*. Meglátásom szerint e regény is beilleszkedik azon – a XIX. sz. második felében születő – művek sorába, melyek igen sokban hasonlítanak a Cervantes-mű narratológiai, poétikai eljárásaihoz.

³⁹ BARTHES, *i. m.* 33.

befogadó számára sejtetésként jelenik meg. „Olvastam én ennél furcsább történetet is” (1., 69.)⁴⁰ – mondja, „[S] ha most a névtelen lovag akarna elragadni?” (1., 126.) – kérdi már akkor, mikor még csak fantáziál a nőrablásról, ennek megfelelően az esemény bekövetkeztekor már reflektáltan cselekszik, pontosan tudva, milyen szabályai vannak a leányrablási játéknak:

„Judít [...] oly mesés színezetűnek hitte az egész jelenetet, mintha csak egy régi költeményből multság végett játszatták el, mit a gyilkolóbb természetű fegyverek hiánya is tanúsítani látszott; azonban mégsem mulasztá el néhány erélyes segélykiáltással riorogni vissza a Sárát átölelő merész lovagot.” (1., 129.)

Mikes Mihály és Judit nosztalgikusan emeli piedesztálra a letűnt kort, de már mint csak játékot, mókát tekintik a leányrablást, eljátsszák a szerepet (az „udvarhölgy” és a „csatlós”) de ki-kiesnek az alakításból.

Mikes János és Mihály maga is reflektál arra, „mint megváltozott minden” (1., 20.), de mivel az előző érárt tartják értékelitettebbnek, viselkedésmódjukat is annak előírásaihoz igazítják e „mostani romlott világban” (1., 70.), ezért tartja János érvényesnek a leányrablást (kiváltképp, mert ahonnan érkezik, még érvényben van e szokás). Mihály meg a letűnő kor igazolását látja János ötletében. Sára és János teljesen azonosulna a forgatókönyvvel, de a véletlen (Sára megpillantja János arcát) mindkettőjük számára átértékeli a cselekményt: Sára a bibliai Judítként (legalábbis a narrátor szerint) törrel védekezik elrablója ellen, de mikor felismeri Franciscót, a leányrablásból leányszöktetés lesz, ehhez igazítja viselkedését; János ébredező szerelme („Hisz! szemem előtt volt a szerelem tiszta eszményképe: ez a fölavatás.” [1., 166.]) pedig ahhoz a felismeréshez vezet el, hogy nem a viselkedési kódexnek megfelelően járt el, hisz „[n]őt csak magunk számára rabolhatunk. A többi a zsoldosok szerepe” (1., 166.).

A *világi költészet, lovagepika és antik mitológia* szólamának legjellegzetesebb alakja Naprádiné (a második anya, az anyahelyettes), épp ellenkező póluson áll, mint majd a *Biblia, az egyházi értekezések és a korabeli erdélyi jogrend* szólamát tisztán képviselő Tarnócziné (az anya). Ennek a dichotómiának nagy jelentősége van Sára sorának alakulásában, mint azt a későbbiekben látni fogjuk.

Naprádiné mindig valamely már ismert szöveghez igazítja a „valóságot”, a már olvasotthoz tetteit. Sárát a görög mitológia makulátlan nőalakjához (Bolina) hasonlítja, s mikor analógiája hibázik, gyorsan más hősnők után kutat:

„Judít elméje végig futott a delnőkön, kik a verses regényekben érdekes szerepet játszottak, s majd az egyik, majd a másik nevét ruházá igéző unokahugára; azonban kénytelen volt bevallani, hogy ez mindeniktől különbözik, egy egészen sajátos pél-

⁴⁰ „[...]s maholnap Kelemenhez egy vén cigányné fog sompolygani, és tenyeréből annyi szerencsét jósol, ha Sárával titkon megesküszik, hogy a szerelmes ifju *leányrablóvá lesz*, [kiem. G. M.] s csak az első kereszteléskor kezdjük sejtteni, miként a cigányné, ki Sára anyját rászedte, a Sára anyja volt.” (1., 69.)

dány, és oly tulajdonokkal is bir, melyeket előbb nála kell látni, hogy varázsaikról meggyőzzenek.” (1., 81.)

Leginkább merész hősnők (Clotild, Estrella, Kunigunda, Klárisz) szerepében képzelné el a lányt, akik szerelmükért a legbizarrabb kalandokat is vállalják. Mikes Mihály tetszését például úgy akarja megnyerni, hogy hol Ábrahám pátriárka nejeinek, hol Sába királynének öltözik, attól függően, melyik festményre tévedt Mihály úr tekintete, s mikor már végképp nem érti, miként lehetne szerephez idomítani a valóságot, olvasmányaiba menekülve fordít az eljáráson – a valósághoz keres illő szöveget:

„[...] a boldog szerelemtől irt verses munkákat ritkábban olvasta, s egész éjeken át oly szomorú történeteket tanult be könyvnélkül, melyekben a kegyetlen lovagok halálra keserítették szerelmeseiket, s csak akkor vették észre, hogy hibát követtek el, midőn már késő volt.” (1., 68.)

Naprádiné hasonuláskényszere jelmeztárrá alakítja át Sára ruhatárát is, míg Judit Delilának öltözik, Sára Jeftát, Clorindát, Morgana tündért, Semiramist alakítja, „s a költők több más kecses alakjai sem maradtak ki a játékból.” (1., 106.) A megírt világok valóságreferenciával bírnak Naprádiné számára; Babszem Jankó, a félszemű óriás, Tündér Ilona, a szaracénok, a keresztes vitézek, harem-hölgyek, Bolina stb. mind-mind „elvitathatlan valósággá incselgé magát”. (1., 79.) Még legsötétebb sejtését is rögtön irodalmiasítja:

„Mégis rettenetes nap a mai! Hasonlóról mondá a költő: hogy sárkány-fogakat vet az eseményeket termő barázdákba, s a bűn és büntetés aratását készíti elő.” (1., 151.)

Naprádiné mégsem naiv befogadó, még akkor sem, ha a helyzeteket, cselekedeteket, jellemeket stb. a (írott és tágabb értelemben vett kulturális) hagyományból vettekhez akarja igazítani. Mindig tudatában van, hogy a szöveg „csak” szöveg, sőt hogy a világ „csak” szöveg, egy lehetséges világ a többi közt. Számára még az ellentmondó szövegek közötti átjárhatóság is – épp azért, mert nem éli meg az alkalmazott szerepeket teljes mélységükben – lehetséges. A fentebb már említett versesregény-kelléktár szerint képzeletben megélt kalandok befejezése is azt igazolja, hogy végső soron csak szövegváltsárról van szó esetében:

„A bölcs fejedelem hallván, hogy a híres Amadis és Lancelott is a lovagok között van, igennel felelt. A házaspár tehát szerencsésen megérkezett Debrőre.

– De miért éppen Debrőre? kérdé magától a divánon ülve Judit.

– Mert – válaszolá szintén maga – ily kalandori élet után, milyen a miénk volt, le kell a világról mondanunk. A háztűzhely igen köznapi tárgy ugyan; de akkor a legkedvesebb költészetté válhatik, ha az egy regény befejezése, s ha a zivatar utáni kikötő.” (3., 104–105.)

Miután megtudja Mihály valós sorsát, egyszerűen a korszellem változására fogva konstatálja annak „prózaizálását”: „A lovagias kor fogyatékán van [panaszolja Sára-

nak, beszúrás G. M.], ritka férfi hasonlít azokhoz, kikről anyádnak távolléte alatt annyi szép mesét olvastunk.” (3., 111.) Ezek után nincs semmi meglepő abban sem, hogy a narrátor az epilógusban megemlíti annak lehetőségét, hogy Judit végül Haller Péterhez ment nőül. Naprádiné – bár rendkívül érzékeny nő – nem válhat tragikus figurává, mert az őt meghatározó szövegvilág azt nem engedi meg.⁴¹

Míg Naprádiné a szövegeként értelmezett világok közötti átjárhatóságot éli meg, Mikes Mihály a kultúrák sokszínűségét preferálja. Ezt jelzi például az is, hogy milyen könnyen igazodik a váratlan helyzetekhez (nagyon gyorsan meg tud felelni a Lupuj udvarában élő szokásoknak), vagy lakóházának berendezése, ahol is a tárgyak egy kis multikulturális térre berendezései lesznek („a törpe divánok Keletet, az egyenes hátú zselyeszékek Nyugatot képviselték”, „damaszki csó és görbe szablya”, „toledo kardaczélok”, „német páncél”, „ó-bizánsi s uj ágostai képtömbek”-kel kiverter serlegek, római kori mell- és karkövek stb. [1., 31.]). Legfőbb kincse egy gyűrű, mit épp Naprádiné egykori férjétől kapott:

„...amethistjára titkos jegyek voltak vésve, melyeknek elolvasásával szellemeket lehetne idézni, csak hogy fájdalom! elolvasni még az öreg Biszterfeld sem tudja, s a szíriai tudós doktorokon kívül más soha sem fogja.” (1., 32.)

Mihály bízik abban, hogy a rejtélyes írás olvashatóvá válhat egyszer. E gyűrű (s a Francisco-történet gyűrűjének) hasonmása lesz a fejedelem gyűrűje, s a befogadó – Mihályhoz hasonlóan – reménykedhet abban, hogy a titokzatos idegenhez került zálog jelértéke a történet végén felfedi értelmét.

A világi epika szólamának van egy kitüntetett – mondjuk így –, központi szövege, a *Vitéz Francisco*, mely egy összetett intertextuális játék része lesz. A rövidített cím nemcsak Ráskai Gáspár művére (*Egy széphistória az vitéz Franciscóról és az ő feleségéről*), hanem feltételezett szövegváltozataira is utal. A teremtett olvasó szövegemlékezetében a textus elvárása szerint ott van Ráskai széphistóriája. A XVI. századi ének egy vándortémát dolgoz fel, ezzel automatikusan behív minden olyan történetet, ahol a *Vitéz Francisco* motívumai jelen vannak.⁴²

⁴¹ Ez teljesen összhangban van azzal, amit BARTA János a gyermekkedélyekről ír a *Sorsok és válságok Kemény Zsigmond tragikus emberalakjaiban* (úó, *A pálya végén*, Bp., 1987, 186–217.).

⁴² „Azt, hogy az egész história merőben az ő csinálmánya volna, nem hihetjük. Ellene mond ennek a föltevésnek a monda magva is, mely ősidőtől fogva majd minden nép költészetében megfogant s szép virágot hajtott. A hű nő, már a hindu mondákban is (Yogananda királyról, feleségéről és Vararrukhi brahmanról szóló elbeszélésében) férfi ruhát öltve keresi föl férjét, a kivel a nélkül találkozik, hogy az őt fölismerné, míg maga nem ismerteti meg vele magát. (*Somadeva I. 36.*) Boccaccio-nak már Toldy által idézett elbeszélésében (2. 9.) szintén találkozunk vele; der Pfiffigste című német népmesében (*Wolf, Deutsche Hausmärchen. 1851. 355. l.*) Campbell, Gael népmeséiben (18. sz. a.); új görög népdalban (Mavrianos és a király); valamint olasz, francia, számos német, svéd, dán, norvég, oláh népmesében, francia, angol elbeszélésekben és Shakespeare Cymbaline-jében. Mindezek egybevetése olvasható: *Simrock, Die Quellen des Shakespeare 2. Aufl. 257–288. l. – Dunlop*

A szövegváltozatok lehetőséget nyújtanak arra, hogy az *Özvegy és leánya* maga is rájátsszon a Ráskai-féle elbeszélő költeményre: a narrátor és a regény egyes szereplői eltérő szövegtudással vannak felruházva, valamint a szövegtudás némely eleme egy rejtett hipertextust hoz létre; jelen befogadót ezzel pedig arra jogosítja fel, hogy a regényben működő szövegvilágok vizsgálatakor kitüntetett pozíciót tulajdonítson ennek, s a (de)formált szöveg jelenlétét funkciójában vizsgálja.

A történetbefogadó a narrátortól kap információt a szöveg létéről: konkrétan megnevezi a széphistóriát („Megtalálá a »Vitéz Francisco« regényes történetét, melyet a híres Vasfay [sic!] ⁴³ Gáspár szerzett” [1., 96.]), utalást tesz a korabeli szövegtudásra létmódjára („s várról várra utazván, a szép delnőknek czitera mellett énekelt.” [1., 96.]), és a korabeli befogadó elvárásai horizontjában kánonműként határozza meg a *Vitéz Franciscót* („Sok könynek kellett folyni e költő érzékeny műve miatt, különben a házaló dalárok nem nyerték volna az újabb versírók által utasításul, hogy előadásai-ikban Francisco nótájához tartsák magukat.” [1., 96.]). Az elbeszélő a továbbiakban elmondja a széphistória cselekményét, a prózai összefoglalás mintegy mise en abyme-ként funkcionál, középen egy szoros értelemben vett intertextuális utalással (szó szerint idézi Ráskai művének egy versszakát). A narrátor (meg)idézési technikája egyúttal interpretálja is a pretextust, vagyis metatextuális viszonyt létesít az alapszöveggel.

A *Vitéz Francisco* Tarnóczi Sára világának alaptextusa. Kitüntetett pozícióját, superlatívusokban kifejezhető esztétikai értékét más – a korban kánonműként ható – szövegekkel összevetve alakítja ki, a dramatizált változatot például sokkal szebbnek tartja a *Comoedia Balassi Menyhárt árultatásáról* című drámánál. Az is kiderül, hogy Sára elutasítja Volter és Griseldis történetét (Istvánfi Pál: *Historia regis Volter*), mert alkatával ellentétesnek ismeri fel Griseldis alakját, az nem szolgálhat mintaként számára, nem erősítheti önértését – hisz Griseldis Sára interpretációjában önértés nélküli lény.

A hősnő számára legalább négy létmóddal bír a *Vitéz Francisco*: teljes szöveggént, elhallgatott szöveggént, hiányos szöveggént, dramatizált szöveggént (vagyis egyfajta hipertextusként). Tarnóczi Sára szövegtudásáról/interpretációjáról részben az elbeszélő értesít:

„Sára, a nagynéne csodálkozására, fölnyitás nélkül szavalá Zebernik urának, a hős Franciscónak történetét, azon jelenettől kezdve, midőn Béla király által Budára hivatik, hogy a nagy ünnepélylyel tartandó vitézi játékokban részt vegyen.” (1., 96–97.)

Az idézett mondat arra figyelmeztet, hogy a lány szövegtudása hiányos, ha a Ráskai-féle változatot vesszük. A későbbiekben maga a hősnő mintha módosítaná ezt, ám az

Liebrecht, Gesch. d. Prosadichtungen 224. l. – Reinhold Köhler, Benfey's orient und Occident. II. 314. l. – Liebrecht, Zur Volkskunde 189. l. – Hagen, Gesammtabentheuer 68. – Heinrich Gusztáv, Philol. Közl. III. 100. l. és Boccaccio élete és művei 220–225. l.” (SZILÁDY Áron, Ráskay Gáspár = Egy szép história az vitéz Franciscónul és az ő feleségéről. Írta Ráskai Gáspár. 1552. Szilády Áron bevezetésével, Bp., Franklin Társulat, 1898, 61.)

⁴³ Későbbi kiadásokban ezt Ráskaira módosították.

„akár végig elmondom” – kijelentés éppúgy vonatkozhat arra, hogy az idézett jelenettől kezdve a végéig, miként arra, hogy az egész a „verses regény”-t tudja.

Az „azon jelenettől kezdve” utalás határozottan kijelöli, mely rész marad ki Sára történetmondásából és a narrátoréból, ez utóbbi sem pótolja a szövegelőzményt, merőben a regényhős előadásához igazodik. Az elhallgatott szövegrész az *Egy szép história az vitéz Franciscóruól és az ő feleségéről* c. műnek első tizennégy versszaka, melyből a 12–14. strófa a történet expozíciójaként funkcionál, a megelőző részek pedig a témamegjelölést, illetve az elbeszélő intencióját ölelik magukba. A beszélő irányt ad a (korabeli hallgató) befogadó szövegértelmezésének – Vitéz Francisco története az asszonyi hűség, a forgandó szerencse, s legfőképp az isteni gondviselés és kegyelem példázataként olvasandó:

„Nem volt soha senki oly bölcs ő magátul,
Hogy ki nem csalatott valahon dolgában,
Jelesben ki elhitte magát dolgaiban,
Hanem ki követte magát dolgaiban.

Bízzék csak korosként Isten kegyelmében,
És nem ejti magát semmi kevélségben,
Ki korosként vagyon oly nagy reménységben,
Hogy Isten nem hagyja semmi szükségében.

Azért ha történik néha oly eseti,
Valami dolgából néki megcsalatni,
Minem kell embernek ottan kételkedni,
Hogy ő teremptője gondját nem viseli.

Nem hiszek ég alatt oly nyomorúlt embert,
Kinek az úristen segedelme nem lótt,
Csak ki megesmerte magához térését,
Mert minden igyében ő ad segítséget.”⁴⁴

A példázat e hármassztruktúráltága az *Özvegyben* is jelen van. A rossz és jó szerencse váltakozása leginkább a Mikések sorsában érhető tetten, az asszonyi hűség Sára szerepköréhez tartozik, a kegyelem pedig mint kulcsmotívum legtöbbször – akár csak itt – az elhallgatott és/vagy hiányos szövegekben, jelen nem létével szólal meg.

Az elhallgatott textus (1–14. strófa) két mozzanattal árnyalja Tarnóczi Sára szerepkörét, jellemét, önértését. Az egyik: a *Vitéz Francisco* műfajilag egyaránt kapcsolódik a lovagi kalandregényhez és a vallásos históriás énekhez. Sára a széphistória előadásakor épp azt a részt hagyja el, amely ez utóbbival való rokonságra egyértel-

⁴⁴ RÁSKAI, *i. m.* 34..

műen utal (bibliai példázatosság az isteni gondviselésről és kegyelemről), s ami értelem szerűen átvinné már az őt meghatározó másik szövegvilághoz (vallásos írások). A preferálás gesztusát alátámasztja az elbeszélő több helyen is: pl. „Sára szeretett volna táncolni, a vitézi játékokon jelen lenni, és Mózes öt könyvéből, Ruth asszonyból s Habakuk profétából valamivel kevesebbet olvasni.” (1., 8.) A másik: a témaki-jelölésben többek között azzal találkozunk, hogy a mű példa „[És] ő szerelmének nagy titkolásáról”.⁴⁵ Ez az elhallgatott sor (igaz, az eredeti szövegben ez a feleségre vonatkozik, de mindenképpen a Francisco iránti szerelem eltitkolásáról szól), épp-úgy kijelöli Sára szerepét (hűség és titoktartás), mint Franciscónak az apródhoz intézt azon sorai, melyeket az elbeszélő a történetmondás közepén – nem véletlenül – nyíltan idéz.

A hiányos szöveg léte a rövidített paratextus hívja fel a figyelmet. Az eredeti cím (*Egy szép história az vitéz Franciscórul és az ő feleségéről*) lerövidítésének a praktikus szemponton kívül (egyszerű használat) többletjelentést is adhatunk, ha Sára hipotetikus interpretációját követjük. A cím (paratextus) előfeltevéseket kelt a befogadóban a szöveg egészét illetően. Jelen esetben a hosszú változat két szereplőt jelöl meg: első helyen egy Francisco nevű ifjú vitézt, akinek tetteiről várnánk beszédet, másodsorban a hitvesét. A széphistória elsődleges cselekvő hőse valójában a feleség: személyével kérkedik férje, ő lesz egy hűtlenségi vád pereltje, egy ármány áldozata, s az igazság bajnoka, amikor Francisco cselekvésképtelenségével szemben megoldást keres az ármánykodás leleplezésére. Az elliptikus cím „elfeledkezik” a feleségről, ám így válik reálissá Sára számára a mű (a hiányos szöveg), amelyben a férfi főszereplőn van a kizárólagos hangsúly.

A Sára és Naprádiné között zajló dialógusból megtudjuk, hogy a lány nem csupán Ráskai széphistóriáját, hanem annak egy dramatizált szövegváltozatát is ismeri. („[...] Bethlen Istvánné írónak a történetből színművet készített.” [1., 100.]) A lány Bethlen Istvánné udvarában megismerkedik a tánccal, a világi költészettel, lovagi epikával, s egy olyan értelmezői közösség tagjaként nevelkedik, melynek említése mások számára is sokat elárul műveltségéről.⁴⁶ Tarnócziné azzal, hogy Naprádinéra bízta lányát, szabad utat nyit a szövegelemlekezethoz. Naprádiné megjelenése kitágítja a lehetséges világok terepét Sára számára, valami már valaha ismert nyílik meg újra előtte, a lány szövegelemlekezete a „második anya” (anyja helyett anyja) jelenlététől kezdve aktivizálódik és aktualizálódik. A narrátor meglepő metaforikát használ az egyházi s világi könyvek egymáshoz való viszonyának kifejezésére:

„[m]intha Éva anyánk legcsábítóbb leányai simultak volna rideg erkölcsbirák és szinmutató farizéusok oldalbordáihoz, hogy addig incelegjenek, míg mindenik táncolni, cziterázni és zsolozsma helyett egy pajkos szerelmi dalt fog énekelni.” (1., 94–95.)

⁴⁵ *Uo.*, 35.

⁴⁶ *Vö.*: „S miveltsége? tudakolta János. – Bethlen Istvánné udvarában serdült fel: válaszoló Mihály spartai rövidséggel.” (1., 47.)

E szövegrész nyilvánvalóvá teszi, hogy Tarnócziné olvasatában Heródiás leányainak világába tartoznak az effajta olvasmányok. Ám hiába égette el Rebekka a könyvet, miket Sára Bethlen Istvánné udvarából hozott haza, mert lánya fejből tudja a *Vitéz Franciscót*. Az elégetés gesztusa feledteti Tarnóczinéval (ám az elbeszélővel nem), hogy a szövegek nemcsak papíron élnek, s a szövegek sosem égnék el. Ráadásul a mű Naprádiné jóvoltából könyv formájában is újjászületik Sára számára. Az özvegy igyekezetének – törölni mindent, ami nem kanonizált Írás – hiába-valósága egyértelművé válik:

„Minden elhamvasztott könyv helyett legalább tíz egyházi értekezést és prédikációt kellett Sárának elolvasni, s ráadásul még a Tarnócziai- s Napradiakkal rokonságban levő családok nevezetes pöreinek történetét is édes mamája élő előadásából igen gyakran tanulmányozhatta: csakhogy a szegény gyerekek, mint látszott, nem sok emlékezőtehetsége volt e komoly és szükséges dolgok megtartására; míg ellenben a verses regény tiltott sorai, gyakran oly olvashatóan lebegtek szeme előtt, mintha lenyomtatva volnának. Még a kezdbetűk czirádái is ott voltak a levegőben, s vigyorgó tekintettel erősíték, hogy nem haltak meg, nem égtek el.” (1., 93–94.)

A leány a dramatizált széphistória és a többi olvasmány, melyeknek tartalma „többnyire világi érzésekre és történetekre vonatkozik” (1., 95.), hatása szerint cselekszik, teljesen reflektálatlanul, naiv befogadóként (szemben Naprádinéval), ezért válik számára végzetesen komollyá a történet.

A *Vitéz Francisco* történetében Loránt kis apródja eredendően Franciscót szolgálta, s miután hírül vitte a vitéz bujdosását s annak okát, az asszony ugyanazzal a szereppel (fiaként tekintett hűséges titkos) ruházta fel, mint ura. Sára a regénytörténet folyamán fokozatosan esik ki szerepéből, s alakítása minél kevésbé tud megfelelni az apród jellemének (és az elhallgatott szövegrészben említett feleség példájának), annál közelebb sodródik a tragédiához. Először csak álmában árulja el titkát (másba szerelmes, nem Kelemenbe), aztán Naprádinét teszi bizalmasává: nem tartja Kelemen regehősnek, ez épp elég ahhoz, hogy ne érezzen iránta szerelmet, csak tiszteletet, szemben a lovagdrámába beugró (vagy inkább abból kilépő?) ismeretlen. Naprádinétől előbb Mikes Mihály, később Haller Péter is tudomást szerez a titok létezéséről, s ezzel körülbelül egy időben Sára először adja ki magát Mikes János előtt, s közli Kelemennel és Mikes Zsigmonddal, hogy mást szeret.

Az elbeszélő előkészíti Kelemen és János összetéveszhetőségének lehetőségét. János névtelen lovagként jelenik meg a második fejezetben, kilétét a várkastély szolgálói szcenikusan beállított jelenetben találgatják. Előbb a népi hiedelemvilág alakjának gondolják, a hetedik fiúnak, aki teliholdkor született, s kinek a lova is „tátos”, majd valami címet viselő személyként (legyen bár idegen nemzetiségbeli, vagy maga a fejedelem), de mindenképpen veszedelmet hozónak. János személye már az első beállításban is rejtély, s ez a mű végéig megmarad: összetévesztése Kelemennel; Judit a leányrablás után a kesergő trubadúr szerepében képzelet el a névtelen lovagot (ekkor még nem sejtje, hogy épp ő volt a rabló); összeegyeztethetlensége Franciscóval; Naprádiné nem tudja, csak sejtje, ki a Mikes Mihályról hírt hozó névtelen láto-

gató; a narrátor lebegteti, ki halt meg a párviadalban, illetve ki a sebesülten fekvő ismeretlen; a mű végén is találunk utalást a két testvér hasonlóságára; az epilógusban elbeszélte sorsa is kételyeket ébreszt. Az exponált szerepek mindkét irányában van némi igazság: János mint hetedik fiúnak képzelt figura végső soron csak kegyelmet kaphat a fejedelemtől⁴⁷, ugyanakkor megjelenése indít el minden „rosszat” Szentléleken. János maga is abban a meggyőződésben van, hogy Sára Kelemennek hiszi. Hogy Sára miért nem látja meg a két testvér hasonló vonásait, hogy miért elég neki egyetlen rövid pillantás a holdfényben a lovag felismerésére, s miért érthetetlen számára, hogy a Mikes-várba került, egészen egyszerű: Sára Vitéz Franciscóba szerelmes, hisz alkalma sem volt megismerni Mikes János jellemét – csak amennyit az alakítás mint interpretálás sejtetni engedett. Sára a széphistóriából veszi viselkedési normáját, mi több „tovább játssza” a Bethlen Istvánné udvarában előadott darabot. A „leányrablás – leányszöktetés – leányrablás”-hoz igazodó szerepjátszásának csúcspontját a második rész hetedik fejezetének elején adja elő, mikor Mikes Zsigmond Jánost küldi be hozzá Kelemen érdekében. A Franciscótól segílyt kérő hölgy szerepét vivő Sára, aki megátkozza a Mikeseket, majd áldássá váltja az átkot, e jelenetben találja először magát szembe a színdarabon kívüli világ prózaiságával. Francisco azonosítása Mikes Jánossal a színpadias jelenetből a valós helyzet keserűségébe helyezi át Sárát. Azzal, hogy a Haller Péterrel kötött esküvőn elájul, nemcsak a templom oszlopainak homályában is felismert Francisco-János előtt árulja el titkát, hanem Isten és gyülekezete előtt. Majd a szertatáson kimondott hazug *igen* végérvényesen múlt időbe helyezi a Naprádiné (kérdés) – Sára (felelet) dialógus értelmét: „– S te mi voltál? / – Csak a kicsi *hű* apród.” (1., 101.) (Kiem. G. M.)

Bár a vitéz Francisco széphistóriájában nem a női főszerepet vitte Sára, a szöveg mégis pontosan kijelöli Loránt kis apródjának az egyetlen lehetséges érzelmi viszonyulást és magatartásformát (hűség és titoktartás). Mikor Sára magára veszi az árva özvegy Jánosra mondott átkát, végül Tarnócziné is a titok közelébe jut. A lány ezzel teljesen lemond az „ő szerelmének nagy titkolásáról” szóló darabról, kiüresedett alakítása, képtelen tovább játszani a széphistóriából vett figurát, s ez azt jelenti, hogy magát az életet is, hisz nincs, ami előírja az új viselkedési normát.

Az olvasó az elbeszélőtől, Sárától és magától Mikes Jánostól tudja, hogy János a *Vitéz Francisco* dramatizált szövegváltozatát ismeri. Bár János csak kalandvágyból, mint névtelen lovag, ugrott be a darabba, a szövegtől a későbbiekben sem marad érintetlen. János és vitéz Francisco között két analóg vonást találunk. Francisco és János kérdésükkel hibát követnek el (Francisco neje hűségével, János merészségével kérkedik). Az elhamarkodott kijelentés úgy alakítja az események sodrát, hogy mindkettőjükre nagyon és fővesztés vár, „halálra ítélt” bujdosóvá válnak. Mindkét hős a fejedelem (király) érdekből fakadó szimpátiáját bírja, I. Rákóczi György éppúgy számol Mikes János befolyásával Lupuj vajdánál, mint a széphistória királya Francisco esetleges szolgálatával.

⁴⁷ „Ha megszakítatlan sorban 6 élő után születik a H., [hetedik] szokás egész Közép-Európában, hogy a fejedelem vállalja nála a keresztapaságot” – tudjuk meg a *hetedik gyerek* című szó alatt RÉVAI Nagy Lexikonából (Bp., 1914, X., 25.).

„Semmit sem halasztta, király ez szót mondá:
»Az vitéz Franciskó nékem jól szolgálá,
Az tű könyörgéstek ő néki használa,
Azért parancsolom feje megmaradna.

Franciskóval azért megigyenesedjék,
Kasszánder ő véle megigyenesedjék,
Mert én nem akarom, hogy feje vétessék,
Mert az vitéz nekem korosként kelletik.«⁴⁸

Végül az sem kerülheti el figyelmünket, hogy Tarnócziné is kiveszi szerepét a széphistóriából, hisz hiába kárhozzatja a világi szövegeket, az elutasításukkal máris jelenlevővé teszi őket. A széphistória negatív figurájának, Kasszándernek a célja analóg az árva özvegyével: az előbbi Zebernik várának birtoklására és Francisco fejére vágyik, míg az utóbbi a Mikes-vár és a Mikes fiúk, elsősorban János elpusztítására. Végzetük is hasonló: a forgandó szerencse és az isteni/fejedelmi kegyelem önpusztítássá fordítja gyilkos szándékukat. („Kard által vész, ki kardot ragad.”)

Az *Özvegy és leánya* egyik pretextusa javaslatlétélem szerint Ráskai Gáspár *Egy szép história az vitéz Franciscóruul és az ő feleségéről* története lehet, de hangsúlyozom, csak az egyik, hisz a másik nagy szövegvilágcsoporthoz is találunk egy kitüntetett, rejtetten jelenlevő, mélystruktúrájában a regénnyel azonos történetet (*Keresztelő Szent János*). Mielőtt megvizsgálánánk a másik – előfeltevésem szerinti – hipotextust, nézzük meg azokat a szövegcsoportokat, melyek a vallásos-egyházi-jogrendi szövegvilág-csoportba tartoznak.

Biblia, egyházi értekezések és a korabeli erdélyi jogrend

A regény mindegyik alakja vallásos szövegektől is megérintett (egy kultúrkör), de a szövegmegélés perspektívájából nagyon különbözően értik önmaguk és a textus viszonyát. Naprádiné – mint már láttuk – inkább a világi szövegek felé fordul, s igaz, hogy olvasmányainak jó része a zsidó-keresztény szöveghagyományból építkezik, az mégsem mérhető Tarnócziné kanonizált vallásos szövegek iránti rajongásával,⁴⁹ s ez utóbbi meg épp ellentéte lesz Haller Péter és Mikes Móric elhallgatott szövegtudásának. Tarnócziné szent igékkel és bölcs eszméssel írja tele a lakást, Sára szobájá-

⁴⁸ RÁSKAI, *i. m.* 46.

⁴⁹ „Benne megvan a XVII. század szenvedélye, a vallási rajongás, s a puritán erkölcsök torzgyümölcse, a képmutatás. Ha az árva özvegynek hatalma volna, kiirtaná a világból a dévaj nótát és tánczot, az ördög csábítószereit, s örökös vezekléssel sujtaná a kéjmámort, melyet sohasem érzett. A mint Kálvin megégette Servetet, ő is szeretné az öreg Pécsit s a szombatosokat máglyára küldeni.” PAPP, *i. m.* II., 276.

ban vörös márványtáblán éktelenkedik: „Ha csak kisujjadat nyújtod is a sátánnak, egész karodat magához fogja ragadni.” (1., 84.) Az írás a fényviszonyok miatt olvashatatlanná válik, de ez is, akárcsak a többi Sárára erőltetett vallásos szöveg elutasításukban is jelenvalók éppúgy, mint a már említett elégetett könyvek Tarnócziné számára. Sárában a kötelezően olvasandó Biblia és az unalmas egyházi értekezések is nyomot hagytak: rendkívül alázatos a viselkedése, s amikor önmagába vetett bizalmát meginogni érzi, Istenhez fohászkodik⁵⁰, de később öngyilkosságával imája negligálódik. A templomi jelenetben is – ahol a narrátor „lehivatkozva”, nyíltan idézi a szertartás bizarr szentbeszédének részletét – bizonyosságát adja Sára annak, hogy a bibliai szövegek jelentéssel/jelentőséggel bírnak számára. A már saját szövegének (Francisco-történet) megfelelni sem tudó lánynak egy újabb textussal kell szembe-sülnie:

„Elmélkedése tárgyául vevé szent Pát [sic!] apostol Rómába irt levele VII-dik részének 2-dik versét: »Mert a férfiú birodalma alá vetett asszonyi állapot, az ő urához kötteték a törvény által, míg az ő ura él; de ha meghaland a férfiú, megszabadult az asszonyi állapot az ő urának törvényétől.«

E szövegben a körülmények sajátságánál fogva valami megdöbbenő volt. Mintha jéghideg szél csapott volna Sára szívére, fázott, rezgésbe jöttek idegei, s Judit, ki mellette állt, az alabastromfehér arczon kőirati betűkkel látta bévésve a kétségbe-esést.” (3., 130.)⁵¹

Sára tragédiája – nem utolsósorban – az, hogy szövegvilágok ütközőpontján él, hisz két – a műben diskurzusképtelen – nagy elbeszélést képviselő nő (az anya és a második anya) a leány számára szerepminta is.

A narrátor a párhuzamos életrajzokból ismert technikával paralel mutatja be a két testvért (Kelemen és Jánost). Itt találkozunk először a hasonmás problematikával, a felcserélhetőség korlátozott lehetőségével. A kör a későbbiekben bővül, a szövegben létező hasonmáspárok (Csulai és Tarnócziné; Mikes János és Kelemen; Mikes János és Sára; Haller Péter és Mikes Móric; Naprádiné és Mikes Mihály) jórészt a szövegvilágok hasonlósága alapján alakulnak ki. E tanulmány keretei között nincs lehetőségem ennek tüzetes vizsgálatára, csak egyetlen hasonmáspárra utalnék, mely termékeny lehet jelen olvasat előfeltevései felől is.

Olvasási stratégiám kialakításában kulcsszerepe lett annak a jelenetnek, amelyben Csulai és a fejedelem a vadászaton beszélget. Csulai igyekszik meggyőzni I. Rákóczi Györgyöt az általa helyesnek vélt politikai lépésről: argumentációként használja a Biblia egy passzusát. A fejedelem elutasító válasza abban a gesztusban rejlik,

⁵⁰ „– Istenem! / Add, hogy el tudjam viselni az élet terhét.; / Add, hogy ne gyűlöljem azokat, kiket szeretni tartozom; / Add, hogy higgyek az erényben; / Add, hogy ne tagadjalak meg téged!” (3., 126.)

⁵¹ Vö.: „Mert az férfiú birodalma alá adatott a fonyállat, az ő Wrához kötteték az törvény által, míg az ő Wra el, hogy ha meghaland az férfiú, meg szabadult az A fonyállat az ő Wránac törvényétől.” Rómába írott levél, 7:2.

hogy kiigazítja Csulai szövegekörnyezetéből kimetszett citátumát, kiegészítve a bibliai passzus további részével, mely által teljesen más értelmet nyernek Ezékiel próféta szavai.

„Csulai fölkelt a pázsitról és ihletett hangon kezdé: Jehova megjelenvén, szólt Ezechiel profétához: **[És te]** »Embernek fia foházkodjál föl, mintha derekadban fájdalmat szenvednél. **[és keserűséggel tégy foházkodást szemek láttára. És léssen, mikor mondanak tenéked]** És midőn kérdenék tőled: miért nyögsz te? mondjad: a **[hírért]** hitért Mert jön immár az ellenség, és elolvad minden szív, és minden kezek elerőtlenednek, és minden lélek szomorúságba esik, és minden térdek vízzel folynak. **[imé eljő, és meg léssen, azt mondja az Úr Isten: És lőn az Úr beszéde én hozzám mondván: Embernek fia profétájl és mondjad: Ezt mondja az Úr Isten: mondjad:]** Az fegyver, az fegyver megélesített *ellenetek* és meg is **[tisztították]** tisztított. Hogy áldozatokat öljön, megélesített: hogy fényes legyen, megtisztított. **[Avagy örüljünké? holott az én fiam vesszeje ez mely minden fát megutál.]**«

– Én, válaszoló Rákoczi György, kegyesen tekintvén a buzgó káplánra, én a vallás jogainak védelmében nem fogok hátrább állni, mint Bocskai és Bethlen. Azonban mindennek megvan a maga ideje. Esztelenség volna most rontani Magyarországra, midőn a török lesi az alkalmat, hogy ellenségeimet ültesse székembe. Akármelyik bitang áruló fusson a portához, pártfogókra talál, s ha van vád, melyet ellenem kizsákmányolni lehet, nyokamra jön a temesvári, belgrádi és budai pasa. S akkor Ezechiel szája által ezt fogja mondani nekem a Jehova: »Kiontom te reád az én haragomat, az én búsulásomnak tüzét felfútom tereád, és adlak tégedet goromba férfiaknak kezekbe, kik fő mesterek lesznek a pusztításra.«

Csulai saját fegyverével vala legyőzve. Érzé ugyan, hogy Ezechielből más versek által még tudná magát védelmezni; de fontolóra vette, miként sok lépcső vezet a püspökségig, s e lépcsők mindenike a *fejedelem kegye* [kiem. G. M.] nélkül a jégnél sikámlóbb, melyen könnyü elbukni.” (2., 35–37.)⁵²

Nyilvánvaló, hogy a fejedelem is argumentációként használja a szöveget, ám kettőjük citációs technikája a befogadót mégsem egyenértékűen győzi meg. A fejedelem pontosan idéz a Bibliából. A káplán a pontatlan idézéssel hitelét veszti saját értel-

⁵² Vö. „Es te ember nec fia foházkodgyál fel, mintha derekádban faldalmat fjenuednél, és keserűféggel tégy foházkodáft fjemek láttára.

Es léfjen, mikor mondnac tenéked: Miért nyófi te? mondgyad: Az hírért: mert iö (im-már,) és el oluad minden fiw, és minden kezec el erőtlenednec, és minden lélek fomoruágban efic, és minden térdec vízzel foljnac, imé el iö, és meg léfjen, azt mondgya az WR Iften:

Es lőn az WR befjeđe én hozzám, monduán:

Embernec fia prophétájlly, és mondgyad: Ezt mondgya az WR Iften: mondgyad: Az fegyuer, az fegyuer meg előfittetett, és megis tifitottác.

Hogy áldozatokat öllyön, meg előfittetett; hogy fényes légyen meg tifitott: Auagy örüllüké? holott az én fiam vefifeie ez melly minden fát meg vtál.” Ezékiel, 21:7–10.

Valamint: „Es ki ontom te reád az én haragomat, az én búfúlásomnac tüzét fel fútom te reád: és adlac tégedet goromba férfiaknac kezekben, kie fő mesterec léfnec az pufitáfra.” Ezékiel, 21:31.

mezésének, úgyis mondhatnánk, a Bibliát ismerő befogadó előtt Csulai, a hiányzó szövegrészek által lepleződik le. Csulai erősen meghúzza a Károli-biblia szövegét. A sorozatos elíziós citálás nemcsak azt jelzi a kegyes olvasónak, hogy nem az odaértett szerző elírásáról, ill. emlékezetből való hibás idézésről van szó, hanem a regény szövegezését érintő alakzatról.

Egy másik példa⁵³: Csulai analógiát keres egy idealizált fejedelem-alattvaló viszonyra a Bibliából, s amikor ráérez, hogy az analógia nem megfelelő, a legjobb érv ennek elvetésére az lesz, hogy mit is kezdene egy nem kanonizált szöveggel.

„Darius király egyik apródja, így szólott: ne imádd, oh fejedelem, a világi ravaszságot, hogy ne csatlakozzál hitedben; mert a bölcsesség hamar válhatik döressé: de az igazság megmarad, erejében örökké él, és mindörökké megáll. Ezt mondhatnám én is most. Hüüm! Darius rá így felelt: oh apród! valamit csak akarsz tőlem kérni, kérjed és megadom teneked. Valjon Rákoczi Dárius volna-? Alig hiszem. S miért legyek én apród? Különben is az egész történet Esdras azon könyvében van megírva, melyet mi reformatusok nem tartunk hitelesnek.” (2., 48.)⁵⁴

⁵³ Lásd még: –„Körülvettenek engemet [sok bikák, és a] Bazannak erős bikái: [megkörnyeztetnek engemet] olvasá hévvel. Föltátozták ellenem az ő szájokat, mint a ragadozó és ordító oroszlán. [Mint az víz ugyan ki öntetem, és minden én csontjaim elosztattanak, az én szívem mint az vigasz elaludott az én belső tagjaim között.] Megszáradott mind [az cserép] az én eröm, [az én] nyelvem is inyemhez ragadott, és a halálnak porába vetettél engemet. [Mert környül vettenek engemet az ebek, és az gonoszak serege meg környeztet engemet által lyukasztották] Átallikasztották kezeimet, lábaimat, [Magszámlálhatom minden én csontjaimat, ők pedig csak reám néznek és tekintenek vala.] és az én ruháimat [maguknak elosztották, és az én köntösömrre sorsot vetettek.] elszaggatták. De te istenem, ne légy meszse tőlem, én erősségem, az én segítségemre siess. [Ments meg az én lelkemet az fegyvertől, és az én egyetlenemet az ebeknek kezéből.] Szabadíts meg az oroszlanoknak szájából, és az unikornisoknak szarvai ellen halgass meg engemet!” (2, 52–53).

Vö.: „Környül vötenec engemet foc bikác, és à Bafañac erős bikai meg környeköztene engemet.

Fel tátoztác én ellenem az ő fűáiokat, mint az ragadozó és ordító Orofűlán.

Mint az víz Vgyon ki öntetem, és minden én czontaim elofűlattatanac, az én fűiuem mint az vijaű el oluadott az én belű tagaim között.

Meg fűáradott mint az czerép az én eröm, az én nyeluemis az én inyémhöz ragadott, és az halálnac porába vetettél engemet.

Mert környül vötenec engemet az ebec, és az gonofűoknac ferege meg környeközött engemet, által lyukaűtoztác kezeimet és lábaimat.

Meg fűámlálhatom minden én czontaimat, öc pedig czac reám nézne és tekintene vala.

Az én ruháimat magoknac el ofűtoztác, és az én köntösömrre forsot vetettec.

De te ne légy meűűe tőlem, én erőűfegem az én fegitűfegemre fies.

Mencz meg az én lelkemet az fegyvertől, és az én égűyetlenemet az ebecne kezéből.

Szabadicz meg engemet az Orofűlánac fűáiából, és az Vnicornifoknac fűaruai ellen halgafs meg engemet.” Zsoltárok könyve, XII. zsoltár, 12–21.

⁵⁴ Vö.: „De az igafság meg marad, és ereiében öröcké él, és mind öröcké meg áll.

Kinél fem fűemény válogatás nintfen, sem külömbözés, hanem igazat fűolgáltat minden igazaknac és hamifűaknac, kie mindnyáián az ő kegyelme czelekedetiuel élne.

Mert ninczen az ő itéletiben hamifság, hanem erőűség, és bizodalom és hatalmaűsűsűg, és felfűeges diczűűűfűg minden időben. Aldott légyen az igafsűgnac Istene.

Ezsdrás próféta harmadik könyve ugyanis a 13. szakasznál véget ér mind a református, mind a katolikus bibliaverziókban, ám a Vizsolyi Biblia még tartalmazza azon passzusokat, melyekre Csulai utal. Az eredeti kontextus (az a szövegrész, amely a későbbi szövegváltozatokból kimarad) azt sugallja, a káplánnak ismét sikerült a kegyelem hangsúlyossága felett elsiklania.⁵⁵

Csulai, lévén Tarnócziné hasonmása, a befogadó számára jelezheti, hogy kétellyel olvassa Tarnócziné retorikus tirádáit. Visszakeresve az árva özvegy hol jelölt, de többször jelöletlen bibliai idézeteit, felvállalja a fejedelem szerepkörét, vagyis a befogadó játékba kerül a szöveggel (egyszerre többel is!), s beillesztve a bibliai textusok hiányzó részeit leleplezi a kegyelem és részvét hiányát az árva özvegyben, s teszi vele szemben értékke azokat.

Tarnócziné a hétköznapiakban előforduló apró hibákat e bűnös világ tökéletlenségéként értelmezi, előbb férje, majd annak halála után lánya tölti be a bűnbak szerepét, akire a világ bűneit testálja. Ő maga e tökéletlen világ mártírja, kinek szenvedése Jézushoz mérhető. Első nagy idézett monológja erre az alapbeállítódásra mutat rá, három szövegréteg figyelhető meg ugyanis benne: a keresztyén siralmak és könyörgések retorikai alakzatai, szófordulatai („Én kedves Krisztusom, keresztfán szenvedő Jézusom!, önts giliadi balszemet szívembe; mert Sára hegyes törrel szurdálja, s igen vérzik. Pedig emlőmon tápláltam őt...” [1., 9.]) váltakoznak a szentté mitizált elhunyt férj laudációjával („Soha sem születik több oly tökéletes férj, és oly jámbor keresztyén, mint az én Sebestyénem volt. Isten nyugtassa porait!...” [1., 9.]), illetve a profán megjegyzésekkel, utasításokkal („Sára!, tudd meg, miért rőfögnek a sertések az olban? Az a czafra Jutka bizonyosan nem öntötte a váluba az abarlót! semmire sincs gongjok! [sic!] Csupa vesződés az özvegyek élete!” [1., 9.]). Hol Jézushoz, hol a „szegény jó Sebestyén”-hez, hol Sárához intézi szavait, szabályosan váltogatva a beszédmódokat.

Itt találkozunk először hiányos szöveggel is.⁵⁶ Tarnócziné nem tud mit kezdeni az *Énekek éneke* dialogicitásával, ezért elhagyja a számára zavaró sort, kiküszöbölve annak halvány lehetőségét is, hogy sensus litteralis szerelmi énekként olvassa a szöveget, sőt a pontatlan idézés után ő maga hívja fel a figyelmet arra, hogy e sorokat sensus spiritualis kell – persze keresztyén olvasatban – értelmezni:

„Sára!, Olvasd föl az Énekek énekéből a II. rész [sic!], mely így kezdődik: »Én Sáronnak rózsája vagyok és gyöngyvirág. [Mint az liliom az tövisek között, olyan az én jegyesem a leányok között.] Mint az almafa az erdőnek fái között olyan az én szerelmemem az

Ez pedig a főoláftól mikor meg fűjint volna, à fő népec mind felkiáltuán mondánac, igen nagy az igafság és mindennél erősb.

Az király pedig monda: Ha valamit akarŕi kérni annac felötte az mint irua vagyon, kéried és meg adom te néked; miért hogy leg bölczebnec találtattál, leg közelb ülf én hozám, és én rokonomnac hiuattatol.” Ezsdrás 3, 4:38–42.

⁵⁵ Vö. A Vizsolyi Biblia Ezsdrás próféta 3. könyvével.

⁵⁶ Melyet, nyilván, csak többszöri lassú olvasás után láthattam el értelmezéssel.

ifjak között. Az ő árnyékában fölette igen kívánok ülni; mert az ő gyümölcse gyönyörűséges az én inyemnek.« Ez a szép hölgy, ki így szól, Sára, az igaz reformált hit [...]” (1., 9–10.)⁵⁷

Am a következő Sárahoz intézett kérdése („s mi köze Mikes Kelemennek a házunkhoz? Mindig Szentlélek körül olálkodik.” [1., 10.]) mintha azt sejtetné a befogadóval: a szöveg érzékisége is jelen kell, hogy legyen ahhoz – még ha a tudatalattiba is szorítva (szöveg-elfojtás) –, hogy ilyen kérdés jusson eszébe közvetlenül a bibliai szövegértelmezés után.

Tarnóczinéről már rengeteg információnk van, mikor színre lép. A könyv első fejezete, mely egyfajta prologusként funkcionál, jelzi, hogy az elbeszélő ironikusan jeleníti meg az özvegyet, a második fejezet (ahol is a történet maga elkezdődik) a Mikesek szemszögéből, aztán a mű következő részei a mögöttes elbeszélő (a szentléleki plébános), majd Naprádiné horizontjából láttatja az özvegyet. Tarnócziné csak az első rész legvégén lép be a mű eseményének menetébe, amikor az elbeszélő felvesz egy másik cselekményszálát. Már-már mindent elsőpró prókatori és prédikatori szerepkörében csak a Mikes-várban látjuk. (Épp azon a helyszínen lép be saját darabjába, ahol a *Vitéz Franciscót* tovább játszó Sára kezd kiesni a maga konstruálta játékból.)

Tarnócziné, sógornőjéhez hasonlóan, csak már ismert szövegeken keresztül tartja leírhatónak a világot. Beszédmódjában számára nyilvánvalóan, az odaértett befogadó számára már-már érthetetlenül zavaróan keveredik a Biblia és saját szövege. Az özvegy olykor túlmetaforizált tirádája a meg nem érthetés tapasztalatába helyezi hallgatóját. Félelmetes belépőjekor (megjelenése a Mikes-várban) Mikes Zsigmond szinte beleszédül Tarnócziné leányrablás el-beszélésébe, s az egészből csak a „mit beszél ez itt?” döbbenete marad.

„Állj elő vén Hámor, s adj számot sáfárkodásodról! Hová rejtetted Dinát, Jákóbnak és Leának magzatát, kit a te utálatos bálványimádó fiad, Sechem, elrabolt? Hogy lepje meg a bélpoklosság, zsugorodjék össze keze lába! Hozd ide tüstént Dinát. Halod-e vén Hámor, nyomban itt legyen Dina. [...]

– No hát, magyarul mondom meg kegyelmednek vén Jébuzéus, vagy hogy is hívják?... vén Mikes Zsigmond uram! Ej! miért is vesztegetném a Perizéusok czudar nemzetiségénél, az Emorteusok bünbarlangjában, a Hitteusok ronda ágyasházában, a Hivéusok latrai közt, és a Cananeusok faragott képeinek imádói előtt azon szent nyelvnek kifejezéseit, melyet csak a Sion igazi fiai és leányai értenek? Nó hát? Jébuzéus-Mikes uram, hová tettük Tarnóczi Sárát? Hol duggatjuk? Nó! Mikes uram! vásik ugy-e régóta a fogunk Sára után? Meghizsem, az ebszültét! de Sára nem a Baal szolgáinak való. Nem azért neveltem fel az ige mannájával, nem azért öltöztettem a jó erkölcs fehér gyocsruhájába, nem azért kapcsoltam be derekát a szemérem háználszótt kékbársony övével, nem azért akasztám vállaira az alázatosság tiszta palástját, nem azért áztattam haját az áhitat drága keneteivel, s nem azért tüzttem kontyára az igaz hitnek éjjel is ragyogó karbunkulusát, hogy a tisztátalanok gyermekei, kiknek ruháit utálattal égetik

⁵⁷ Vö. a 36. lábjegyzettel.

meg az engesztelő áldozatoknál is, az ő testét fekélyes kezeikkel érinteni merjék, s az ő szeplőtlen ajkaihoz leheljék azon dögvészes lélekzést, melynek szagát a levíták minden füstölő-edényei sem képesek kiirtani. Ugy ám! Jébuzeus nagyuram, nem azért szültem, tápláltam, s oktatám az isten igéjében Sárát, hogy a Perizeusok tisztátalan fájával lakozzék egy fedél alatt, egy són és egy kenyéren. Hallja-e már? Az én leányom után hiában nyujtozkodik Sechem urfi. Nincs nekem szemétre vetni való leányom. Értette-e? Hozzák tüstént elé Sárát! Hová rejté őt a fajtalan Sechem, az átkozott Sechem, az utálatos Sechem? he! hová rejté? [...]

– Velem ne üzzön tréfát Jébuzeus uram! – kiáltá az árva-özvegy. – Én tenyeremben tartom a kegyelmed fejét, s tetszésem szerint a földre dobhatom. Fölfogta-e a mire célzok? vén Jébuzeus, vén Mikes Zsigmond. A kegyelmed fia, Kelemen robotla el Sárát.” (2., 138–141.)⁵⁸

Tarnócziné és Zsigmond között nem is jöhet létre dialógus, hisz nincsenek egy szövegben. Mikes Zsigmond nem értheti azonosítását Hámorral és a fiát Sechemmel, mivel az árva özvegy az ószövetségi Rebeka-történetből beszél „ki” – Rebeka kedvesebbik fiának gyermeke Dina –, ő viszont második Jóbként⁵⁹ éli meg a történetet a későbbiekben. Csak Jób történetén keresztül képes az önértésre és a számára realizálódott világtapasztalat megszelídítésére. Az apa architextuális beszédmódja az események menetével ritmikusan változik: hol az (ön)átok („Ágnes, ne térdelj többé az oltár előtt. Nőjjön kövein föl a bogancs-koró, s kigyók sziszegjenek málló porai közt.” [2., 187.] vagy „Két gyermekem véres árnya riaszson álmaimból föl, ha az irgalmaszó szender pilláimat szelíden összefogná, s átkod legyen, Ágnes! a halotti ének, melylyel bűnös testemet a földbe fektetik.” [3., 144.]), hol az apokaliptikus irodalom („Egy üstökös kilépett útjából, a földhöz ütközik, serénye meggyújtja a világot...” [2., 185.]), hol a hálaénekek („Croesusok vagyunk, kedvesem! gazdagok, mint Salamon király. Fiainknak meg van mentve a fejök.” [3., 93.]), hol a siralmak („Elmetszetének minden ágai a vén törzsnek!...” [2., 185.]), hol a *Körmives Kelemen* típusú balladák („Hadd törnék el szekérének négy kereke, hadd dőlnek ki a hámból lovai, mielőtt szemei Fehérvár tornyát meglátnák; s ha mégis a fejedelmi palotába lép, hadd rugdossák ki, mint nyihogó, nyüves ebet, az előcsarnokból a poroszlók!” [3., 144.]) hangján szólal meg.

Visszatérve az özvegy retorikájához, elmondhatjuk, hogy a fejedelem a Mikesvárban – csakúgy mint Mikes Zsigmond – kissé zavarodottan hallgatja végig a hozzáintézett szónoklatot, s rá is kérdez, miként is értse a Salamon–Rákóczi párhuzamot.

⁵⁸ Megjegyzés: a mai befogadó számára talán nem jelentéktelen az idézet szövegrész „Hol duggatjuk?” kérdése. Bár a korabeli szóhasználat egyértelműen csak a ’rejteget’ jelentést engedi meg, a mai olvasó nem tud elvonatkoztatni a szó obszcén jelentésétől sem. Különösen, ha e szövegrészt is úgy kezeli, mint a fent kifejtett Sáron rózsája-problematikát („Vásik ugy-e régóta a fogunk Sára után?” – elszólás).

⁵⁹ „– Oh, Ágnes, Ágnes! hangzék a karszékéből–, hol az a *második Jób*, [kiem. G. M.] ki annyit szenvedett, mint mi?... Melyiket öleted meg gyermekeid közül?” (3., 147.)
„...s valódi fájdalommal nevezé [ti. Kapronczai] az öreg Mikes Zsigmond nagyuramat második Jóbnak.” (3., 63.) Vö. *Jób könyvével*.

Tarnócziné itt is szabadon idéz, és a kiegészített szöveg tanúsága szerint Isten és Salamon párbeszédéből legalább tízszer vagy ki olyan szószerkezetet, melyben szerepel a *te* névmás⁶⁰, s egy folyamatos passzust, melyben kétszer is utalás van Isten irgalmasságára. Továbbá olykor-olykor megváltoztatja az igeidő-használatot (*jelent* használ *múlt* helyett), a *megőrizvén* szó helyett a *teljesítvént* alkalmazza – ily módon is jelezve Rákóczi számára a kívánatos cselekvésmintát:

„Főnséges uram, nagyhatalmu és tündöklő erényű uralkodónk! kezdé Tarnócziné mély bókok közt: *midőn* [Mikor annak okaért] Gibeonba ment volna *Salamon* [az] király, hogy ott áldoznék, [mivel hogy ott vala az magasságon építetett főoltár: és az Salamon azon az oltáron áldozott volna egészen égő áldozatul ezer barmot.] *megjelent* [Megjelenék ott Gibeonban] az Úr [Salamonnak] éjjel az ő álmában és mondá [az Isten]: kérj amit akarsz, hogy adjak tenéked! És *válaszolá* [mondá] Salamon: [Te az te szolgálóddal az én atyámmal Dáviddal nagy irgalmasságot cselekedtél, az miképpen ő is járt te előtted hiven, igazán, és te hozzád egyenes szívvel, és megtartottad ő neki ezt az nagy irgalmasságot, hogy ő neki fiat adtál, ki az ő királyi székiben ül, az mint ez mai napon megtetszik. És mostan] Oh én Úram és Istenem, te tettél engemet, te szolgálát királylyá, Dávidnak, az én atyámnak helyette. Én pedig kicsiny gyermek vagyok, és nem tudom a népet igazgatni, [És az te szolgáló az te néped között gondviselő, az mely népet] *melyet* magadnak választottál, s mely *oly* nagy számu nép, [melly] *hogy* meg sem számláltathatik, meg sem irattathatik az ő sokasága miatt. Adj azért a te szolgálódnak értelmes szívet, hogy tudja megítélni a te népedet, és *hogy* tudjon választást tenni a jó és a gonosz között!... [mert kicsoda ítélni meg ezt az te népedet?] És tetszék e beszéd az Úr előtt. [hogy Salomon ilyen dolgot kívánt volna.]

Mondá azért *Salamon királynak* [az Isten ő néki]: Mivel hogy [ezt kívántad én tőlem], *te* [és] nem kívántál magadnak sem hoszu életet, sem gazdagságot, [sem pedig az te ellenségednek lelkeket] *sem pedig ellenségeid fölött győzedelmet*; hanem kívántál értelmet az itélettelre, imé! én [te veled] a te beszéded szerint *cselekszem* [cselekedtem]: *veled, és adok neked* [Imé te néked adtam] bölcs és értelmes szívet, ugyanynyira, hogy *valamint* [te] hozzád hasonló nem volt [te] előtted, utánad sem támad *senki* [hasonló]. Sőt még azt is, amit nem kívántál megadom [megadtam] te néked, tudni illik a gazdagságot és dicsőséget. [úgy annyira hogy nem volt te hozzád hasonlatos senki az királyok között minden te idődben] És ha [az én] útaimon járandasz, *teljesítvén* [meg őrizvén] az én végzéseimet és parancsolataimat, [az miképpen járott az te atyád az Dávid] meghoszabítandom [az te] életednek idejét is. – Erdély fejedelme! folytatá szónoki hangon Tarnócziné, nagy nevü és fényü Rákoczi György! a mit Izrael istene föltétlenül adott Salamon királynak, tudni illik a bölcseséget, gazdagságot és dicsőséget, mindazt te teljes mértékben bírod. S én árva özvegy, keserűséggel szívemben, imával és átokkal ajkaimon, mást nem kívánhatok számodra, mint azt, hogy a szent isten, ki lelkedbe néz és szavaimat hallja, oly mértékben juttassa neked is, a mit Salamon királynál föltételekhez kötött, tudni illik, a hoszu élet ajándékát, a mily mértékben fogok én, a te általad kormányzott országban, részrehajlatlan igazságot, és szigoru elégtételt nyerni azon mély megsértésre nézve, mely rajtam most követtetted

⁶⁰ A modernizált bibliaváltozatok is gyakran törlik a személyes névmásokat, ha az utána következő szó egyértelműen utal a megfelelő személyre.

el, s melyhez hasonlót a szemérmes nap arcza igaz hitű keresztyén népek közt egy század folyama alatt alig lát.” (2., 167–169.)⁶¹

Tarnócziné leggyakrabban utalásokkal (név, esemény, szófordulatok, szóképek stb.) irányítja a befogadót elsősorban az Ószövetség felé, ami természetes is lehetne, lévén keresztyén, de különös módon mindig a hitetleneken bosszút álló, csak a kiválasztottakhoz irgalmas Istenről szóló történeteket idézi.

Az Újszövetségből csak azt a részt beszéli el, amely követi az efféle ótestamentumi hangot, s mellyel alátámaszthatja a Mikesekre kimondott ítéletét. Itt már teljesen összeolvad az idézés és szövegmagyarázat, s ez megerősítheti azt az érzést, hogy az árva özvegy gyakorlatilag felülírja önmagának a Bibliát:

„Immár a fejsze a fának gyökerére vettetett,... alleluja! A Krisztus az ő gabonáját az ő csűrében betakarja, a polyvát pediglen megégeti olthatatlan tüzzel, alleluja!... A polyvák a pápisták, a fa a Mikes család, alleluja!” (3., 1.)⁶² és „A rókáknak barlangja vagyon, az éjjeli madaraknak saját fészkek, mondja a szentírás; de alleluja, Mikes Zsigmond fiainak nincssen hová fejöket lehajtsák.” (3., 2.)⁶³

Tarnócziné a győzelem hitében egy olyan hálaéneket választ a *Psaltérium Ungaricum*ból (IX. zsoltár. *Az Izrael népének hálaadása és könyörgése*), amely az úgynevezett átokzsoltárok közé tartozik. Az ellenségre átkot és fenyegetést csak részben szóró húszstrófás zsoltárból az árva özvegy azt a négyet (2–5.) emeli ki, mely összefüggően hálálkodik az ellenség elveszejtéséért. Épp azokat, mik akár indexre kerülhetnek a közösségi énekrendben (a szitkozódó részeket általában egyszerűen kihagyják az éneklésből, a katolikusok pedig fel sem veszik az új zsolozsmákba).

„Te benned Uram vígadok,
Nagy örömben tombolok,
És az te fölséges nevednek
Szép dicséreteket éneklek.

⁶¹ Terjedelmi okokból itt eltekintünk a „betűhív” idézéstől. Vö. a Vizsolyi Bibliával, Királyok 1, 3:4–14!

⁶² Vö.: „Immár pedig az feyfe az fának gyökerére vettetett, minden fa azért valamely ió gyümölcsöt nem teremt, ki vágattatic, és tüzre vettetik.” (Lukács, 3:9)

„Immár pedig az feyfe az fának gyökerére vettetett, minden fa pedig, valamely ió gyümölcsöt nem teremt, ki vágattatic, és az tüzre vettetik.” (Máté, 3:9)

„Kinec az ő fűró lapáttya kezében vagyon, és meg tiztíttya az ő fűerőit, és az ő gabonáit az ő czűrében bé takaria, az pelyuat pediglen, meg égeti, olthatatlan tüzzel.” (Máté 3:12)

„Kinec fűró lapáttya az ő kezében vagyon, és meg tiztíttya az ő fűerőit, és az gabonát az ő tsűrűbe takaria, az polyuat pedig meg égeti meg olthatatlá tüzzel.” (Lukács, 3:17)

⁶³ Vö. „Es monda Iefus nékie: Az rókáknak barlangoc vagyon, az égi madaraknac fűfűkek, de az embernecc fiának nincsen feiét holott le haytfa.” (Máté, 8:20)

Mert az én ellenségimet
Megtérítéd, veréd őket.
Kik rettegven hátra esének,
Színed elől mind elveszének.

Én ügyemet megtekintéd,
És kegyelmesen fölvevéd,
Ülvén törvénytevő székedben,
Megmentél igaz ítéletben.

Az pogányokat megfeddéd,
Az gonoszokat elvesztéd,
*Semmivé tódd az ő nevöket,
Teljességgel eltörléd őket.*"

(3., 233–234.) (Kiem. G. M.)⁶⁴

A kiemelt sorokat tartalmazó strófa kétszer is elhangzik, Sára halála előtt és után. Előbb diadalmas énekként: a Mikes család teljes elenyészésének (a név eltörlése a totális megsemmisülés) reményében; másodjára „riadó öröm” nélkül, mert immár önmagára is vonatkoztathatja a sorokat (a végkifejlet felől pedig csak önmagára): Sára halálával még annak lehetősége is szertefoszlik, hogy a nevében már törölt Tarnóczi család legalább vérvonalon megmaradjon. Sára nevének törlése a Bibliát felülíró Rebekka számára saját létének eltörlését is jelenti, hisz az ószövetségi történet szerint Rebeka Sára lánya.

Tarnócziné, aki állandóan korrigálja a Bibliát, a zsoltárénekléssel felülírja az ábécét (a 9. és 10. zsoltár eredetileg összetartozott, s együtt tettek ki egy ún. ábécés-zsoltárt⁶⁵), kiválasztva bizonyos versszakokat megbontja a teljes (héber) ábécé rendjét, vagyis metaforikusan törlés alá helyezi önmaga számára végérvényesen a Szent Írást.

Míg a regény többi szereplője valamilyen szinten tudatában van az őt meghatározó szöveg(ek)nek (például Sára fejből tudja a Vitéz Franciscót, Mikes Zsigmond második Jóbnak nevezi magát), Tarnóczinét a nyíltan megidézett Ószövetség és erdélyi jogrend szövegvilágán kívül egy implicit szöveg mozgatja (*Keresztelő János fejevé-*

⁶⁴ Vö. „1Diczérem az WRAT tellyes fjuemél, hirdetem minden czuda tételidet.

Öruendezec és örülec te benned, és diczéreted mondoc Felféges Iften az te Neuednec.

Hogy az én ellenfégim hátat adtac, meg ütköztec és el veztenec az te ortzád elől.

Hogy az én itéletemet és igyemet véghez vittet, ültél az fűckben mint igaz Biró.

Meg feddetted à pogányokat, el vezteted az hitetlent, az ő neuket mindenhá és mind öröcké el törlötted.” Zsoltárok könyve, IX. zsoltár, 1–5.

⁶⁵ „A 9. és 10. eredetileg egy zsoltárt alkotott, tartalmilag is összetartoznak [...]. A kettő együtt ún. *ábécészsoltár*. Ez azt jelenti, hogy minden második vagy harmadik, esetleg negyedik vers(zsak) a héber ábécé soron következő betűjével kezdődik.” HAJDÓK János, *Bevezető* = uő, *Zsoltárkönyv*, Bp., 1980, 31.

telének története), amelyről a befogadó csak az elbeszélőn, ill. az özvegy belső beszédén keresztül tud. A Tarnócziné tudattalanjában működő, félreinterpretált történet az árva özvegy lelepleződésével paralel válik explicitté. Az intertextuális viszony csak a regény vége felől olvasva lesz nyilvánvaló. A már átértelmezett pretextusra a „Heródiás leánya(/i)” kifejezés utal egyértelműen, ám csak az újraolvasás (vagy a visszafelé olvasás) során rajzolódnak ki a szövegnek mindazon jelentettjei, melyek egy hermeneutikus kód⁶⁶ alá sorolhatók.

A rejtély megfejtésével a befogadó nem csupán Tarnócziné lelkének mozgatórugóit értheti meg, hanem a regénynek egy újabb olvasatát nyeri el, mivel a mű egyfajta hipertextusként működik Keresztelő Szent János története felől olvasva. (Vö. *Máté, 14 és Márk 6:14–29.*)

Az egyazon hermeneutikus kód alá szerveződő jelentettek alapján a következőképpen rekonstruálható az árva özvegy alaptörténete: Tarnócziné udvarhölgyek iránti féltékenységének volt egy kitüntetett időszaka – midőn viselős volt Sárával. Ekkor született meg benne az az elemi gyűlölet, mely végül saját magát őrölte fel. Gyűlölte a férjét, mert más nővel táncolt (s hogy mi másért még, azt homály fedi), gyűlölte a hölgyeket, mert szemet vetettek Sebestyénre, gyűlölte leendő gyermekét, mert miatta mellőzte férje, s végül gyűlölte Mikes Zsigmondot, mert az ő háza szolgált bűnbarlangul a mulatozó hitetleneknek. A *Mikes-vár – a megszejtelenített templom* metafora alapján Rebekka annak megsemmisítését csak a kufárok kiűzéseként tudja elképzelni (ismét sikerült kiválasztania az egyetlen részt az Újtestamentumból, amely kissé problematikusán érthető a „Jézus, a szelíd bárány” felől).

„Botrányok háza, mihelyt birtokomba jutsz, széthányatom a padimentumot, le fogom veretni a falak vakolatját, elhordatom az ajtóküszöböt, a kilincset- és a félfákat, s ha koldussá leszek is, nem fog semmi, amit csak bűnös testök érintett, az épületben maradni...” (3, 3)

A frigid feleség táncból való irtózatának eredendő lélektani oka van, irreálissá áltál válik a lelki sérülés, hogy az egyszerű érzelmi indulatot (féltékenység) és az érzéki neutralitást (kéjt sosem érzett) előbb fanatizmussá szublimálja, majd mitikus-sá növeli azzal, hogy szimbolikus értelmet tulajdonít a mozgásnak. A tánc, ahol a test teljes valóságában megszólalhat (erotikus rejtjeleket küldhet a másik nemnek), a fanatikus ember értékrendjében testiségénél fogva csak a Gonoszhoz kapcsolható. Tarnócziné, aki *sensus allegoricus* olvassa a Bibliát, rátalál az – egyébként mellőzött – Újszövetség azon passzusára (Keresztelő Szent János története), ahol a tánc a férfiesendőség, az áruhá, a halál metaforája. Tarnócziné kettős hibát követ el az újszövetségi szövegrész értelmezésekor: egyfelől pluralizálja Heródiás leányát, mikor jelképesen-összefoglalóan így nevez minden, a férje körül „legyeskedő” nőt, kik enné

⁶⁶ „A hermeneutikus kód alá azok a különböző (formális) elemek tartoznak, melyek szerint egy rejtély fókuszálódik, felvetődik, azután felfüggesztődik, végül pedig lelepleződik (ezen elemek némelyike elmarad, gyakran ismétlődnek, és felbukkanásuknak semmiféle rögzített rendje nincs).” R. BARTHES, *i. m.* 33.

a szereposztásnál fogva logikailag csak megvetés, gyűlölet tárgyai lehetnek; másfelől elfojtja ezt az értelmezést (sohasem válik hangzóvá általa a megnevezés, csak az elbeszélő tudásán és a belső monológon keresztül jutunk a név és a történet ismertetéhez). A szómágia értelmében a megnevezésével maga a dolog is megidéződik, a történet megidézésével az újratörténés veszélye fenyegethet, ezért válik fontossá az elrejtés aktusa Tarnócziné számára. Félelme az árultatástól, a férji esendőségtől tabuvá teszi a táncot, s a táncról szóló szöveget magát. Az özvegy a megéléstől menekülve az elfojtott szöveghez jut, ám a tudatalattiba szorított szöveg lassan, deformáltan működni kezd, s Tarnóczinét lassan bekebelezi Keresztelő János fejevételének története, és a „nomen est omen” törvényei szerint egy másik történet, a bibliai Rebekáé.⁶⁷ Az ószövetségi Rebeka történetéből két mozzanat döntően meghatározza az árva özvegy magatartását. Erős gyűlöletet érzett bizonyos nemzetségbeli nők iránt, s hallani sem akar hitetlenekkel kötött házasságról⁶⁸, valamint hogy magzata eszközül szolgáljon az ellenség megsemmisítésében.⁶⁹ Tarnócziné Rebekka büszke Sára-ra, hogy általa töröltetik majd el a Mikes név a nemzetségek köréből:

„Hálát adok menyei istenem, hogy az én lányomat választottad eszközül e hitetlen család semmivé tételére! Dicsértessék szent neved; mert fölmagasztalál engemet e kegyelem, e kitüntetés által!” (2., 144.)

„S boldog az én magzatom Sára, mert az örök kegyelemtől eszközül választaték a hitetlen nemzetség semmivé tételére!” (3., 3.)

Rebekka bevonódik az újra leosztott szerepű történet játékába, ahol az árva özvegy táncoltatja leányát Mikes János fejéért a fejedelem előtt. A regény parafrázálja a pretextust, s a visszafordult szöveg átírja a sorokat: János, bár önkéntesen, de betölti az áldozat szerepét. Sárát eszközként használja Tarnócziné a fej- és jószágvesztési pörben. („Az lány pedig az ő *anyja tanácsából* [kiem. G. M.] monda: Hozasd elő nékem ide egy tálban az Keresztelő János fejét.”⁷⁰) A lány, aki egy ismétlődő szöveg szerint „engedelmes leány vala”, ebből csak úgy tud kilépni, ha beteljesíti a róla szintén többször elhangzó „oltáráldozat” szerepét. Sára hattyútáncával végső soron

⁶⁷ Szádeczky Lajos írásából tudtam meg, hogy Tarnóczy Sebestyénne leánykori neve Károly Zsófia volt. A Rebekka név választása – olvasatom szerint – nem pusztán a történet korabeli keresztény erdélyi névadási szokásoknak felelt meg, hanem a „nomen est omen” elvet is érvénybe léptető költői névadás.

⁶⁸ „Az Isháknac pedig monda Rebeca: Eluntam életemet a Hitthúfoknac leáni miatt. Ha az Iákób feleféget veřen az Hitthúfok közöl, minémóc ezekis, (az Elau felefégi) mit hařnál nékem az én életem?” (Mózes1, 27:46.) Vö. a „Heródiás leányai” keltette indulatokkal, valamint: „Tehát ok nélkül éltem volna!...” (3., 222.)

⁶⁹ „Meg áldác Rebecat, monduán néki: Mi húgoncvagy, řaporodjál ezer řer való ezeríg, es bírjia az te Magod az te ellenfegidnec kapuiát.” (1Móz, 24: 60.)

⁷⁰ „Az leány pedig az ő anyja tanácsából monda: Hozafd elő nékem ide egy tálban az kereztelő Iános feiét.” (Máté, 14:8.)

János halálkeresését is előidéz. A fejedelem valójában az írásnak megfelelően cselekszik. („És megszomorodék a király, de az ő esküvéseért és az lakodalmosokért, parancsolá elő hozatni.”⁷¹ [kiem. G. M.]) Heródes bűnbánata (megszomorodék) magában rejti az isteni kegyelem lehetőségét, melyet Rákóczi György földi törvényként alkalmaz, s tartja magát az eskühöz, mit nem Tarnócziné-Heródiásnak tett, hanem a hit lovagjának (Kelemennek). Tarnócziné maga annyira belebonyolódik a szövegbe, hogy míg öntudatlanul a Heródiásnak kiosztott szerepet játssza a történetben, igazából elfojtott értelmezését teljesíti be, melyben ő csak az áldozat lehet: a Mikes-ház tánca számára az árultatást, a halált jelenti.

A hiányos szöveg maga jelzi több helyen a részvét, a kegyelem, az élet hiányát. A Biblia táncról szóló passzusai közül Tarnócziné elfeledi azokat, melyek az örömről, az isteni hálaadásról tanúskodnak, miként az *Özvegy és leánya* benső zárójelene a Mikes-házban. („Dávid pedig és az Izraelnek minden népe az Isten előtt teljes erejükből éneklésekben, hegedölésekben, dicséretekben, dobolásokban, cimbalom verésben, és kürtölésekben valának foglalatosak”.⁷²)

*

A világi epika és költészet oppozíciós és részben korrelatív párja a bibliai szövegvilágnak. Az oppozíció a szövegszólások értékviszonylagosságának jelzésére, igazságtartalmának kikezddhetőségére szolgál. A világi szövegek – legyenek azok a narrátor vagy valamely regényalak által mozgatottak, explicite citáltak/utaltak vagy implicite megidézettek – strukturálisan ugyanúgy funkcionálnak, mint a regény másik meghatározó szövegblokkja. A regényben nyíltan megszólaló szövegek a „fecsegés” gesztusával idézőjelbe teszik önmagukat, Tarnócziné félelmetes retorikáját éppoly komolytalannak veheti a befogadó, mint Naprádiné regényes csacsogását. Az odaértett auktor s részben az elbeszélő által az olvasónak sugallott értékek máshol vannak, a hiányos és rejtett szövegek árulkodnak erről; a regény feltehetően kettősen hipertextuális olvasatát diskurzív/dialogikus viszonyba állítva is, erre a belátásra jutottam. Most már feltehető a kérdés: kinél van, kié, milyen értelemmel bír a kegyelem?

„Az uralkodók Isten földi képviselői” konszenzus alapján kegyelmet bíró/osztó fejedelem szerepének interpretálására a pretextusok kapcsán már kísérletet tettem.

Tarnócziné a kegyelmet olyan – a haragvó Istentől – kitüntetett állapotnak véli, melyben lányát eszközül használhatja mások elveszejtésére, s a Rebeka-történet ál-

⁷¹ „Es meg fšomorodéc à király, de az ő esküüefeieirt, és az lakodalmafokért, paranczola elő hazatni.” (Máté, 14:9) valamint „Az király pedig igen meg fšomorodéc, mind az által az ő esküuefeieirt, és azokért az kic az lakodalomban valának, nem akara annak kéréfét meg vetni.” (Márk, 6:26)

⁷² „Dáuid pedig és az Izraelne minden népe az Iften előtt tellyes ereiekből éneklefeekben, hegedölefeekben, diczéreteekben, dobláfokban, czimbalom verésben, és kürtöléfeekben valának foglalatofac.” (1Krón, 13:8.) L. még 2Sám, 6:14 és 16; 1Krón, 15:29 stb.

tal eleve elrendeltnek, hogy ki bírhatja az isteni kegyelmet.⁷³ Szövegválasztásai, szövegelhagyásai és Csulaival folytatott polémiája is ezt támasztja alá. Egy ironikusan beállított jelenetben a hasonmás udvari káplán lesz éppen az (most lényegtelen, hogy milyen érdekek vezetnek ebben), aki megpróbálja a törvény betűiről a hangsúlyt a törvény szellemére (Ószövetség › Újszövetség) áthelyezni az özvegy tudatában („A mi vallásunk a szeretet. A Krisztus nem a bosszút, hanem a megbocsátást prédikálta.” [3., 196.]), persze eredménytelenül. Tarnócziné palimpszeszt-kedélyének végső szava a részvét, a kegyelem, a te hiánya. Így nyer értelmet az elbeszélő jelzős szerkezetű megnevezése is: míg a történet kezdetén elsősorban özvegy (jelző!) Tarnóczinének (tulajdonnév) nevezi figuráját, a tragikussá váló történet folyamán egyre gyakrabban használja a kezdetben ironikus, később végtelen szánalmat sugalló árva özvegy (duplikáló) megnevezést. Az állandó jelzővé vált „árva” és a korábban melléknévként használt, főnévvé minősülő „özvegy” olyan nyomatékosítást sejtet, mintha az urától elhagyott özvegy a történet végére önmagától s az Úrtól is elhagyottá válna.

Vannak a műnek olyan szereplői, akik egyáltalán nem, vagy minimálisan tesznek bármiféle utalást bibliai vagy jogi szövegekre, ilyen a lelkierejét, Istenbe vetett bizalmát végig megtartó Mikesné, a Sára boldogulását mindig szem előtt tartó Haller Péter, s ilyen Mikes Móricz, a hit lovagja. Az üldözött vallás képviselője egyetlenegyszer hivatkozik az erdélyi jogrendre (az 1588., 1607. és 1610. évi törvényekre), azért hogy a kegyelmet ne ő kapja, hanem a testvérei. Nem véletlen, hogy hozzá kerül a fejedelem gyűrűje, melynek bevésetlen szava a kegyelem lett, hisz Tarnócziné elbeszélte komor ószövetségi világával szemben Móricz evangéliumokat megélt magatartása sugallhatja azt, hogy az Írás szentsége megérthető.

⁷³ Vö. a Rómába írt levél 9. részével. Különösen „Miképpen meg vagyok irva, az Iácobot fűrettem, az Elauot gyűlöltem.

Mit mondunc tehát? auagy hamiffág vagyóné az Iftennélf táuól légyen.

Mert Mofefnec azt mondgya: könyörülöc azon az kin kőnrültem, és kegyelmefféget tfelekűem azzal, az kihöz kegyelmes vóltom.

Azért nem azé (az válafűtás,) az kinec arra akarattya vagyón, fem azé ki fút, hanem az könyörülö Iftene.” (9:13–16) L. még 2Móz, 33:19.

S. VARGA PÁL

SZENTENCIÁK ÉS KONTEXTUSUK AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁBAN*

Aligha tévedek, ha azt állítom, hogy *Az ember tragédiáját* kevesen ismerik bensőségesen; főleg szállóigévé vált sorai, mondatai éltetik a köztudatban. Hogy mit is mond igazából Lucifer, amikor azt állítja, hogy „együtt teremténk”, hogy mit is jelent Ádám mondata a 15. színben („Uram, legyőztél”), azt valószínűleg nagyon kevesen gondolják végig felnőtt életük során; az olyan mondatok azonban, hogy „a cél halál, az élet küzdelem”, vagy „Mondottam ember: küzdj és bízva bízzál!” gyakran elhangznak társasági beszélgetések során. Ezek az elhíresült szentenciák tehát önálló életre keltek, mintegy a mű eszmei kivonatát jelentik sokak számára. Az alábbiakban arra vállalkozom, hogy néhány példa révén megvizsgáljam, mennyire igazolható módja ez a mű befogadásának.

I. A nyelvszemléleti alternatíva

Közismertnek tekinthetjük azt a nyelvszemléletet, amely Ferdinand de Saussure *Bevezetés az általános nyelvészetbe* című műve nyomán terjedt el. E szemlélet hátterében az az előfeltevés áll, hogy a nyelv segítségével leképezzük a valóságot; logikája pedig a *langue* és a *parole* (nyelv és beszéd) szembeállításán alapszik – eszerint a nyelv az általános, a beszéd, amely a nyelvből egy-egy helyzetnek megfelelően hív le elemeket és szabályokat, egyedi; a beszéd tehát alá van rendelve a nyelvnek, más-képpen, a nyelv potenciálisan mindent tartalmaz, amit bármilyen beszéd létrehozhat. Ez a szemlélet viszonylag egyszerű folyamatként írja le a nyelvi kommunikációt: a kódolás és a dekódolás két szimmetrikus aktus, a kódolt üzenet a dekódolás révén a befogadó birtokába jut. Ha az üzenet jelentése megváltozik a folyamat végeztével, ez csak kódolási/dekódolási hiba következménye lehet, esetleg a csatornazaj rovására írandó; ezek a hibák és zavarok azonban kiküszöbölhetők vagy kijavíthatók.

Ennek a szemléletnek az egyik gyenge pontja, hogy feltételez valamilyen nyelv előtti tapasztalatot, amelyet a közlő „lefordít” nyelvi közleménnyé. Valószínűbb pedig, hogy az alaktalan ingerek özönét, amely bennünket ér, eleve nyelvileg rendez-

* Elhangzott a Magyar Irodalomtörténeti Társaság tanári tagozatának Madách-ülésszakán.

zük értelmes alakzatokká és ezek rendszerévé. Hogy úgy mondjam, világtapasztalattunk nyelviségének nem lehet „mögé menni”. (Ez természetesen nem csupán a verbális nyelvet jelenti, hanem a zene, a képzőművészet nyelvét is; egy szimfónia, egy szobor szintén nem a zene vagy a képzőművészet „előtti” tapasztalat „lefordítása” a zene, a képzőművészet „nyelvére”; amit felhasználnak az előzetes tapasztalattól, az *a zene, a képzőművészet szempontjából* ugyanolyan alakatlan ingereggyüttes, mint a verbális nyelv számára az őt megelőző világtapasztalat.)

A Saussure-ra hivatkozó nyelvfelfogás másik gyenge pontjára magának a saussure-i rendszernek egy híressé vált tétele világít rá, amely szerint a nyelvi jelek jelentése *egyezményes*. Vagyis a jelentés nem következik a jelből magából, s olyan felsőbb instancia sincs, amely (aki) előírná, hogy mi egy nyelvi jel jelentése, miben áll egy nyelvi jel helyes használata. Ebből pedig az következik, hogy a jelek jelentése nem objektív, mert a beszélők megváltoztathatják, sőt, lépten-nyomon meg is változtatják. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a jelentés szubjektív: sokkal inkább azt, hogy a jelentés interszubjektív. Az objektivitás és az interszubjektivitás közötti különbségnek azonban az alábbiak szempontjából kiemelt jelentősége van.

Ezek után azt mondhatjuk, hogy mindaz, amit a nyelvi rendszer *objektívként* kínál (olyanként, amit a beszélő objektívnak tekint), csupán a *feltételeit* biztosítja a nyelvi közlésnek, ám ami a közlésben igazán fontos, amit a beszélő mond, az nem vezethető vissza semmilyen általánosra: az egyedi „parole”-ban nem az a fontos, hogy mit használt föl a beszélő a rendelkezésére álló, általa objektívként kezelt nyelvi rendszerből, hanem az, hogy hogyan *tértette el* felhasználásuk során ezeket az elemeket és szabályokat a konvencionális használatától, saját egyedi, másra vissza nem vezethető, új üzenetének létrehozása érdekében. A jelentés tehát a beszéd folyamatban születik meg, abban a beszéd folyamatban, amelyben a beszélő szembesíti nyelvhasználatát a másikéval és/vagy a másokéval. Ha valami olyan jön létre így, amit a nyelvközösség tagjai egyre nagyobb számban hajlandók elfogadni, akkor az új jelentés lassanként beépül a nyelvi konvencióba. A jelentés tehát dialógusban, dialógus által születik, s e dialógusban, amelyet a nyelvi elemek a legkülönbözőbb módon egymással folytatnak, folytonosan változik is.¹

Ha erre az álláspontra helyezkedünk – állítja Hans-Georg Gadamer *Szöveg és interpretáció* című írásában –, a szöveget „nem a grammatika és a lingvisztika perspektívájából vesszük szemügyre, tehát nem végtermékként – ami alapján aztán a létrejöttének elemzése vállalkozik arra, hogy tisztázza a mechanizmust, amelynek erejénél fogva a nyelv mint olyan funkcionál, s eltekint mindazon tartalmaktól, amiket közöl. Hermeneutikai szempontból – s ez minden olvasó szempontja – a szöveg pusztán egy köztes termék, a megértetés történéseinek egy szakasza [...]. A nyelvész nem kíván részt kérni a szövegben szóba kerülő dolog megértéséből, hanem a nyelv

¹ L. erről részletesen: Manfred FRANK, *A nyelv uralhatóságának határai*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Ernő, *Literatura*, 1991/4, 347–379., valamint BEZECZKY Gábor tanulmányait (*A nyelvi homogenitás koncepciója*, *Literatura*, 1990/1, 11–29., *Jelentés a világról. [Jelentéstani kérdések irodalomelméleti szempontból]*, *Literatura*, 1990/3, 261–279., *Elbeszélés és metafora*, *Literatura*, 1992/1, 3–25.)

mint olyan funkcionálását akarja megvilágítani, bármit is mondjon a szöveg. Nem azt vizsgálja, hogy mit közöl, hanem hogy miként lehetséges egyáltalán közölni valamit, és hogy ez a jeladás és írásjelhasználat mely eszközeivel megy végbe. A hermeneutikai szemlélet számára ezzel szemben egyedül a kimondott megértése a lényeges. Ehhez pusztán előfeltétel a nyelv funkcionálása.”² Hasonlóan fogalmazott Mihail Bahtyin is, aki a polifónia elméletét ugyanilyen előfeltevésekre alapozva alkotta meg: „[n]em a közös nyelv absztrakt nyelvészeti minimumára gondolunk, amelynek feladata az, hogy szavatolja a gyakorlati kommunikáció során a megértés *minimumát* – mondja. – A nyelvet mi nem absztrakt grammatikai kategóriák rendszerének vesszük, hanem ideológiai tartalmakkal telített nyelvnek, világszemléletnek, sőt konkrét véleménynek – a mi felfogásunk szerint vett nyelv tehát az ideológiai élet összes szférájában a kölcsönös megértés *maximumát* teszi lehetővé.”³

Ennek a nyelvfelfogásnak a kulcsfogalma tehát a *dialógus*. Egy szöveg – legyen bár formailag monologikus – legalább háromféle dialógust folytat egyszerre: a benne fölhasznált nyelvi elemek dialógusban állnak egymással, s ezért a közlés során jelentésük folytonosan és visszamenőleg is módosul; a szöveg dialógusban áll mindazokkal a szövegekkel, amelyeknek bármilyen egyedi jelentésmozzanatát, nyelvhasználati módját átveszi és felhasználja – s végül dialógusban áll mindenkori befogadójával is. A dialógus első típusa hozza létre a szöveg *belső kontextusát*. A két utóbbi dialógus eredményezi egy szöveg *külső kontextusát*. *Külső kontextus* tehát egyrészt az a viszonyrendszer, amelybe a mű szövege más szövegekre való utalásainak szálaival beleszövi magát, ezt nevezhetjük *intertextuálisnak*, míg azt a nyelvi viszonyrendszert, amelybe a szöveg a befogadó tudatában belekerül, *befogadói kontextusnak*.

II. A kontextuális műelemzés szempontjai

Ami mármost e kontextusok elemezhetőségét illeti, nézzük először a legutóbbit, mert ez bizonyos, mindhárom kontextus elemzése szempontjából lényeges, általános – még ha első pillantásra tudományos szempontból nem is túl öröndetes – tanulsággal szolgál. Arról van ugyanis szó, hogy az a nyelvi viszonyrendszer, amelybe egy új szöveg a befogadói tudatban elhelyezkedik, s így az a mód, ahogyan elhelyezkedik, magától értetődően egyedi, minden befogadó esetében más és más. Vagyis *elvileg* lehetetlen, hogy egy szöveg, egy irodalmi mű akár csak két embernek is ugyanazt jelentse. Ez viszont a tudomány csődjéhez vezet, ha a tudományosságot úgy értjük, ahogy (a saussure-i nyomdokon járó) Searle megfogalmazta – „a tudományos eljárás olyan idealizáló eljárásokon áll vagy bukik, amelyek kategorikusan előírják az

² Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVIZI Ottó = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., [1992.] 25.

³ Mihail BAHTYIN, *A szó a költészetben és a prózában* = uő, *A szó esztétikája* (Válogatott tanulmányok), vál. és ford. KÖNCZÖL Csaba, Bp., 1976, 184.

interpretálónak, hogy tekintsen el az »én« alkalmazásának individualizáló funkciójától”.⁴ A tudományosságnak ez az értelmezése megköveteli, hogy teljesüljön egy vizsgálat azonos formájú és azonos értelmű ismételtetésének kritériuma.

Csak hogy az irodalomtudománynak nem az a feladata, hogy megállapítsa egy mű nem létező objektív jelentését, még csak nem is az, hogy a lehető legnagyobb egyetértés létrehozását célozza meg, mintegy beletörődve, hogy ha már nincs objektív jelentés, legalább keressünk egy olyat, amelyik interszjektíve a legszélesebb alapon nyugszik. Az irodalomtudomány akkor tud igazán tudományként föllépni, ha egy szöveg, egy mű különféle befogadásainak – hatásának – a történetét vizsgálja, anélkül, hogy azt hinné magáról, hogy valahonnan kívülről néz, ahonnan a befogadások helyességét le lehet vizsgáztatni. A korábbi befogadásokkal kapcsolatban sokkal inkább azt a vizsgálatot végzi el, hogy – saját kérdezői helyzetéből vizsgálódva – milyen kérdéseket lát megfogalmazódni az egyes értelmezők részéről az egyes korokban, s az ő megítélése szerint miért; hogyan hatott egy-egy kor nyelvi világszemléletére egy-egy irodalmi mű. A tudományosság így átalakított igénye többek között éppen az irodalom tanítása szempontjából bizonyul igen kedvező hatásúnak. A tanár megszabadul attól a kényszertől, hogy valamely műnek egy – esetleg tőle is idegen – „objektív” értelmezését erőszakolja rá diákjaira, s arra fordíthatja energiáját, hogy a mű – a tanár tudatosan végiggondolt befogadói tapasztalatának példájától segítve – a maga egyedi nyelvi világszemléletét érvényesítve minél hatékonyabban alakítsa a diák-befogadók nyelvi világlátását. A dialogikus nyelvszemléleti mód abban is segíti a tanítást, hogy mivel nemcsak az irodalmi mű világát tekinti nyelv által, nyelvben adottnak, hanem a világról alkotott tapasztalataink együttesét is, *két nyelvi világ közti*, s ezért érdemi kommunikációnak tekinti azt a közlésfolyamatot, amely a valóságról alkotott tudásunk és a befogadott szöveg közt lezajlik. A tanítás során is jól kihasználható, hogy tudatunk archaikus rétege fittyet hány annak a kései, civilizatórikus fenntartásnak, amely szerint az egyik nyelviség „realitásra”, a másik meg „fikcióra” vonatkozik. (Visszafordítva: a felnőtt tudat „nyelvkritikájának” ugyanúgy kell vonatkoznia a *nyelvileg adott valóságismeretre*, mint az irodalmi művek nyelvileg megjelenő világára.)

A befogadás célja tehát az, hogy rekontextualizálja – új szövegösszefüggésbe rendezze – a tudat korábbi nyelvi világlátását, hogy (számítógépes nyelven szólva) – „felülírja” a befogadó nyelvi tudatát. Ez azonban csak akkor mehet végbe, ha – a fentieknek megfelelően – nem ragaszkodunk koraérett kamaszként a magunk igazságához, *engedjük*, hogy tudatunk és a mű nyelvisége reakcióba lépjen egymással; nem erőltetjük a két nyelviség megkülönböztetését (már Coleridge fontosnak tartotta „a kétely tudatos felfüggesztését” a befogadás során, Madách pedig egyenesen azt írta: „Bizonyosan az ókor nagy szellemei ép oly kevésbé hittek olympi istenekben, mint mi a néphit ábrándalakjaiban. De midőn Kadmos házának nagyszerű tragédiája folyt le szemeik előtt, ép oly kevésbé kétkedtek lelkesülésük közepett az iste-

⁴ L. Manfred FRANK, *Mit jelent egy szöveget megérteni? = Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Vál., előszó: BACSO Béla, Bp., 1995, 80.

nek beavatkozása felől, mint mi Macbeth boszorkányait valóságos lényekül fogadjuk el és Banquo szellemét nem tartjuk ízetlen tréfának”⁵), vagyis nem követjük a Falanszter tudósának példáját, aki büszkén jelenti ki az *Odüsszeiára* utalván, hogy „rég megcáfoltuk már minden sorát”.

Az intertextuális szövegösszefüggés szempontját ezúttal nem csak a terjedelem és a kompetencia hiánya miatt hagyom el; szilárd meggyőződése, hogy a „szövegköziség”-gel szemben mindig a belső kontextusé az utolsó szó, magyarul, a más művekből átkerülő nyelvi elemeket új kontextusuk többé vagy kevésbé mindig átértelmezi; különösen fontos ezt a szempontot (akár az aránytalanságok árán is) vállalni *Az ember tragédiája* esetében, amelynek igen sok eleme köztudottan más szövegből került a műbe. Ha a *Tragédiát* akarjuk megérteni, nem azt firtatjuk, hogy Madách mit és mennyit vett át például a *Faustból*, hanem azt, hogy mit csinált azzal, amit átvett – saját üzenetének megfogalmazása érdekében.

S ezzel elérkeztünk a belső kontextus kérdéséhez. Ha úgy döntöttünk, hogy a befogadás idejére eltöröljük a rangkülönbséget a szöveg világa és a mi saját, nyelvi-leg adott („reális”) világunk között, akkor arról a jogunkról is lemondunk, hogy a szövegből tetszésünk szerint kiragadjuk azokat az elemeket, amelyek nagyobb nehezség nélkül beilleszthetők saját világunkba, s figyelmen kívül hagyjuk mindazt, ami nem felel meg ennek. Aki mégis így tesz, rosszul jár: csak olyan jelentések birtokába jut, amelyeknek már a mű befogadása előtt is birtokában volt. Az ilyen befogadó „biztonsági játékos”: nem akarja vagy nem meri kockára tenni mostanáig jól bevált kis világát, még ha sejti, tudja is, hogy ennek igazságait könnyű megingatni.

Ha tehát jól akarunk járni a befogadás során, kockáztatnunk kell, engednünk kell a mű saját kontextusát s az abban megszülető jelentést érvényesülni, amennyire csak tudatunk berzenkedő ellenállása engedi. Tudomásul kell vennünk, hogy az a (nyelvi) világ, amellyel a műben szembesülünk, más törvények és szabályok szerint van berendezve, mint amilyenben mi élünk. A befogadás célja lényegében az, hogy megértsük ezeket a – saját életünk megszokott és jól bevált törvényeitől eltérő, ezekkel többé vagy kevésbé nehezen összeegyeztethető, ezeket olykor provokáló – törvényszerűségeket, hogy belássuk, miként működhet (esetleg a sajátunkénál hatékonyabban) egy másik, a mű által megrajzolt világ. Mindeközben nem kell attól félnünk, hogy nem találunk vissza a befogadás előtti önmagunkhoz, hogy a világot egy kicsit már mindig olyannak fogjuk látni, amilyennek a befogadott irodalmi műben tapasztaltuk; sőt, örülnünk kell, ha így történik, mert biztosak lehetünk benne, hogy a világ, amelyet magunk körül látunk, tágasabb és működőképesebb lesz, mint a befogadás előtt volt.

S most térjünk vissza a *Tragédia* szállóigévé vált soraihoz. A mű bizonyára maga is ludas némileg abban, hogy annyi sora vált szállóigévé; stílusa köztudottan szentenciózus – Madáchnak (Arany János által is elismert kompozíciós készsége mellett) erős hajlama volt általánosító, ugyanakkor szemléletes megfogalmazások-

⁵ MADÁCH Imre, *Az esztétika és társadalom viszonyos befolyása = Madách Imre összes művei*, s. a. r., bev. és a jegyzeteket írta HALÁSZ Gábor, Bp., 1942, II., 582.

ba tömöríteni mondandóját. Így nem csoda, ha ezek a mondatai a szentenciává válás sorsára jutottak. A szentencia ugyanis (egy pontos megfogalmazás szerint) „eredeti szövegkörnyezetéből kiemelt vagy kivált, tömören megfogalmazott, általános vonatkozású megállapítást, főleg életbölcsséget tartalmazó kijelentés, mondás”.⁶ Ha számításba vesszük, hogy a *Tragédiában* a más irodalmi művekből vett elemek, a különböző filozófiai rendszerekből vett tételek és eljárások (melyek nagy bőségben vannak jelen benne) szintén a belső kontextus figyelmen kívül hagyására készítetnek, akkor nem csodálhatjuk, hogy a Madách-mű saját üzenetére még az irodalomtörténet-írás sem figyelt mindig; s minthogy a szentenciaszerű kijelentések *eredetüket vagy elszigetelt jelentésüket tekintve* rendkívül sokféle, egymással összeegyeztethetetlen szemléletmódot képviselnek, nem csodálható, hogy egyforma vehemenciával érveltek már Madách platonizmusa, hegelianizmusa, kantianizmusa, panteizmusa, miszticizmusa, ateizmusa mellett, holott ezek nyilvánvalóan sehogyan sem hozhatók közös nevezőre.

A kontextus jelentésképző szerepének vizsgálata több szempontból is óvatosságra készítet. Az egyik: akármennyire figyeljünk is magára a műre, elkerülhetetlen, hogy saját beállítódásunk szerint különböztessünk meg lényeges és lényegtelen mozzanatokat, saját nyelvi gyakorlatunknak megfelelően lássunk vagy ne lássunk kapcsolatot a mű bizonyos elemei között; egyik elemző szerint egy mozzanat közvetlen kontextuális kapcsolatban áll egy másikkal, egy másik elemző szerint nem. Vagyis a legnagyobb tárgyilagosságra törekvő kontextuális elemzés sem lesz soha mentes az elemző saját befogadásának jellegzetességeitől. A másik: gyakran nem könnyű megállapítani, milyen mértékben is alakult át egy-egy, idegen szövegből átvett nyelvi elem az új kontextusban; sőt, a szem könnyen átsiklik egy-egy átvett nyelvi elem rekontextualizálódásán, s ha mégsem, akkor is mindig csábít az a megoldási lehetőség, hogy jelentését az eredeti szövegben betöltött funkciójából vezessük le.

III. Néhány szentenciaszerű kijelentés kontextuális elemzése

1.

A kontextus jelentésképző, jelentésátalakító szerepének egyik legtipikusabb helye a *Tragédiában* a 127. sor: „Te anyagot szültél, én tért nyerék”. Ezt a mondatot Lucifer mondja az Úrnak az első színben. A platonikus szemléletű értelmező így értelmezte a sort: „a szellem és anyag mindent magába záró két alapforma. A vallás tanában az Úr a tiszta szellem, s íme Lucifer az anyaghoz kapcsolja a maga hatalmát.”⁷

⁶ O. NAGY Gábor címszava, *Világirodalmi lexikon*, főszerk. SZERDAHELYI István, 14. köt., Bp., 1992, 259.

⁷ VOINOVICH Géza, *Madách és Az ember tragédiája*, Bp., 1914, 439.

Ez az értelmezés egy időben széles körben el volt terjedve; szükségszerű, hogy ezen az értelmezésen belül a mű, esetleg Madách következetlenségét, hibáját látták Lucifer későbbi, a 127. sort lényegében ismétlő, ezt kifejtő soraiban (2647–49.):

Míg létez az anyag,
Mindaddig áll az én hatalmam is,
Tagadásúl, mely véle harcban áll.

Voinovich Géza egyszerűen elhagyta s elhallgatta a mondat utolsó sorát, hogy kijelenthesse: Lucifer „a megtestesült anyagiság, az Úrral és Ádám eszményi világnézetével szemben a nemleges polus.”⁸ Hasonlóan járt el Sötér István is, évtizedekkel később: „Lucifer (tizenegyedik szín) a maga hatalmát az anyagra alapozottnak mondja: »Míg létez az anyag, / Mindaddig áll az én hatalmam is«”;⁹ vagyis a Madáchnak platonizált keresztény felfogást tulajdonító szemlélet az elemzőket elválasztó világnézeti határokon is átível. A filozófus Alexander Bernát nem folyamodott ilyen kétes megoldáshoz; így megdöbbenve volt kénytelen föltenni a kérdést: „hogyan lehet Lucifer az anyag ellentéte? Mi akkor Isten?”¹⁰

A kontextuális vizsgálat azt mutatja, hogy amikor Lucifer az anyag tagadásának nevezi magát a londoni szín elején, nem mond ellent korábbi kijelentésének, hiszen a 127. sort az alábbi sorok előzik meg:

S nem érzéd-é eszméid közt az űrt,
Mely minden létnek gátjaúl vala,
S teremtni kényszerültél általa?
Lucifer volt e gátnak a neve,
Ki a tagadás ősi szelleme. –

Lucifer tehát önmaga lényegét űrnek, semminek, a lét akadályának nevezi. Vagyis éppen akkor lenne következtelen a londoni szín elején tett kijelentése, ha *léten* itt, az első színben, nem anyagi létet kellene értenünk; hiszen az Úr létének, értelemszerűen, nem lehetett akadálya Lucifer; soha nem is állít ilyet (ehhez hasonlót csak az Éj királynője állít – „Sötét és semmi voltak: én valék”); az első színnek ez a mozzanata egyébként egyezni látszik azzal, ahogyan a keresztény hagyományban szerepel; a *lét* fogalmát eszerint nem lehet az Úrra vonatkoztatni.

Az Úr, az anyagi világ megteremtése által, legyőzte Lucifert – *létre* jött a világ, s Lucifer, ki „űr”-ként „minden létnek gátjaúl vala”, csatát veszített; csatavesztése által megváltozott státusa, „*semmi*”-ből, („űr”-ből) a létező anyagi világ *tagadásává* vált. Ugyanezt erősítik a főangyalok, főleg Gábor kijelentései is, aki az – „űr”-rel

⁸ Uo., 270.

⁹ Madách Imre = SÖTÉR István, *Romantika és realizmus*, Bp., 1956, 273.

¹⁰ *Az embertragédiája*, jegyzetekkel és magyarázatokkal ellátta ALEXANDER Bernát, Bp., 1920,² 167.

ellentétes – anyag megalkotásáért dicsőíti az Urat („Ki a végtelen ürt kimérted, / Anyagot alkotván beléje”, 61–62.).

A kontextusnak ebbe a jelentéskörébe illeszkedik Ádámnak az egyiptomi színben tett kijelentése is – „Ürt érzek, mondhatatlan ürt.” (590.) Ádám, ki a dicsőség elérésének célját Lucifer nyomán tűzte ki, ürt érez szívében, s ezt az ürt az az – Éva iránt föllobbanó – *érzés* tölti ki majd, amelyet a Lucifer hatása alatt beszélő Ádám maga is alantának nevez. Nyilvánvaló, hogy az utolsó színben ez az *érzés* lesz az, amely majd Lucifer vereségét idézi elő. („Ha a XV. színben foglaltakra gondolunk – írja a jele-
nettel kapcsolatban Horváth Károly –, itt Ádám valóban Éva »szíverén« keresztül hallja meg a[z] [...] égi szózatot”.¹¹),

Nem jelent mást az *úr* az *úr*-színben sem. Ádám borzadva tapasztalja: nemhogy nem találkozik Éva szellemével (ahogy a londoni szín zárlatában megjelenő Éva szavaival félreértve hitte); éppen hogy elveszíti őt – a földi, anyagi lét összes szépségével együtt. Lucifer nem is késlekedik tudomására hozni, hogy röptük az ő világa, az anyag-talan szellemlét – „a rideg [ti. Ádám szempontjából rideg] matézis” (= matematika) – felé vezet. S a Föld szellemének szavai is Ádám tudtára adják, hogy „minden felfogás / És minden *érzés*”, mi benne feszül, „csupán kisúgárzása e csoport anyagnak”, tudniillik a Földnek. Ebben az értelemben figyelmezteti Ádámot: „hogya látnád árva lelket / A végtelen ürben keringeni / Amint értelmet és kifejezést keres hiába, idegen világban / S nem érez többé és nem ért, / Megborzadnál.” (3669–3674.)

A „kisúgárzása e csoport anyagnak” kifejezés amúgy összhangban van Ráfael főangyal első színbeli szavaival is; szerinte ugyanis az Úr, aki a világot megteremtette, „boldogságot árjadoztat” „A testet öntudatra hozva”. (71–72.) (Hogy mit jelent ebben a szóhasználatban az *öntudat*, arra Ádám szavai világítanak rá a második színben: „S nem eszmélnék-e hát: / Nem érzem-é az áldó napsugárt, / A létezésnek édes örömét [...]?” 233–235.)

Vagyis a 127. sor kontextuális vizsgálata megmutatja, hogy Madách radikálisan átfunkcionálta a platonizált keresztény hagyományból vett motívumot.

2.

Több okból is második helyre vettem az egyik leggyakrabban idézett szentenciát, amely pedig a mű elején szerepel (14. sor): „A gép forog, az alkotó pihen”.

Egyrészt: a sor ebben a formájában Arany Jánostól származik. Igaz viszont, hogy az Úr kezdeti monológja eredetileg nem kevésbé, sőt inkább sugallta azt a „mesteremberes önelégültség”-et, amelyet Arany János említett vele kapcsolatban. S a gép-metaphora (akárcsak a „vegykonyha” motívuma) az egész mű szempontjából lényeges. Nemcsak azért, mert Lucifer „rossz gépezet”-nek nevezi a teremtett világot nem sokkal az Úr inkriminált szavai után („Dicsőségedre írtál költeményt, / Azt beléhe-
lyezted egy rossz gépezetbe / És meg nem únod véges végtelen, / Hogy az a nóta

¹¹ Madách Imre, Bp., 1984, 193.

mindig úgy megyen” – 98–101.), vagy mert Ádám maga is a „gépezet” metaforáját használja, amikor az ideális társadalom megalkotásáról beszél, vagyis tevékenysége így Isten teremtő aktusának utánzásává minősül. (Hasonló, bár mindkét esetben Lucifer ironikus beállításában jelenik meg a vegykonyha-motívum – „Te nagy konyhádba helyezéd embered / S elnézed ő is hogy kontárkodik, / Kotyvaszt s magát istennek képzeled” – 91–93.; a Falanszter-színben ez valóban meg fog történni.)

„A gép forog” kijelentést hagyományosan a deizmus világfelfogásával szokás összefüggésbe hozni; az Isten megalkotta a világot, de később nem avatkozik be működésébe. Ez már mindjárt a második színben megkérdőjeleződik. Nem kell ugyan „egy kerékfogát újítani” a világnak, ám az Úr nem sokkal a teremtés után mégiscsak beavatkozik a teremtett világ működésébe; kerubja által elzárja az első emberpár elől az örök élet fájához vezető utat; szintén az Úr beavatkozásának tekinthető, hogy hű szolgája, a Föld szelleme nem engedi Ádámnak elhagyni a bolygó vonzaskörét az Úr-színben; s Ádám pályafutása szempontjából az is döntő „beavatkozás”, amit az Úr mond neki a 15. színben.

Másodsor, azért sem vettem előre ezt a mondatot, mert profán voltának kontextuális magyarázata némileg közvetettebb eljárást igényel, mint az elsőként elemzett szentencia jelentésének vizsgálata. Megítélésem szerint a kulcsot ehhez Lucifernek a második színben mondott szavai adják:

Nézd ott a sast, mely felhők közt kovályg,
Nézd e vakondot, földet túrva lenn,
Mindkettőt más-más láthatár övedzi.
A szellemország látköröd-kivül van,
És ember az, mi legmagasb neked.
Az ebnek is eb legfőbb ideálja,
S megtisztel, hogyha társaúl fogad.
De épen úgy, miként te őt lenézed,
És állsz felette végzete gyanánt,
Áldást vagy átkot szórva istenül rá,
Épúgy tekintünk rátok mi alá,
A szellemország büszke részesei. (278–289.)

S valóban, az a két kivételes eset, amikor Ádám túlláthat saját „látkörén”, csak erősíti a szabályt, hogy tudniillik rendszerint nem lát túl ezen. Az első eset, amikor Ádám „szellemszemekkel” láthat, a harmadik színben van: Ádám rövid időre megláthatja a természetnek az emberi szem elől elrejtett működéseit. A második eset a londoni szín zárlata. A haláltánc-jelenetet Ádám szellemi szemekkel látja, s Lucifer az alábbi felvilágosítással adja meg neki – ismét csak rövid időre – a kivételes lehetőséget:

Hiú ember, s mert korlátolt szemed
Zilált csoportot lát csak odalent,
Már azt hiszed, nincs összeműködés,

Nincs rendszer az életnek műhelyében?
Nézz hát egy percre szellemi szemekkel,
És lásd a munkát, melyet létrehoznak.
Csakhogy nekünk ám [ti. a felső világ lakóinak],
s nem kicsiny magoknak. – (3115–3121.)

Nos, nemcsak Ádám, de a befogadó sem látja „a munkát”, melyet a földi szemmel „zilált csoport”-nak látott tömeg „létrehoz”. S az Úr is azért fogalmaz majd talányosan, amikor a mű zárlatában Ádám kínzó kérdéseire válaszol, mert nincs módjában emberi nyelven beszélni arról, ami az ember látkörén kívül van. A befogadónak egyébként éppen ezért fontos adalék Lucifer fönt idézett érvelése – arra nézve, hogy mi-
ben is kell Ádámnak bíznia az Úr utolsó felszólítása nyomán. (Lucifer itt ugyanis nemhogy nem vonja kétségbe, de megerősíti azt, amit Németh László így fogalmazott meg: „Isten szemében az emberiség történelme [n]em az Édenkert és az eszkimókunyhó közé eső bolyongás, hanem ami az emberiségből feléje kisajtolódott közben”.¹²)

Ami mármost az Úr inkriminált mondatát illeti („A gép forog, az alkotó pihen”), az első szín a fentiek fényében eleve paradoxonnal terhes, hiszen olyat kell emberi nyelven megszólaltatnia, emberi szem számára megjelenítenie, ami az „emberi látkörön” kívül van. Ezért transzponálja a teremtés művét a kézműves, a techné motívumába. Ám így az irónia, amely szinte idézőjelbe teszi mindazt, amit az Úr mond, nem az Úrra vonatkozik, hanem arra, hogy az Úr emberi nyelven szólal meg. Egész egyszerűen fogalmazva, Madách nem kívánt olyan benyomást kelteni, mintha műve a bibliai kinyilatkoztatással óhajtana versengeni. (Hogy eljárása mégis mélységesen biblikus, mondanunk sem kell; hiszen a Biblia is – főleg a zsoltárszerző Dávid, illetve Jézus – igen gyakran használja fel az emberi élet legelemibb képeit Isten birodalmának, ember és Isten kapcsolatának megértetése kedvéért.) Ezért kell óvatosságnak lenni, amikor az Úr egyes kifejezéseiből konkrét következtetéseket kívánunk levonni.

3.

A következő (szintén gyakran idézett) szentencia, amelynek kontextuális elemzése tanulságokkal szolgál, az egyiptomi rabszolga szájából hangzik el: „Milljók egy miatt” (632.). Könnyű ebből arra következtetni, hogy midőn Ádám-Fáraó megismétli e sorokat („A milljók egy miatt – / Mondá a holt is”, 687–688.), belátja az egyiptomi típusú társadalom igazságtalanságát, s mintegy az emberek eredendő egyenlőségét hirdető modern, felvilágosult ideológia nevében hirdeti meg a tömeg fölszabadítását. A kontextus azonban mást mutat. A szentenciózus mondat értelmét egy másik, szintén gnómaszerű mondat világítja meg, amelyben Ádám azért panaszkodik, hogy a tömeg jaját hallván – úgymond – „Milljószor érzem a kint, egyszer a kéjt” (698.).

¹² NÉMETH László, *Madáchot olvasva* = uő, *Az én katedrám*, Bp., 1969, 628.

Ádám azért kénytelen föl szabadítani a tömeget, mert Éva hatására megváltoztatta életcélját. Eleinte (Lucifer hatására) dicsőséget akart, most (Éva hatására) boldogságot. A tömeg jaja *saját személyes boldogságának* megvalósításában akadályozza, hiszen a boldogság megvalósítása eleve a Másik iránti együttérzésből indul ki. Lélektani képtelenség volna valamiféle „szelektív empátia” érvénybe lépése, ezért lesz kikerülhetetlen fölismerés Ádám számára, hogy a „milliók”-ban „szintén az az ember lehel” (696.). Vagyis Ádám nem absztrakt elvek szerint cselekszik; a tömeg föl szabadítására vonatkozó döntése az Éva iránti vonzalom által lélektanilag teljes mértékben meg van alapozva.

4.

A cél halál, az élet küzdelem,
S az ember célja e küzdés maga. (3724–25.)

A kérdés ezúttal az: értelmezhető-e ez a nagyhatású szentencia úgy, mint *Az ember tragédiája* voltaképpeni üzenete, eszmei foglalatja, az emberi élet értelmének összegzése?

A válasz kedvéért vissza kell pillantanunk az előzményekre. A *Tragédia* egész eddigi menete azt tanúsítja, hogy Ádám nem képes küzdelmeit célképzet nélkül elgondolni. Először (Lucifer sugallatára) istenülni akart, aztán, belátván ennek lehetetlenségét, (Éva sugallatára) egyéni boldogságát biztosítandó az egész emberi fajt boldoggá akarta tenni, majd kiderült, hogy a boldogság feltételének szánt szabadság működésképtelen a szeretet – a testvériség – biztosítéka nélkül, ezért testvériségért kell küzdenie – és így tovább; még a londoni szín végén is „gépezet”-ről beszél, amelyből, tévedés folytán, „Kilökött egy főcsavart, mely öszvetartá, a kegyeletet” (3100–3101), sőt még a Falanszterbe is azzal a felkiáltással érkezik, hogy „Beteljesült hát lelkem ideája!” (3173.) Küzdelmei közvetlenül vagy közvetve a „milliószor érzem a kint” fölismerése óta mindvégig a saját (s ennek biztosítása érdekében a köz) boldogságának megvalósítására irányultak.

A statikus cél fogalmát elutasító mondat akkor hangzik el Ádám szájából, mikor mindenben csalódva, belátva, hogy céljai megghiúsultak, úgy dönt, hogy visszatér a Földre. Már a közvetlen előzmény is sokat mond: Ádám az előző mondatban még arról beszél, hogy „A célt, tudom, még százszor el nem érem”, vagyis a gondolatmenet elején még föl sem vetődik benne, hogy célkitűzése értelmetlen volna. A szemünk előtt játszódik le az átértékelés folyamata („A cél *voltakép* mi is?”); profán kifejezéssel azt mondhatnánk, hogy e pillanatban a „savanyú a szőlő” mechanizmusa lép működésbe: Ádám, egyre inkább sejtve, hogy célját nem érheti el, egyre inkább leértékeli magát a cél fogalmát; feláldozza a célt, hogy megmenthesse az élet értelmének egyáltalán a *lehetőségét*. Ahogy azonban tovább beszél, még ezen az állásponton is túljut. Gondolkodását többé nem az ideálok, az értelem keresése s hasonló magasztos motívumok irányítják. Imént élte át, hogy „Oly iszonyatos az, megsemmi-

sűlni” (3712.), s most azzal a kilátással kell szembenéznie, hogy egész faja megsemmisül, elpusztul. A céltalan haladás gondolatának megfogalmazásával most már inkább önmaga s Lucifer előtt is azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy még mindig célokról, értelemről, ideálról van szó, s nem arról a rettenetről, amit az emberi nem pusztulásának eshetősége váltott ki benne. Minden alapot nélkülöző jóslata (a tudomány dacolni fog a tudós szavával, amely szerint négyezer év múlva a Föld kipusztul, „fog dacolni, érzem, tudom” – 3748.), kétségbeesett óhajtó mondata („Csak mentse meg a földet” – 3753.) jelzik, hogy valójában minden mindegy már neki, csak ne pusztuljon ki az emberiség.

Az inkriminált szentencia tehát semmiképpen nem lehet a mű végső üzenetének sűrítménye. Végső soron azért nem, mert érvényessége az eszkimó-színben megdőlt. „A küzdés eláll”, ahogy Lucifer mondta, az értelemadásnak az az esélye, amelyet Ádám szentenciája megcéloz, elvész. Hogy ezt Ádám is így értékeli, elég világosan bizonyítja döntése: a szirtfokra hág, meghozandó az áldozatot, amellyel az emberiségnek tartozik – ti. hogy a mélységbe vesse magát, s ezzel megmentse az emberiséget attól, hogy létrejöjjön.

5.

Mondani sem kell, hogy a legtöbbet idézett s legtöbbet vitatott mondata a műnek a legutolsó: „Mondottam ember: küzdj, és bízva bízzál!” (4140.)

Az értelmezői hagyományban sokféle bírálatot kapott – voltak, akik kevesellték, többen voltak azonban, akik sokallták, erőltetettnek, motiválatlannak minősítették e befejezést. Nos, a befejező mondatban nyilvánvalóan a *bizalom*nak jut a kulcsszerp. Tudjuk, hogy a második színben Lucifer az első emberpárnak az Úr iránti, mind-
eddig kérdésessé nem tett bizalmát rendítette meg:

a jámbor agg
Azért teremtett volna-e porondból,
Hogy a világot ossza meg veled?
Te őt dicséred, ő téged kitart,
Megmondja, végy ebből és félj amattól,
Óv és vezet, mint gyapjas állatot;
[eredetileg: mint bamba gyermeket]
Hogy eszmélj, szükséged nem is lehet. (226–232.)

S később:

De a tudás nem volna még elég;
Hogy testesüljön nagyszerű művekben,
A halhatatlanság is kellene.
Mít képes tenni az arasznyi lét?

E két fa rejti mind e birtokot,
S ettől tiltott el, aki alkotott.

(260–265.)

Szavai elérik a kívánt hatást; Éva mindjárt e szavak után felkiált: „Mégis kegyetlen a mi alkotónk!” (az eredetiben: „Mégis csak zsarnok a mi alkotónk!”, 268.). Lucifer arra biztatja tehát Ádámot és Évát, hogy az – Úr iránti – bizalom helyett a – tőle kapott – tudásra támaszkodjanak. E tudást Ádám a XV. szín végén így értékeli: „Látam tudásod tiszta alkotását, / Nagyon hideg volt ottan e kebelnek” (4089–4090.). Bizonyára nem indokolatlan ezt a kijelentést összefüggésbe hozni az egyiptomi színek már idézett sorával, amely szerint Ádám-Fáraó „úrt érez”, „mondhatatlan úrt” (590.); tudjuk, ezt az úrt az Éva iránti érzelem töltötte ki. Utaltam már rá, hogy e jelenet s Éva XV. színbeli megjelenése közt összefüggés van; annak, hogy Éva akkor – az általa kiváltott érzelmek által – célja megváltoztatására készítette Ádámot, messze nem jelentősége van a zárlat értelmezése szempontjából (l. a 11. jegyzetet). Éva közlése leendő anyaságáról *nem fizikailag tántorítja el* Ádámot az öngyilkosságtól, s nem is *meggyőzi* őt ennek *értelmetlensége* felől (a közös öngyilkosság gondolatát, akár Milton *Elveszett paradicsom*ának vonatkozó helye alapján, Madách fölvehette volna), hanem hirtelen, a reveláció erejével megvilágítja előtte, hogy a lét értelmére nem csupán Lucifer tudásának közegében lehet rákérdezni; a gyermek egy olyan értelem *szimbólumaként* jelenik meg előtte, amellyel nem a ráció, hanem az ösztön, az érzés, az intuíció útján lehet kapcsolatba kerülni. Az, hogy a luciferi tudás nem adta meg a lét értelmét, nem azt jelenti, hogy a létnek nincs értelme, hanem azt, hogy az értelmet nem a luciferi tudás útján kell keresni. Évának lényegesen egyszerűbb ez a feladat: ő testében hordozza a Jelet, egy mérhetetlen erejű Akarat fizikai megnyilvánulását, s mert a boldogság, melyet leendő anyasága kelt benne, kívül esik a racionális érvek hatáskörén, csorbítatlanul helyreáll benne a bizalom ez iránt az Akarat iránt (mely bizalmat amúgy is kevésbé rendített meg benne a racionális tudás, mint Ádámban). Évát nem is kell az Úrnak bizalomra föl szólítania, hiszen éltelem eleme, jelenvaló létének alapja a teremtettség, a létezés iránti elementáris bizalom, amely nem kérdez, hogy mi lesz *azután* – átengedi magát a jóhiszeműnek sejtett univerzum erőinek.

Ez az oka annak, hogy az Úr „a gyöngé nő” „tisztább lelkületére” utalja Ádámot, amikor számot vet azzal, hogy Ádám „tettdús életé”-nek zajában „elnémúl” az „égi szó” (4099–4101.). Külön jelentősége van a mű utolsó sorainak értelmezése szempontjából annak, hogy ez az égi szó – az Úr szavai szerint – a nő szíverén keresztül „Költészetté fog és *dallá* szűrődni” (4102–4.).); a luciferi ráció nyelvével, a „szűk korlátú szó”-val (1234.) azt a költészetet, „dal”-t állítja szembe, amely Évát már a római színben lelkének „nagy és nemes hivatásá”-ra emlékeztette (1233., 1240.); s ahogyan akkor Ádám Éva szavait szófogadó tanítványként ismételve ébredt rá lényé elhanyagolt felének igényeire (1259–1262.), úgy követi engedelmesen Éva magasztos felkiáltását a mű végén. „Ah, értem a dalt, hála Istenemnek!” – kiált fel Éva; „*Gyanítom* én is, és fogom követni” – sóhajtja Ádám, de a luciferi tudás tiszta fénye mindegyre dermesztő hatással van rá, még ha döntését, hogy megváltoztatja az értelem kere-

sésére irányuló stratégiáját, immár véglegesnek tekinti is. Az Úr tehát a luciferi tudásnak e szuggesztívója ellenében mondja utolsó szavait; megerősítendő Ádámot abban, hogy küzdelme értelmét ne a luciferi tiszta értelem körében keresse – ebben a kérdésben hagyatkozzék inkább személyiségének másik, az Úrhoz húzó felére.

Végezetül engedtessek meg, hogy a külső, ezúttal a befogadói kontextust is játékba hozzam egy példa erejéig. Hadd idézzek Johann Gottlieb Fichte *Az ember rendeltetése* című, 1799-es írásából. Nem azért, mintha ebből akarnám levezetni a zárómondat értelmét (még ha nem zárható is ki, hogy Madách ismerte ezt a művet), hanem azért, mert az én befogadói tudatomban ez a szöveg, jelentését tekintve, nagyon közel esik ahhoz, amit a *Tragédia* zárólata mond, s aligha tudnám pontosabban megfogalmazni üzenetét. Az írás három fejezetből áll: *Kétség, Tudás, Hit*. A harmadik rész, amely onnan indul ki, hogy a válságba jutott beszélő feltétlen önadottságként megtalálja magában „az abszolút, független öntevékenység ösztöné”-t, így folytatódik: „meg akarom ragadni az ösztön realitását és igaz voltát, mindannak a realitását, amit az ösztön feltételez. Ki akarok tartani a természetes gondolkodás álláspontjánál, ahová ez az ösztön állít engem, és meg akarok szabadulni mindama töprengésektől és okoskodásoktól, melyek kétségessé tehetnék számomra emez ösztön igaz voltát. [...] Felleltem a szervet, amelynek segítségével megragadom ezt a realitást, s vele együtt valószínűleg minden más realitást is. Eme szerv nem a tudás: semminemű tudás nem képes megalapozni és bebizonyítani önmagát, minden tudás valamilyen még magasabb tudást feltételez a maga alapja gyanánt, s e felemelkedésnek nincs vége. Eme szerv a hit, ez az önkéntes megnyugvás a számunkra természetesen kínálgató szemléletben, mert rendeltetésünket csak e szemlélet alapján van mód betöltenünk.”¹³

*

Hangsúlyozom, hogy a *Tragédia* néhány sorának fenti, kontextuális módszer szerinti elemzése a legcsekélyebb mértékben sem kívánt azzal az igénnyel föllépni, hogy e sorok „objektív” jelentését megadja. Bár az elemzés során ritkán hivatkoztam a befogadói kontextusra, ez akár észrevehetően, akár rejtetten, nyilvánvalóan az egész elemzésben érvényesült. A fenti elemzés inkább példát kívánt adni, hogyan lehet ezt a módszert alkalmazni. Ha mások más eredményre jutnak az illető sorok elemzése során, az éppen a kontextualista szemlélet érvényességét fogja bizonyítani.

¹³ Johann Gottlieb FICHTE, *Válogatott filozófiai írások*, ford. ENDREFFY Zoltán és KIS János, Bp., 1981, 332., 337.

BLASKÓ KATALIN

HATALOM, LEGITIMÁCIÓ, KARIZMA

(Arany János: Buda halála)

I.

A kontextus: válsághelyzet

„...[A]mikor a történelem szorításából nem lehet menekülni, hogyan tudnánk eltérni a történelmi szerencsétlenségeket és borzalmakat, [...] ha nem láthatunk bennük semmi jelt, semmilyen történelmen túli értelmet; ha a borzalmak csak vak játéka a gazdasági, társadalmi vagy politikai erőknek, vagy egy szűk kisebbségnek, amelynek »szabadságában« áll az egyetemes történelem színpadán kénye-kedve szerint játszani?”¹

Mircea Eliade a történelmet historista perspektívából magyarázó modern embert szembesíti vállalkozása kilátástalanságával és lehetetlenségével. Érvelése szerint biztonságos stratégiát a történelem elviselésére az az archaikus létmód tudott nyújtani, amelyben minden történés értelmét egy örök paradigmába való beilleszthetősége jelentette. Az „eliten” kívüli csoportok a keresztény vallást is integrálták ebbe a világgépbe, a világ lakóinak nagy része „máig is a hagyományos »antihistorista« szemlélet szerint rendezi életét. Így elsősorban a társadalom »elit« rétegei szembesülnek e kérdéssel, mert egyedül ők kényszerülnek rá, egyre kérlelhetetlenebbül, hogy tudomást vegyenek történelmi körülményeikről.”² Eliade szerint az archetipikus ismétlés hagyományos szemléletének meghaladása után egyetlen olyan modell létezik, amely úgy teszi lehetővé a személyes szabadságot és a folyamatos idő megélését, hogy közben a történelem rémületétől is megvéd, ez pedig a keresztény hit. „Érdekes módon Isten léte egyáltalán nem olyan sarkalatos kérdés az archaikus ember szemében, mint a modernében, aki úgy véli, hogy a történelem, mint olyan, tehát mint történelem, nem pedig mint ismétlés létezik. Az archaikus vagy hagyományos kultúrában élő embernek azonban a történelem rémületével szembeni védekezéséhez [...] mítoszok, szertartások és szokások egész sora állt a rendelkezésére [...] Az ember csak Isten létének feltételezésével tud szert tenni egyrészt szabadságra, [...] másrészt bizonyosságra, hogy a történelmi tragédiáknak történelmen túli értelmük van, még ha ezt az értelmet az emberiség adott állapotában nem lehet is mindig

¹ Mircea ELIADE, *Az örök visszatérés mítosza*, Bp., 1998, 218.

² ELIADE, *i. m.* 219.

felismerni. A modern embert minden más szemlélet csak kétségbeeséshez vezetheti.”³

A felvilágosodással kezdődő korok világgépi válságai leírhatók ezekkel a kategóriákkal is. A modernizálódás kikezdte mind az archaikus minták szerint élő közösségeket, mind pedig a vallásos hitet, a történelmet a modern világgép jegyében integráló utolsó menedékét. Bár a nagy vezéreszme, a nemzeti érzés valláspótló szakralizálódása elodázhatta a válságot, a XIX. század második felére az értelmiségnek mégis többféle világgép összeomlásával kellett szembenéznie. Utolsó lehetőségként a kulturális hagyományközösségi szemlélet⁴ alapján értelmezett nemzeti múlt kínált olyan mintákat, amelyekből meg lehetett kísérelni egy ép és biztonságos világgép (re)konstruálását.

Személyes és közösségi túlélési stratégia: a „népi tudalom”

A Kölcsey, Erdélyi és mások által teoretizált hagyományban öröklődő közös tudás, melyet Arany *népi tudalom*nak nevezett és a nemzeti irodalom legfőbb konstituáló tényezőjének tartott, kapcsolatba hozható az Eliade által leírt archaikus modellel, melyben a történelem elveszíti fenyegető jellegét. Benne megtalálható az a világgép, amelynek megőrzése vagy elvesztése közösség és egyén számára egzisztenciális kérdés. „A mi eposzi korunk úgyszólván nyom nélkül enyészett el; nekünk alig maradt egyéb, mint rajtafogni a népszellem epikai nyilatkozását, ott, a hol az még található, [...] ez nekünk még fontosabb, mint bárhol a kerek világon; mert ős eposzunk eltűnével majd semmink sincs, hol az egyetemes népszellem nyilatkozását megleshetnők, kivéve a mese.”⁵ „De a történetírás is eleinte mindenütt költői idomban nyilatkozott; annál inkább szüksége volt *el nem írt*, csupán emlékezetben tartott tényeknek a gömbölyü alkatra; s innen a népmondák kerekdedisége.”⁶ A naiv epika „a vezérektől Mátyásig [...] az idomtéljesség nevezetes fokáig gömbölyülhetett”⁷, vagyis létezett

³ ELIADE, *i. m.* 232–233.

Mai pozíciónk a XIX. századéhoz képest annyiban egyszerűbb, amennyiben a mitikus-szagrális elem kizárását a világ gazdasági, társadalmi és politikai irányításából lezárult adottságként éljük meg. A nagy közösségi érzések kora lejárt, a hagyományörzés módjai erősen problematikusá váltak. A politika pragmatikus, mégis jelen van retorikájában s gesztusaiban a közösségi összetartozás és a hatalom szagrális jellegű vagy szimbolikus igazolásának nosztalgiaja. Gondolhatunk például a magyar korona újraszakralizálására vagy a Reichstag centrum-állapotának visszaállítására.

⁴ Vö. S. VARGA Pál, *Nép és nemzet fogalma a XVIII–XIX. századi magyar irodalomban*, kézirat.

⁵ ARANY János, *Eredeti népmesék* = uő, *Tanulmányok és kritikák*, Debrecen, 1988, 360.

⁶ ARANY János, *Naiv eposzunk* = uo. 78.

⁷ Uo. 79.

egy modell, amelynek segítségével az egyes eseményeket és személyeket a közösségi mitológia archetipikus cselekedeteivé és hőseivé lehetett tenni.

Ebben a kontextusban egy mondai hagyományt újramondó epikai szöveg funkciója úgy is értelmezhető, mint az archaikus minta rituális ismétlése, az abban megnyilvánuló világgép megerősítésére és az általa közvetített világrendezettség biztonságának átélésére vagy visszaszerzésére irányuló törekvés. Gyulai Pál emlékbeszédében olvashatjuk Aranyról: „Ő is a hagyományból indul ki, [...], s majdnem úgy tekinti magát, mint a hajdani rapszód, aki a régi maradványokat javíthatja, darabosságukat egyengeti, hézagaikat kitölti, s töredékeiből egészet alkot.”⁸ Arról, hogy a koncepciójában meglévő nagy hun–magyar történet kompozicionálisan egységes részlete képes-e egységes világgépet közvetíteni, megoszlik az értelmezők véleménye, de a nemleges válaszok dominálnak.⁹ A szöveg tehát nem felel meg az értelmező valamely alapvető elvárásának. Megengedőbb lehet a válasz, ha csak annyit kérünk számon, amennyi a rapszód feladata, hogy újramondja és megerősítse a történetet a *tudalomban*, a nemzeti identitás kollektív emlékezetében. Ha létezik még ilyen, s vannak közösségi eredettudatra vonatkozó elemei, akkor benne Atilla király, vagy legalább a csodaszarvas nagyrészt a *Buda halála* közvetítésével van jelen.

II.

A recepció: elvárások és csalódások

Az Aranyról szóló kritikai recepcióban igen kedvelt az alkotáslélektani olvasat, annál is inkább, mivel a műveket létrehozó szerzői intenció rekonstruálásához különösen gazdag anyagot kínált a történelmi helyzet, a biográfia, a levelezés és a kritikai írások. A többek között ezek tényeire épülő értelmezői elváráshorizontok olyan szerepbe kényszerítették a megkonstruált Arany János-képet, aminek az általa írt irodalmi szövegeket többnyire csak ügyvel-bajjal lehetett megfeleltetni. Ebből következik, hogy különösen a nagyobb epikai művek recepciójában az allegorikus olvasatok túlsúlyba kerültek a litterális értelmezési módok rovására.¹⁰

⁸ GYULAI Pál, Arany János emlékbeszéd = *Gyulai Pál válogatott művei*, Bp., 1956, 38.

⁹ Vö. többek között: NÉMETH G. Béla, *Kérdések a Buda halála körül* = Századutóról – századelőről, Bp., 1985, 34. a sokrétű szerzői üzenet felől; S. VARGA Pál, „...*Virgilje lehet legfőlebb, de Homérja soha*” (*Arany János és a „népi tudalom*”), It, 1995/1, 117. az eposz műfaja felől; NYILASY Balázs: *Arany János*, Budapest, 1998, 93. a művészi átgondoltság követelménye felől.

¹⁰ Vö. MILBACHER Róbert, *Kísérlet A nagyidai cigányok (újra)értelmezésére*, ItK, 1997/3–4, 347–384.

A *Buda halála* recepciótörténetét áttekintve megfogalmazható az az általános megállapítás, hogy bár az értelmezések példákat nyújtanak a teljes elutasításra és a teljes elfogadásra is, a legtöbb bírálatra mégis az jellemző, hogy a szöveg helyét megerősíti a kánonban, miközben a végső konklúzió a mű alapvető elhibázottsága. A jelenséget azzal is lehetne magyarázni, hogy a szöveg (magyar) olvasójában (még talán ma is) a közösségi múlt és sors egyre homályosuló és relativizálódó érzését mozgósítja, így erősen érzelmi alapú befogadói diszpozíciókkal találkozunk. Különösen a kortárs bírálók támasztották azt az igényt vele szemben, hogy szabadságharc utáni világos példázatként lehessen olvasni, s az ebből fakadó zavar és csalódottság váltotta ki a legélesebb bírálatokat.¹¹ A paradigmaticus megfeleltetés egyes bírálóknál pozitív eredményt hozott.¹²

A szöveg alkalmat kínál ugyan közvetlen történelmi valóság-referenciák kereséséhez, de azonnal bizonytalanná is teszi ezt a referenciát, hiszen nehéz eldönteni például, kiben lássuk inkább a magyarság sorsmodelljét, az éppen sikeres hódítóként kibontakozó, de a széthullás jóslatával megbélyegzett, vér szerinti elődnek tekintett hun közösségben vagy az abszolutizmus létélményét sokkal inkább kifejező, elnyomott, szabadulásra váró népekben. Van olyan értelmezés, amelyik a mű egyik alap gondolatának tekinti az ősi germán–magyar ellentétet,¹³ ennek azonban Detre személyén kívül, akit sokkal inkább általában vett idegensége, mint germánsága jellemez, nincs közvetlen hitelesítője a szövegben, hacsak nem élünk egy bizarr megfordítással, s azt mondjuk: a hun birodalom megfelel a Habsburgnak, a magyarság pedig az elnyomott gótoknak.¹⁴ Detre tevékenységét ekkor kifejezetten pozitívnak kellene tekintenünk. (Ildikót sem sorolhatjuk ide, hisz a Nibelung-énekből átvett bosszú-akciójában nincs nemzeti vonatkozás, saját eredeti köre ellen irányul, a Csaba-koncepció szerint pedig féltékenységből öli meg Etelét.)

Szinte toposszá vált az értelmezéstörténetben a mű legfőbb üzenetének deklarált intenció: a magyarság tipikus jellemvonása az állandó belső viszálykodás, testvérharc, miközben külső ellenség fenyeget, s ha ezt a hibát le tudná győzni önmagában, megnyílhatna a pálya felemelkedése előtt. Vajon milyen események képeit vetíti rá az értelmező a *Buda halála* szövegére, amikor így fogalmaz: „A nemzet megmozdul, mint a tenger forradalmas árja, s az épülő Buda falai alatt testvérháború dúl, hogy a századok folyamán még többször ismétlődjék.”¹⁵ Ha meggondoljuk, forradalmas árhoz Etele parancsra mozgó, szervezett hadserege nehezen hasonlítható, a hun főurak zavara, akik nem tudják eldönteni, ki a legitim uralkodó, szintén nehezen te-

¹¹ Vö. pl. TOLNAI Lajos, *Mit akart Arany János?*, Magyar Szalon, 1888/10.

¹² Vö. pl. GYULAI, *i. m.* 49.

¹³ SÓTÉR István, *Buda halála*, Itk, 1963, 12.

¹⁴ Vö. NÉMETH G., *i. m.* 31.

¹⁵ GYULAI, *i. m.* 49.

kinthető ilyen jellegű mozgásnak, az épülő Buda város nem kifejezetten sikertörténet a műben, és semmiképpen nem magyarság-szimbólum, a testvérháború pedig – Kanyaró embereinek mészáros akcióján kívül – mindössze egy áldozatot szed, őt is csak felesége siratja.

Referenciális megfeleltetésre készíthetné a régi rendet döntő karizmatikus politikai figurája is, akinek intésére az egész nemzet megmozdul, de ilyen párhuzam sajnos sehol nem olvasható. Annál inkább kénytelen maga Arany azonosulni az olvasatokban hol Budával, hol Detrével.¹⁶

A műfaj kérdése

A szöveg szinte minden értelmezője másként árnyalja a műfaj megjelölését, olvasható balladaként, tragédiaként, regényként, románcként, eposzként, s ezek többféle kombinációjaként. A szerzői intenció mindenki számára kézenfekvőnek tetszik, Arany naiv hőskölteményt akart írni, ez bőségesen alátámasztható elméleti írásaiból és levelezéséből, s az eposzi alapszöveget meglétét nem is vitatja senki. Arra nem született még kísérlet, hogy a paratextusban szereplő műfaj, a rege felől olvassuk a Buda halálát. A *Széptani jegyzetek* világos útmutatást ad arra nézve, hogy Arany mit értett a rege műfaján.¹⁷ Felületes vizsgálat is eldöntheti, hogy a *Buda halála* nem hozható műfaji kapcsolatba Kisfaludy regéivel, viszont a csodaszarvas-betét hangvétele annál inkább.¹⁸ Véleményem szerint a kétszeres rege megjelöléssel is a történet-újramondás gesztusa hangsúlyozódik, a hatodik ének elbeszélője és az egész szöveg elbeszélője között szoros kapcsolat teremődik.

Rege a csodaszarvasról

„Feltűnő, hogy operett-librettistának még nem akadt meg a szeme ezen a bájos anyagon!”, ad hangot elragadtatásának a *Rege a csodaszarvasról* egyik elemzője.¹⁹

¹⁶ Vö. ADY Endre, *Strófák „Buda haláláról”-ról*, Nyugat, 1911, 34.; NÉMETH G., *i. m.* 31.

¹⁷ „A csodálatosból kivetkezett monda szolgál alapul a regének úgy, mint azt nálunk Kisfaludy Sándor alkalmazta. A rege tehát a hősi korból vett elbeszélés, mely külalakjában inkább a líra, mint az eposz felé közelít.” ARANY János, *Széptani jegyzetek = i. m.* 296.

¹⁸ „Nyilván nem ok nélkül választotta a költő a pontos megjelölést megkerülő *rege* jelzést”, hívja fel a figyelmet Németh G. Béla, bár ő arra céloz, hogy a szöveg túlnő az eposzi kereten. NÉMETH G., *i. m.* 33.

¹⁹ MITROVICS Gyula, *A Buda halálának csodás eleme*, ItK, 1915.

A *Buda halála* értelmezőinek többsége a hatodik éneket különálló, az egész szöveghez képest szervesen betétként kezeli: vagy ignorálva a Buda-Etele történet értelmezésekor, vagy a sikerületlen műben egyedül figyelemre méltó „gyöngyszemként” olvasva.²⁰ Az értékelések egységesen pozitívak: a *Rege ...* betölti azt az affirmatív funkciót, amellyel a magyarság jogfolytonosságát a Kárpát-medencében a hun–magyar rokonság által igazolja²¹. Az allegorikus olvasatok azonban arról nem sok szót ejtenek, hogy van-e belső funkciója, hogy milyen poétikai szerepet tölt be a műegészben.

III.

Rege a regében

E dolgozat olyan litterális olvasási stratégiát próbál alkalmazni, mely a szöveg centripetális erejére²² koncentrálna, egységes poétikai kódrendszert keres a szövegben, amelynek segítségével a gyakran gyenge pontnak vagy szervesen részletnek tartott elemek is értelmezhetők.

Narratológiai szempontból a XIX. századi történetmondásban volt a legerősebb az igény a szintaktikus elrendezettségre.²³ A *Buda halálának* is egyik tétje a parataktikus elemekből felépülő mondavariációk beépítése egy egységes kompozícióba.

A *Rege a csodaszarvasról* éppen középen szakítja meg a történet egészének linearitását. Kézenfekvőnek látszik a szövegbetét *mise en abyme*-ként való olvasása: rege a regében, mely belülről értelmezi a szövegegészét. Egyrészt leképezi a narratív beszédhelyzetet: a hivatásos dalnok újramondja az ismert történetet, azzal a céllal, hogy erősítse a hagyomány ismeretét a *tudalomban*. Másrészt párhuzamos történet: két fivér közös vállalkozása, de a siker lehetőségével. A belső történet ott osztja meg a főszöveget, ameddig még Buda és Etele közös vállalkozása eredményességének lehetősége fenntartható, utána a történet hangsúlyozottan ellentétesen fejlődik ki. Ezt nevezhetjük a betét-rege kontrasztív funkciójának.

Az eredetmítosznak értelmezésem szerint van még egy fontos funkciója: Etele legitímálási folyamatának része. Az első öt énekben lezajlik a konszenzuális legitímáció, a hatodik ének pedig az első eleme az uralkodó mitikus-szakraális igazolásának.

²⁰ Vö. például: NYILASY Balázs, *Naiv rege a teljességről* = A szó társadalmi lelke, Budapest, 1996, 243–251.

²¹ Vö. például: VOINOVICH Géza, *Buda halála*, ItK, 1937.

²² Northrop FRYE kategóriája. Uő, *A kritika anatómiája*, Budapest, 1998.

²³ Ez teoretikus igényként is megfogalmazódik, pl. Aranynál a szerkezet megkötésének normája. Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk, Arany János kritikus öröksége*, Budapest, 1994.

A véreskü áldozati szertartásánál a transzcendens anticipáció-értékű „vészharagos lángok”-tól (I./37.)²⁴ eltekintve az eredetregére vonatkozó szövegekörnyezetben szerepel először a természetfeletti igazoló erejének jelentősége: a területet „Istencsuda által” (V./52.) birtokolják. A mitikus ős és utódja között a kapcsolatot a mítosz ismétlése teremti meg, az új hős beilleszkedik a mitikus sémába: „De Hunort a szép dal fölverte kobozán, / Eljő, ivadékát firól-fira hozván” (V./54.). A *Rege...* tehát Etele és népe eredettörténete. A főszöveg második részében válik Etele a természetfölötti események által mitikus hőssé.

Az eredetmítosz rituális elmondásával Buda metafizikus szinten is kizáródik a hatalomból. Vele kapcsolatban a belső szöveg a „hirtelen” városépítés hibáját is értelmezi: új centrumot nem lehet önkényesen, csak transzcendens jelek alapján létrehozni.²⁵

Azt, hogy az eredetmítosz Etelét legitimálja, a szövegek termékenység-vonatkozásai is erősítik. A szarvasűzés történetében a testvérek hangsúlyozottan nőstény állatot²⁶ üldöznek, ami kijelöli számukra az új területet, de zsákmányul valódi nőket ejtenek. Az új birodalom sikerének legfőbb záloga a „szaporaság”, ami értelmezi Gyöngyvér és Ildikó konfliktusát: az Etele–Ildikó pár a fajfenntartók, Buda és Gyöngyvér kizáródnak a ciklikus ismétlődés köréből.²⁷

Az eredetmítosz az idegen Ildikót is igazolja: az idegen királyok lányai „Mégbé-kéltek asszony-fővel; / Haza többé nem készültek; / Engesztelni fiat szültek.” (VI./48.)

Az uralom-típusok

Működtethető a szövegben egy olyan kódrendszer, mely hatalmi struktúrák kialakulásáról és változásáról, legitimációjuk működéséről szól. A *Buda halála* eszerint olvasható egy politikai rendszerváltozás történeteként. Abból a Hannah Arendt által megfogalmazott hatalomelméleti tételből indulok ki, hogy a hatalom megszerzésére és birtoklására az egyént közösségi konszenzus jogosítja fel.²⁸ Ebből a gondolatból

²⁴ A szöveghelyeket így adom meg a továbbiakban: ének száma / versszak.

²⁵ Honfoglalás kori és Árpád-kori mondákban a csodaszarvas templom- és várépítések helyét jelöli ki. *Szimbólumtár*, Bp, 1997, 95.

²⁶ A nőstény szarvas többek között termékenység-szimbólum is. *Szimbólumtár*, Bp., 1997, 420.

²⁷ Vö. NÉMETH G., *i. m.* 26ff.

²⁸ „A hatalom soha nem az individuum tulajdona; egy csoporthoz tartozik, és csak addig létezik, amíg a csoport együtt marad. Ha azt mondjuk, hogy valaki hatalommal rendelkezik, akkor arra utalunk, meghatározott számú egyén fölhatalmazta őt arra, hogy a nevükben cselekedjék.” „Az emberek támogatása az, ami hatalmat biztosít egy ország intézményeinek, és ez a támogatás annak a konszenzusnak a folytatása, amely életbe léptette a

következik a hatalom kommunikációs jellege²⁹. Jürgen Habermas teóriájában a hatalom közvetítő médium az életvilág és a rendszer között, de elmélete arról is beszél, hogy a teljes körű konszenzus, vagyis a teljes legitimitás nagyon ritka jelenség, „s a politikai struktúra és intézményrendszer eleve nehezen és lassan alkalmazkodik a konszenzus változásaihoz”³⁰. Ennek jegyében úgy értelmezem a *Buda halála* történetének két főalakját, mint két különböző hatalmi struktúra képviselőjét, s a közöttük lejátszódó trónvesztés-trónszerzés folyamatát a politikai rendszeren belül végbemenő, közösségi felhatalmazással történő változásként értelmezem. A rendszerek jelölésére Max Weber kategóriáit használom³¹: ezek alapján a két uralkodó két különböző uralom-típust testesít meg, Buda leírható a tradicionális, Etele pedig a karizmatikus uralmi rend kategóriájával.

A tradicionális uralom alapvető típusai a patriarchális struktúrák, alapját a fennálló rend és az uralkodói hatalom szentségébe vetett hit jelentik. Az uralkodó származása alapján jut hatalomhoz, uralmát tehát korlátozzák is a hagyomány normái, melyek megsértése saját legitimitációját veszélyeztetheti. Szabad kegy- és önkény-gyakorlásra csak a hagyomány normáinak betartása mellett van lehetősége.

A karizmatikus uralom alapját ezzel szemben nem örökölt jog képezi, hanem a közösség affektuális lelkesedése ruhazza rá a hatalmat egy karizmával rendelkező személyre. Engedelmességre nem egy meglévő normarendszer készlet, hanem a vezér nem hétköznapi képességei. Szabályozott hatalmi struktúrák felől nézve ez az uralom-típus irracionálisnak látszik, legitimitációja pedig akkor kerülhet veszélybe, ha a tömeg elveszti hitét a karizmában, tehát csodák, katonai sikerek vagy jólét által folyamatos igazolását kell adni az isteni kegyelemnek. A karizmatikus uralkodó hatalmával az uralmi rendszer törvényszerűen megszűnik vagy gyökeresen átalakul.

A *Buda halála* tehát úgy is értelmezhető, mint két rend-állapot közötti átmenet története, melyet a szöveg több szinten is elmond: a válság lezajlik tettek és lelki folyamatok formájában a főhősök szintjén, a konszenzusban keletkezett zavarként, valamint a legitimitáció visszavonása és másnak osztása által közösségi és szakrális szinten, végül metaforikusan a feleségek történetében.

törvényeket... Minden politikai intézmény hatalom megjelenése és anyagiasulása; megszűnnek és eltűnnek, amint az emberek élő hatalma már nem támogatja őket.” Hannah ARENDT, *On Violence*, New York, 1970. Idézi: BALÁZS Zoltán, *Modern hatalomelméletek*, Budapest, 1998. 86–87.

²⁹ Vö. DÁVIDHÁZI Péter a felhatalmazás gesztusáról, a hatalom kölcsönös természetéről. *Per passivam resistentiam*, Budapest, 1998, 9–26.

³⁰ Jürgen HABERMAS, *H. Arendt's Communications Concept of Power = Power. Readings in Social and Political Theory*, szerk. S. LUKES., Oxford, 1986. Idézi: BALÁZS, i. m. 91.

³¹ Weber három típusát különíti el a legitim hatalomgyakorlásnak: a legális, a tradicionális és a karizmatikus uralom típusait. Az elnevezések különböző hatalmi rendszereket jelölnek.

Max WEBER, *Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft = Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. 475–488. *Potsdamer Internet-Ausgabe*, <http://www.uni.potsdam.de/u/paed/pia/index.htm> (A harmadik típus az úgynevezett legális uralom, amelynek legitimitációját rögzített [jog]szabályok biztosítják, működése pedig bürokratikus alapú.)

A káosz kezdete a hatalom megosztásának aktusa, ami azonban egy folyamat végpontja, a közösség és egy új hatalmi rendet reprezentáló személy már egymásra találtak. Ez azért is következhetett be olyan gyorsan, mert Buda béke-elvű uralkodása számított szokatlannak a közösség militáns normarendszerében. („Emlékezet újul hadi hír hallásán”, IV./6.) Ebben a hagyományban érvényes a harcra hívó véres kard (IV./1–2.), a véreskü szertartása (I./26–27.), a világhódítót váró jóslat (IX./17–20.), s az istenség hadisten volta.

A *Buda halála* egyes olvasatai Buda király tragikus vétségében, mértékvesztésében³² látják a konfliktuslánc kiindulópontját, de király tettének motivációit nem szokták firtatni. Szó lehet-e valóban egyszerű ostobaságról, meggondolatlanságról? Buda egy működő rendszert képvisel, legitim tradicionális-patriarchális uralkodó, „atyja örökségén” „országol” (I./2.), az uralmi rend tradicionális normáit betartja: „Lát egyenes törvényt, mint apa, mindennek; / Ül lakomat vígan; áldozik Istennek.” (I./6.) A látszólagos rendben keletkezett zavart érzékeli, de belső elbizonytalanodásként³³ éli meg: „Ki meri mondani: ezt teszem, ez jó lesz” (I./13.), „Gonosz egy ló a tett” (I./14.). A jól érzékelt, kívülről, a közösség és testvére felől érkező nyomást önmagából próbálja magyarázni: „Engem is oly szózat – Isten szava – inte, / Nem most, de szünetlen, és már eleinte” (I./19.). Nem a birodalmat fenyegető idegen veszély, hanem a közösség belső igénye, a békepolitika elutasítása váltja ki Buda tettét. A konszenzus elmozdult a militarizálódás felé. A hatalomátadás gesztusára sem Etele reagál személyesen, a csoport válaszol helyette: „Helybenhagyák ott mind bölcs szavait, tettét, / Mivel öccsét nála jobban is szerették.” (I./25.) Buda részéről a hatalommegosztás tehát nem tekinthető hibának vagy bűnnek, hanem eleve deffenzív lépés, helyzetéből következő szükségszerűség, a büntudat, önvád ennek csak lelki következménye: „Vád neki amit tett, bánja ha mit nem tett: / Úgy rémlik előtte, minden dolga büntett. –” (II./5.). (A „büntett” szó nem a narrátor ítéleteként, hanem Buda tudatábrázolásában szerepel.)

Az első konfliktus. A látszatra aktív döntés után kínosan passzív helyzetbe kerül Buda, az öntörvényű Etele önálló uralkodásba kezd az egyezség megszegésével, hiszen annak értelmében béke idején Buda a döntéshozó, ő pedig előzetes megbeszélés nélkül harcra készíti a népet. Buda szempontjából nem racionális, sőt jogszerűtlen Etele lépése: „Én nem tudom, e nép mire gyűl mostanság, / Avvagy mire véljem Etele parancsát: / Tudtomra körösleg vagyon áldott béke, / Nincsen is a húnknak sehol ellensége.” (IV./13.) Továbbra is megmarad azonban deffenzív pozíciójában („ő teszi, ő bánja” IV./16.), míg a közösség szintjén végbemegy Etele teljes legitímálása, a csoport megszünteti a kettős uralom nonszensz helyzetét és szentesíti az új uralkodót és az általa közvetített új rendet: „Nem is emlegettek ott egyebet nála, / Etele a húnok igazi királya” (IV./34.). Etele és a csoport szempontjából Buda regná-

³² Pl.: NÉMETH G. Béla, *Kérdések a Buda halála körül = Századutóról – századelőről*, Bp, 1985, 16ff.

³³ A fokozatos hatalomvesztés belső megélését NÉMETH G. Béla az én-vesztés folyamataként írja le. *I. m.* 18.

lása és a tradicionális uralmi rend lezárult: „Így Etelet, mondom, sokat emlegették; / Buda király meghalt, tán el is temették. // És bizony akkor már csak Etelet áll, / Maradni a népek egyedül királya”. Nem formális uralkodóváltásról van itt szó, hanem „rendszerváltozásról”, hiszen ettől kezdve a régi-új militáns értékrend érvényesül: „Büszkén valamennyi érzi a hún ember: / Hogy, ki vala csepp víz, ő ezután tenger. –” (IV./35.). A konfliktust Etele testvéri gesztusokkal napolja el („Jó Buda bátyjához szereteti kellő”, IV./36.), retorikájában még őrizve a társuralkodás látszatát („Mutasd a seregnek királyi személyed;”) (IV./39.), („Mindenkor az első Buda király vadja’ – / Maga is Budának ezt a fogást hagyja.”) (V./43.), de engedelmességgel már csak neki tartoznak mind a seregszemlén, mind a vadászaton („Egyszer a had s kétszer Buda szaván forga, / [Öccse, mi jelt adjon, sugván neki sorba’];”) (IV./41.), („Így adva parancsát holnapi reggelre: / *Akkor* hada bomlott, kiki rendelt helyre”; V./44.).

A második konfliktus. Miután Etelet legitímálta saját közössége, elfogadja az új helyzetet a legnagyobb potenciális szövetséges vagy ellenfél, a „keleti császár” is, követeit már Etelethez küldi, tovább erősítve az új uralkodó legitimitását: „Messzefutó hírét hallotta nevednek, / S hogy ura volnál már az egész nemzetnek; / Örömet e dolgon, meghagyta, jelentsék / Szolgái előtted, kívánva szerencsét.” (VII./6.) Ez újra exponálja a tarthatatlan állapotot, hogy nem tisztázottak az uralmi viszonyok. A kívülről érkező diplomáciai állásfoglalás még érzékenyebben érinti Budát, a helyzettel való szembesülése verbalizálódik is: „Nem vagyok én társad, nem vagyok én semmi”, (VII./22.), „Jogomat kívánom, eskü szerént. Vagy – vagy! ... / Máskép szakad a húr: ami valál, az vagy.” (VII./25.). Etele durván reagál, majd újabb testvéri gesztussal bocsánatot kér, de a hatalmi viszonyokat és az új rend új normáját, birodalmi expanziós törekvéseit világossá teszi: „Vádolsz, hatalomra vagyok igen kapzsi! / Ugy van, de az ok nem köznép hiu tapsi: / Akarom, terjedjen húnok birodalma, / Gyökerit más földre bocsássa hatalma.” (VII./38.). A katonai és diplomáciai döntésekből teljesen kizárja Budát, de a közös uralkodás látszatát még nem adja fel: „Akaratom légyen a te megbízásod” (VII./42.).

A szakítás. A mitikus kard megjelenéséig a hatalom „hivatalos” átvétele a tradicionális uralmi rend felől nézve jogszerűtlennek számít, annak értelmében „papíron” a legitím uralkodó Buda, Etele az ő kegyelméből lett társuralkodó. A karizmatikus uralmi rend érvényesüléséhez a karizmának természetfölötti bizonyításra van szüksége. Ennek tárgyasulása a kardban és megnyilvánulása az álomban és a jóslatban szakrálisan is legitímálja az új uralkodót, az istenség kegyelme felülírja Budáét, tehát Etele ezután már saját jogán uralkodó, sőt átkerül a mitikus hős szerepébe. Ezt a szerepet egyformán értelmezi a természetfölötti legitím közvetítője, a főpap („A hős, kinek Isten, csuda által, adja, / Mind az egész földet vele megbírhatja. // Örvendj! az egen is vidám jelek úsznak / Te vagy, te vagy a hős, fia Bendegúznak!” IX./19–20.), a közösség („Tudja egész had már csudáit az égnek, / S leborúl előtte, mint egy istenségnek.” IX./36.), és maga a hős („Sarkam alá én a nemzeteket hajtom: / Nincs a kerek földnek ura, kívül rajtam!” IX./35.).

A megváltozott értékrendű új uralmi rend ezzel „jogszerűen” érvényre jutott, és közvetítője, a karizmatikus vezér megszerezte a teljes legitimitációt. Ha kirekeszti társát a hatalomból, az már nem uzurpáció, hanem „törvényes eljárás”. Addigi függése Budától megszűnt, s ezzel magyarázható a gyors szakítás. Az ürügy kisebb súlyú konfliktus, mint azok, amelyeket a testvérek és társuralkodók kapcsolata korábban elbírt. Etele meg sem kísérli Ildikó sérelmét családi ügyként kezelni, nem kér magyarázatot, királyként akar megszabadulni a volt királytól: „Buda királlyal nincs közöm ez’tán semmi.” (IX./72.)

Etele stratégiája Budával szemben alapvetően nem változik, eltűri minden akcióját. A követküldésre fenyegető választ ad („Buda nekem többé illet ne izenjen, / mert leteszem csúfra, mint régi ruhámat” X./112.), de nincs szükség többre, mert a hatalmi viszonyok tisztázottak („Budának, urától, ez legyen a válasz” X./113.). A főrendek egy részének szervezkedéséről is értesül, de nem reagál: „S Etele nem tudná Buda bátyja tettét? / Jól tudja bizonytal: hivei megvitték: / De csak úgy tön kézzel, kicsinyelvén e bajt, / Mint aki magától könnyü legyet elhajt.” (XI./96.) A városépítés aktusa legitimitációs konfliktus forrása lehet, de még ekkor is önuralmat gyakorol: „Készántag azon van, mi ürügyön késsék, / Rettegve haragja izzó kitörését. // Talán Buda megtér ildomosabb észre, / Tán pártja elporlik, (szakad is már részre,) / Tán őmaga lelkét türelemmel győzi, / Cseppeprül amíg cseppepre boszuját lefőzi.” (XII./3–4.) Buda révén nem érheti uralkodói presztízsveszteség, egy másik legitim uralkodóval folytatott adóvitában annál inkább történhet ilyesmi: „...mert az neki sértő, / Hogy *előbb* átadja [ti. a túsokat] s várjon adóért ő!” (XII./9.), így aztán az öntörvényű hős „had-izenés nélkül” (XII./11.) torol, tölti ki haragját („Valahol megfordul, pusztít, rabol, éget, / Füstben maga után von egész vidéket, / Kincset kirabolja, népeit elhajtja, / Csak az üres földnek gyász fenekét hagyja.” XII./12.).

A transzcendens bizonyíték a karizmatikus vezér uralmának leglényegibb része: a kard, az axis mundi³⁴ elmozdítása mitikus haragra gerjeszti Etelét („Mint hegy ha szakadna, mint ég ha omolna, / Világ tengelye mint dülőbe’ ha volna” XII./52.). Fenyeget csoportos megtorlással, („Valaki él ottbenn, úgy tartsa, nem élne, / Fiúval az apját vetteti kardélre” XII./60.), de polgárháború helyett mégis a karizmatikus hős csoda-értékű szuggesztív erejének demonstrálását választja („Ember fia nem jó itt csuda nélkül be” XII./57.): egyedül megy a várba. Ha presztízsveszteség nélkül visszakapta volna a kardot, még mindig kegyelmezett volna Budának („De ha Isten kardját meghozva, köszöntöd, / [...] / [...] / Fogad utolszor még atyafi kedvébe.” XII./61.), kénytelen azonban őt lemészárolni, mert nem ismeri el egyeduralkodói legitimitását, sőt megszentelteleníti az Isten kardját: azzal fordul ellene. A szakrális szimbólum megsértése által felborított rendet a karizmatikus hős logikája szerint csak a halálbüntetés állíthatta helyre. Ezt a logikát azonban felülírja az isteni igazságszolgáltatás (keresztény jellegű) logikája, mely a tettet testvérgyilkosságként értékeli, s anticipálja Etele bukását, ami pedig a közösség sorsát is alapvetően befolyásolja,

³⁴ Axis mundi a szakrális centrumot jelöli. Vö. Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Budapest, 1999, 30ff.

hiszen a karizmatikus uralkodó és alattvalói a legszorosabb függő viszonyban vannak egymással: a vezér pusztulásával összedől a fennálló rend is³⁵. Ez azonban a *Buda halála* szövegvilágában még nem érvényesül, itt a teljes rend-állapot valósul meg, amit Buda trónvisszaszerzésre irányuló aktivitása alig zavart meg, azok a főemberek, akik valamilyen okból a régi uralkodóval tartottak, azonnal visszakerültek a közösségbe: „Most a csuda-kardot / Fölveszi egy fő hún, ki Budával tartott. // Vitte, odanyújtá Etele királynak, / Némán háta megett a többije állnak.” (XII./81–82.) Etele kegyelmi gesztusából pedig kiderül, hogy uralmi rendje nem is volt veszélyben: „Ezután bő ajtó nyílik kegyelemre: / Nem vetem a multat senkinek én szemre.” (XII./83.)

A legitimáció szakrális szintje

Mircea Eliad mítoszelmélete szerint a modern kor előtti ember nem homogén közösségben élt. A teret a maga számára kozmoszá alakította, szakrális középpontok köré szervezte, s a megszentelt centrum volt a három kozmikus sík, a föld, az ég és az alvilág találkozásának helye. A szent tér létrehozása az isteni teremtés megismétlése, kijelölése nem önkényes: „az emberek nem szabadon választják a szent helyet, csupán *kereshetik* és titokzatos jelek segítségével *meztalálhatják*.”³⁶ Egy társadalomként működő csoport számára a kitüntetett szakrális központ az uralkodó székhelye, pontosabban a szakrálisan legitimált uralkodónak kell a „világ” középpontjában tartózkodnia. Az uralkodó személye és a megszentelt hely együtt érvényesek.

A *Buda halálában* szereplő közösségben az uralkodói hatalom legfontosabb érvényes szimbóluma a kard, s egyben a szakrális legitimáció egyik eszköze. Buda a hatalom – elképzelése szerint csak részbeni – átruházását beszéde után rituálisan is elvégzi: „Így szólva, felállott, s derekáról Buda / Nyujtá dali kardját Etelenek oda.” (I./25.) A vér-eskü szertartást is szentelt karddal végzik el: „Áll vala udvarban megrakva nagy oltár, / Feltűzve a szent kard legtetején volt már. // Onnan imás szókkal ősz Torda levette...” (I./26–27.) Ennek a jelenetnek csak a vezetők a résztvevői, a teljes közösségi konszenzus a körbehordozott véres kard mozgósító erejében nyilvánul meg, a kard pedig a csoport metaforájává válik: „Amit adál kardot, néztem, ugyan jó-e? / Megforgattam, ugyan harcolni való-e?” (IV./38.)

A tradicionális uralmi rend kevésbé transzcendencia-függő, mint a karizmatikus, legitimálási módjaiban hagyományhoz kötött szakralitás érvényesül, s ennek megvan a hivatalos képviselője. Az uralkodónak a működő rendszerben nincs feltétlenül szüksége arra, hogy személyes kapcsolatban álljon a transzcendens szférával. Buda

³⁵ A VÉGE szó kikerül a paratextusba, ezáltal az utolsó sor önmaga ellenkezőjét is jelentheti. A zárlatban rejlő többletjelentésekre TOLNAI Vilmos is felhívta a figyelmet. TOLNAI Vilmos, *Arany János Buda Halálának „Vége”*, It, 1913.

³⁶ ELIADE, *i. m.* 19ff.

belső bizonytalanságának erősödése arra vezethető vissza, hogy egyre inkább elveszíti tájékozódási képességét a szakrális rendező elvű világban. A hatalommegosztás előtt „királyi lakhelye” még egyértelműen betölti a centrum-szerepet: „Nem szorul e város tetemes falakra, / Nagy henye kövekből nincs együvé rakva; / Az erőnek szolgál kirepítő fészke, / Nem a pulyaságnak biztos menedékül.”³⁷ Ott a világ tengelye, az *axis mundi*, mely a szent kardban³⁸ tárgyasul (I./26.). Saját kardjának szimbolikus átadásával Buda kilép a közösségi világertelmezésből, nem úgy érti tettét, ahogy az a csoport horizontjában jelentést kap: lemond a centrumban betöltött szerepéről. A legitimitáció-vesztés másik fontos momentum a új város „hirtelen” építése. A régi centrum pozíciója az uralkodóval együtt megrendült, szakrális legitimitás már nem biztosította védelmét, s Buda nem ismerte fel, hogy az elhamarkodott új centrum-alapítás nem felel meg a kozmosz-képzés elemi szabályának, ezáltal csak még védtelenebbé válik. „Budaszállás, a mely volt azelőtt, nincsen; / Ki látni akarja, ide föl tekintsen, / Sátorait tarkán emeli magosra; – / Hirtelen így épült Buda új várossa.” (XI./112.)³⁹

Buda legsúlyosabb félreértése, hogy ellopatja az Istenkardot és megszerzését csodának állítja be. Ekkor érti meg a szakrális tárgy jelentőségét, úgy akarja visszavenni a hatalmat, ahogy átadta, rájön, hogy ahol a szent kard van, ott a centrum és az általa legitimált hatalom. Ez a logika a tradicionális uralmi rendben még érvényes lehetett, de a karizmatikus uralmi formában a hatalom egyértelműen személyhez kötött. Saját, nehezen toborzott és nem egységes motivációjú tábora előtt is hitelét veszti: „Sőt a maga pártja, az is elpártolna, / Etelétől immár menedék ha volna” (XII./47.). A kardlopás betetőzi a legitimitás-vesztés folyamatát.

Etele viszont pontosan érti a szakrális erők működését, az ő városa szabályos kozmosz, ahol ő maga a centrum: „Közepütt nagy dombon Etele hajléka, / Fedi a legcsúcsát ős Turul árnyéka” (X./75.). Amikor az Istenkard visszaszerzésére indul, Keveházán áldoz (XII./55.), kifejezve, hogy ő az ősi jogfolytonosság része.

A transzcendens szféra közvetetten jelenik meg, elemei beépülnek a szöveg motivációs struktúrájába. Isteni akarat egyszer avatkozik közvetlenül a történetbe, ez azonban a narráció által válik erősen közvetetté⁴⁰: Hadúr látogatásáról Etele csak az álomfejtőtől szerez bizonyosságot (IX./19.), a kard megtalálását a narráció kétszeres áttétellel távolítja, Bulcsu adja tovább egy gyerek elbeszélését. (IX./23–28.)

³⁷ Az *Első dolgozat*ban ugyanez a leírás Etele városára vonatkozik.

³⁸ Nem csak a hatalmat szimbolizálja a kard, hanem egyes mitológiákban, pl. a szkítában *axis mundi*. *Szimbólumtár*, Bp, 1997, 240.

³⁹ A városépítés „hirtelen” voltának jelentőségére S. VARGA Pál hívta fel a figyelmet tantermi előadásában.

⁴⁰ Vö. MITROVICS, *i. m.*

Vö. még: ARANY kritikai megjegyzései a csodás elemről, (pl. *Zrínyi és Tasso = i. m.* 118.) és az eposz modernizálásáról (pl. *Bírálat a Nádasdy-jutalomra küldött három pályamunkáról = i. m.* 377f).

Prolepszis: nők és madarak

A feleségek versengésében is lejátszódik a férfiakéhoz hasonló hatalomváltás. A legitimitás kérdése Gyöngyvérben fogalmazódik meg először: „Ki hát ez az asszony? miféle királyné? ... Mintha nem is volna több nála, királyné!” (V./9.). Ildikót legitimálja királyi származása és termékenysége, ez utóbbi jegyében vívja ki végső győzelmét Gyöngyvérrel szemben (IX./63–65.). Még beszédesebb azonban a vadászat-jelenet. A nők küzdelme ekkor fordul komolyra, Gyöngyvérben az irigység fenyegetettséggé változik. („Mert soha nem érek, tudom azt, jó véget, / Soha én ez asszony, sem az ura végett.” VIII./69.) A sólymok harca metaforikusan is értelmezhető: Ildikó sólyma megöli Gyöngyvérét, ahogy majd férje is megöli a másik férjét⁴¹. Gyöngyvér Ildikót teszi felelőssé mind a madár, mind férje pusztulásáért, nem lép ki kettejük párharcából: őt átkozza a vadászaton („Ilda, kaján Hilda, kegyetlen Krimhilda! / Solymomat a solymod íme legyilkolta”, VIII./67.), majd Buda siratásakor is („Ilda, kaján Hilda! Krimhilda kegyetlen! / Verjen meg az átok! ne maradj veretlen!” XII./77.).

Detre: „a válságmenedzser”

A legzavarbaejtőbb és legtöbbszörképpen értelmezhető szereplő Detre⁴². A vele kapcsolatos szövegrészeknek már a mennyisége jelzi, hogy fontos funkciója van a műegészben. Arra már Németh G. Béla is rámutatott, hogy Detre alakjában egyszerű intrikust, sőt minden bajok okozóját, mi több, germán veszedelmet látni durva leegyszerűsítés⁴³. Értelmezésem szerint nem a testvérek közötti ellentét kiváltásában vagy elmélyítésében van szerepe, a hatalomváltás az ő közreműködésétől függetlenül történik meg. Detre a „válság teoretikusaként”, „politikai elemzőként” van jelen, megfogalmazza a már létező konfliktust, bár kieléződését még siettetni sem tudja. (A testvérek közötti kapcsolat újra és újra helyreáll, a szakítás és a gyilkosság

⁴¹ A sólyomvadászat kulcsszerepet játszik az egész trilógiakoncepció szempontjából is, melyben a metaforikus jelenet még tovább értelmeződik: Ildikó sólyma, Etele megöli Gyöngyvérét, azaz Budát, Ildikó pedig saját kezével végez a gyilkos madárral, ami előrevetíti férje megölését.

⁴² Vö. például: TOLNAI Lajosnál teljes funkciótlanság („[...] mért vette föl Arany e semmi embert [...]?” *i. m.* 245.), SÓTÉR Istvánnál az alattomos külső végzet képviselője (*i. m.* 12.), FEHÉR Gábornál igazi szabadsághős (*A Nibelung monda alakjai Aranynál*, Egyetem, 1916, 17.)

⁴³ NÉMETH G., *i. m.* 31. Szerinte Detre megítélésében egyszerre érvényesül megvetés és rokonszenv, ő az események indikátora és a szerző rezonőre.

egyedüli oka pedig a hatalmat szimbolizáló isten-kard.) Két „testre szabott”, retorikailag jól felépített beszédének (II., III.) látszólagos célja a viszálykeltés („[...] bent van az ék is!” III./45.). Úgy tűnik, minden mondata mögött ellentétes a szándék. Véleményem szerint egyszerre igaz Detre szavainak szó szerinti és ellentétes jelentése is. Nyilvánvalóan a gótok szabadságára vágyakozik, de világosan megfogalmazott célja, stratégiája nincs, s bár átlátja a politikai átrendeződést, nem világos, hogy az egyik hatalmi rendszer érvényesülése, vagy a káosz lenne-e kedvezőbb számára. Legkevésbé érdekelt a kettős uralom megszilárdulásában. („Szolgálni ha kellett csak egy-egy királynak: / De, ha már kettő van, hujja! mit csináljak.”) Nem is vállal tevéleg szerepet, első két beszéde sem tanács, hanem helyzetelemzésen és következtetéseken alapuló figyelmeztetés, a pártütést is csak technikai tanácsokkal segíti titokban (XI./21–27., az ötlet azonban Gyöngyvéré, X./56–59.).

A retorikai funkció mellett Detrének döntő szerepe van a szöveg folyamatos kapcsolattartásában a Nibelung-énekekkel. Ez az összefonódás ugyanis az archetipikus történetként való elmondhatóság legfontosabb igazolása.⁴⁴

Összegzés

Elemzésemmel nem életrajzi vagy történelmi valóság-referenciákon alapuló jelentésréteget kívántam feltárni, hanem hatalmi struktúrák modellje alapján próbáltam kimutatni a szöveg fontos elemeinek funkcióját. Ebből a szempontból nézve a *Buda halála* egy legitim trónfosztás története, melyben a keresztényi értékrendet képviselő isteni nemezis hangsúlyozottan nem az uzurpátort, hanem a testvérgyilkost fenyegeti.

A mű intencióját tekintve arra akartam rávilágítani, hogy a regös-narrátor egy ősi cselekvés, a történet újramondása által működésbe hozza a történelmet felülíró, nem lineárisan haladó, hanem önmagát ismétlő archaikus időt, s ezáltal a szöveg betölti eposzi szerepét.

⁴⁴ „Gyakran építi fejtegetéseit [ti. Arany] az egyes népek közös relevanciáinak fölismerése. Alighanem ez is közrejátszik abban, hogy az egyes népek »tudalma« közti átjárást mégis csak sokkal elképzelhetőbbnek tartotta, mint azt, hogy egyetlen – mégoly zseniális – egyén »deviáns« világhorizontja komoly hatással lehessen nagyhagyományú közösségi világhorizontokra.” S. VARGA Pál, „...*Virgilje lehet legfőlebb; de Homérja soha*” (*Arany János és a „népi tudalom”*), It, 1995/1, 114. Az ő értelmezésében a nyereség azonban veszteséggé válik: éppen Detre idegen hangja révén lesz polifonikussá a mű, vész el a szöveg eposzisége. *Uo.*, 117.

ÁCS GÁBOR

ADALÉKOK KISS JÓZSEF PÁLYAKEZDÉSÉNEK VITATOTT KÉRDÉSEIHEZ

Az 1854–57 közti három év több szempontból is igen jelentős időszak Kiss József életében. A tizenegy éves költő először hagyja el szűkebb családi környezetét, meghitt, falusi gyermekévei színhelyét, Serkét, hogy Miskolcon iskolába iratkozva folytassa tanulmányait. Otthon már kivívott némi társadalmi elismerést, hiszen a serkei református lelkész, Almási Balogh Sámuel felismerve a zsidó kocsmáros éles eszű kisleány tehetségét, többször elhívta magához a paplakba, és ott maga foglalkozott tanításával, történelemre, magyar irodalomra és francia nyelvre oktatta szorgalmas növendékét. Kiss Józsefnek Miskolcra érkezve lehetősége nyílik, hogy a városi, polgári, társasági, sőt éppenséggel a vallási, nagy létszámú hitközségi élettel megismerkedjen.

Életrajzírói erre az időszakra teszik költői indulását, első verseinek nyomtatásban való megjelenését. A *Vasárnapi Újság*ban Kiss József aláírással megjelent verseknek többféle olvasati lehetőségük is adódik. Jelenleg azonban megkíséreljük e költeményeket a tizenhárom éves gyerek műveiként értelmezni. Mivel életkorra utaló önéletrajzi adatokat a versek nem tartalmaznak, ezért közvetlenül nem dönthető el a szerzőség kérdése. Össze kell tehát vetnünk a versek képi és gondolati tartományát a költő korabeli világképével. Csak így sikerülhet a szerzőség igazolása vagy kétségbevonása. A gyerek világképének, műveltségének rekonstruálása csak közvetett módon végezhető el. Szükséges, hogy a rendelkezésünkre álló adatokat egybevevünk a korra jellemző általánosabb, szélesebb körű ismeretekkel, és így megrajzoljuk a tizenhárom éves Kiss József műveltségi és tudásbeli fogalom-térképének körvonalait. Ezzel foglalkozik az első rész.

A második részben igyekszünk a világkép-torzó birtokában megvizsgálni a versek hangulati és kedély-elemeit, illetve meghatározni azokat az alkotói szituációkat, költői magatartásokat, melyek a versek keletkezésében döntő szerepet játszottak és így alátámasztani vagy kizárni Kiss József szerzőségét.

Mivel a néhány évtizeddel korábbi, legutóbbi adatközlések az átfogó Kiss József-filológia hiányosságai és a közlések nem túl bőségesen csörgedező folyama miatt voltaképpen kortárs megállapításoknak tekinthetők, elkerülhetetlen lenne a vélemények vitában való ütköztetése, ehelyett azonban a megállapításokat diskurzusképzőknek tekintve kell velük foglalkozni. Erre vonatkozik a második rész után következő, sorszámozott, de egészen önálló egységként nem kezelhető kitekintés, amelyben más, Kiss József néven jelentkező versírók 70-es évekbeni költői szereplésének

és korabeli fogadtatásuk ismertetésének összefoglalását nyújtjuk, utalva arra a tényre, hogy olyan határesetnek lehetünk tanúi, amelyet az jellemez, hogy már megindult a Kiss József-i költészet egyértelmű recepciója, de még félreérthető problémát jelenthetett a névazonosság kérdése.

I.

Kiss Józsefet 1854-ben, tízévesen (talán éppen a serkei lelkész, Almási Balogh Sámuel bátorítja erre Kisséket) a miskolci alsófokú héber iskolába íratják. Glatz Károly a kisfiú zsidó iskolázását összefüggésbe hozza édesapjának azzal a szándékával, hogy fiából rabbist neveljen. Véleménye szerint az öreg Kiss minden prózaisága mellett nagyon örvendett, hogy fia jól tanul, s különösen, ha látta, hogy a héber bibliából is szépen tud már olvasni, s türelmetlenül várta a kis rabbijelölt fejlődését. A gyermek azonban csakhamar ráunt a héberre, s mikor a miskolci magániskolába vitték, hogy héber tanulmányait folytassa, itt minden mással nagyobb kedvvel foglalkozott, mint a héberrel. A rabbitanfolyamon részt vevő növendékeket egy református diák tanította magyarul. Tanítványai közül Kiss szerette a legjobban, mert a többiekhez képest valóságos kis tudós volt. A református diák ellátta olvasnivalóval is, s különösen Petőfit, Aranyt és Tompát olvastatott vele¹.

Az életrajzírok megegyeznek abban, hogy ekkor vette kezdetét a költő rendszeres zsidó iskolázása. Pintér Jenő irodalomtörténete szerint is szinte minden más tanulmányát háttérbe szorítja a szülei részéről célzatos (vallási) taníttatási irány². Szinnyeinel hasonlóan³. Komlós Aladár is – az életírásokra támaszkodva – egyenesen a miskolci jesivába ülteti Kiss Józsefet⁴. Az irodalomtörténeti köztudatban meghonosodott felfogásnak azonban némileg ellentmond a költő saját visszaemlékezése⁵. A tízéves gyerek a maga leírása szerint, öltözködésében is megfelelt a kor előkelőbb, társasági ízlésének: „Gálába vágtam magamat. Fölvettem aranypitykés dolmánykamat, meg a keskeny szürke nadrágomat a strufnival”⁶. Maga az emléke-

¹ GLATZ Károly, *Kiss József*, Bp., 1904, 28.

² „1854 – Kiss József a miskolci ortodox rabbi- (héber)-iskolájában. (Szülei szeretnék, ha tudós ember lenne, de a fiúnak nincs kedve a papi pályához. Hiába adják be a jesiva előkészítő iskolájába, a chéderbe, megszökik a leendő talmudisták közül, nem akar bóher lenni...)” PINTÉR Jenő, *Magyar irodalomtörténet*, Bp., 1934, VII., *A magyar irodalom a XIX. század utolsó harmadában*, 532. Itt a miskolci három év összemosódik az utána következő, valóban faluhelyen, ortodox jesivatulmányokkal eltöltött egy évvel.

³ „...azután, mivel papi pályára szánták, Miskolcra vitték egy magántanfolyamra (akkor még nem lévén rabbiszeminárium), melyben 13 éves koráig héber tanulmányokkal foglalkoztatták. Emiatt későn, 14 éves korában került a rimaszombati gymnasium I. osztályába...” SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, VI., 341.

⁴ KOMLÓS Aladár, *Kiss József emlékezete, vagy: a zsidó költő és a dicsőség* = K. A., *Magyar-zsidó szellemtörténet a reformkortól a holocaustig*, Bp., 1997, 189. (= IMIT Évkönyv, 1932.).

⁵ KISS József, *Az Avas aljáról = Kiss József és kerekasztala*, Bp., 1934. 23–28.

⁶ *Uo.*, 27.

zetes gyermekkori történet is e lényeges ruhakellék⁷ körül bonyolódik. De ha nyomon követjük e ruházatok viselőit és a költőt, akkor nyomukban a tánciskolába juthatunk el⁸, Karacs Teréz előkelő leánynevelő tanintézetébe⁹, ahol a szépen felöltözött kisiút szőke loknis, borzas kislánykák, finom modorú, tanult kisasszonykák fogadták, amiktől megint egészen a gyermekkorában hallott mesék tündérvilágában érezhette magát. Franciatanára, Würzler János példás tanítványának szorgalmas igyekezettel teleírt leckefüzeteit okító intelemként küldte el megmutatni a leánynevelő intézetbe, ahol a költő úgy érezte, első kalandja is megtörtént¹⁰. Würzler Jánossal megint egy további iskolába és a már említett társasági körökbe érkezünk el. A tanár személye nem hogy sok feltételezni való mozzanatot Kiss József ismeretségi viszonyaival kapcsolatban: „...ki volt Würzler János? Nyáron sárga nanking-nadrágot viselt, kávébarna, rövidekű redingot-t és a kezében ezüsfogantyús doktori botot. Ha zsebére ráütött, ez azt jelentette, hogy ő a tőkepénzes a lateinerek között... Szabad óráiban nyelvtanítással foglalkozott. Engem franciára tanított; mi keveset csipkedtem belőle, azt neki köszönhetem”¹¹. Maga a francia nyelv egyetlen iskolában sem tartozott a kötelező tárgyak közé, és a miskolci iskolák tanárainak felsorolása-kor sem találkozunk nevével a kinevezett tanárok között. Az Ágostai Hitvallású Evangélikus Gimnázium¹² történetében is inkább mint az iskola „nagy hagyományozója”

⁷ „A strufni többnyire bőrből készült és arra szolgált, hogy a nadrágszárat megrögzítse lefelé, hogy fel ne csússzon, amire szabásánál fogva hajlandóságot mutatott”. *Uo.*, 24.

⁸ Miskolcon a táncmesterek nagy megbecsülésben részesültek, hiszen „eleink úgy vélekedtek: az ember fut a szerencse után, gyalog ritkán éri utól, de nem lehessen tudni, hátha tánclelésben jobban megközelíthető. Vasárnap délután enyhe időben sűrűn lehetett látni az utcán aranypitykés kék és olajzöld frakkokat, az volt akkor a divat és alul szűk, strufnis sűrű nadrágot, ami hozzátartozott”. A ruházat leírásából feltételezhetően a költő eljárt ezekre a táncórákra. *Uo.*, 24.

⁹ Az 1846-ban megnyílt Református Leánygimnázium első igazgatója Karacs Teréz, több nevelésügyi tanulmány és egy, a szabadságharcról írt kortársi visszaemlékezés szerzője. A miskolci református egyház fenntartásában működő előkelő leánynevelő intézet 1859-ben a Tiszán inneni egyházkerület kezelésébe ment át, és ekkor az igazgató is Kolozsvárra távozott. SZENDREY WAGNER János, *Miskolc város története, 1800–1910*. Miskolc, 1911, IV., 216.

¹⁰ „Egy karcsú, velem egyivású, de növére nagyobb leányka lehajolt hozzám és udvarolt: – Te bubi, milyen sok hajad van! – (No bezzeg megritkult azóta!) És alaposan meghúzta az üstökömet.

Aztán jöttek a serdültebbek és egy nagy kamasz leány minden teketória nélkül megcsókolt, a másik meg vajaskenyeret adott a magából... Eszembe jutottak mind a tündérmesék, amiket odahaza nagy Palócországban tollfosztásnál meg a kukoricamorzsolásnál hallottam és a suttyomban megkaparított regényolvasmányom alakjai. E pillanatban én is meseképnek, regényalaknak éreztem magamat. És ez volt az első kalandom”. KISS, *i. m.* 28.

¹¹ *Uo.*, 24.

¹² 1851-ben a miskolci esperességi gyűlés a szorongatott gimnáziumot minden egyház pártfogásába ajánlja. 1853-ban a katolikus növendékek felvételét eltiltották. 1855-ben a Református Reál-gimnáziummal való sikertelen egyesülési kísérlet után „a budai helytartótanács a gimnáziumot beszüntette”, s az háromosztályú reáliskolává alakult át. SZENDREY, *i. m.* IV., 471.

lép elénk¹³. Mégis tevékenysége nyomai szembetűnőek, ha máshol nem, a költő visszaemlékezésében, ahonnan megtudható, hogy a tanár „klientáléja” közé tartoztak a leánynevelő intézet leánykái is¹⁴.

Három iskolához vezetnek el Kiss József miskolci tanulóévei kapcsán a visszaemlékezések: az Ágostai Hitvallású Evangélikus Gimnáziumhoz, melyről már volt szó, az Evangélikus Református Lyceumba, a város legjelentősebb oktatási intézményébe és a Zsidó Népiskolába. Érdekes ez utóbbival kezdeni, mivel az életrajzok többsége arra utal: a költő alsófokú tanulmányait a zsidó iskolában végezte, bár erre nézve konkrét adataink nincsenek¹⁵.

A miskolci zsidó hitközség¹⁶ ebben az időszakban az 1843-ban alapított elemi népiskolát működtette, öt osztállyal, ahol 1846-ban már a magyar nyelvet és a magyar nemzet történetét is tanították. A szabadságharc bukása utáni birodalmi németesítési törekvések itt is éreztették hatásukat. Általánosan érvényes volt a jiddis helyett a német tannyelv használata. A németesítés és a birodalmi érdekek érvényesítése egyaránt érintette az egész magyar tanügyet, így nem állapítható meg jelentősebb különbség ilyen vonatkozásban a zsidó és a nem zsidó iskolák között. Az ekkor hozott birodalmi rendeletek sajátos mederbe terelték a magyar és ezen belül a zsidó tanügyi helyzetet országszerte¹⁷. A magyar tannyelvűséget csak a következő évtized

¹³ „1861-ben a reáliskola algimnáziummá alakul három tanárral és Würzler János nagy hagyományozó arcképe olajba festve ünnepélyesen lelepleztetett (1864)”. *Uo.*, 471.

¹⁴ „Mindazonáltal Würzler János klientáléja folyton növekedett. Volt akkor Miskolcon egy nagyszabású híres leányinternátus: a Karacs Teréz intézete. Nagyon érdemes, nagyon művelt és lelkes honleány volt Karacs Teréz... csupa szív és kötelességtudás, amellet minden ízében grande-dame, a főúri köröknek is kedveltje...”

Karacs Teréz intézetében is tanított az öreg Würzler, természetesen az ő bevált, megdönthetetlen módszere szerint. De a kisasszonykák nem állottak kötélnek. Szép szemeiket nem akarták azzal koptatni, hogy azokon keresztül tanulják meg a konjugációt”. *KISS, i. m. 26.*

¹⁵ Az 1854–57 közti időszak alsófokú izraelita oktatásának nem maradtak fenn iratai a Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltárban, Miskolcon. (Dobrossy István levéltár-igazgató szíves – levélbeli – közlése alapján.)

¹⁶ Kezdetei visszanyúlnak a XVIII. századba. A közösség 1840 és 1860 között gyarapodott. Fischmann Mózes 1835-től rabbi a hitközségben. Vele egy időben működött Klein Mór, aki a Tudományos Akadémia révén közrebocsátotta *Maimoni More Nevuchim* (Tévelygők útmutatója) című műve fordítását. 1863-ban nyitották meg a Kazinczy utcai templomot, melyet az 1864-es sátoraljaújhelyi rabbigyűlés egyházi átokkal sújtott, mivel templomi kórust alkalmaztak. 1870-ben neológ közösség is alakult, de 1875-ben az újraegyesült hitközség elfogadta az ortodox szabályzatot. Lásd SPIRA Salamon, *A miskolci izraelita hitközség = Miskolc és Borsod-Gömör-Kishont egyelőre egyesített vármegyei községek*, Magyar Városok Monografiája, Bp., 1929, 197–205. A miskolci zsidó hitközségben 1847-ben 361-en fizetnek türelmi adót. *Zsidó lexikon*, Bp., 1929, 606.

¹⁷ Az 1851-es rendelet határozottan állást foglalt a zsidó iskolák létesítése mellett, ugyanakkor megerősíti a katolikus papság felügyeletét a tanintézetek felett. Az 1855. évi konkordátum az iskolaugyeket megerősítve ismét a Szentszék felügyelete alá helyezte, s kibocsátását nem egy, a zsidó iskoláztatást kifejezetten megszorító intézkedés követte: így megtil-

elején engedélyezik és vezetik be a zsidó iskolákban¹⁸. A zsidó iskolák tanrendje igyekezett eleget tenni a rárótt kötelezettségeknek, és biztosítani a vallási ismeretek oktatását, ezért sok helyen az alsófokú Talmud–Tóra-oktatást a világi iskolák tanításának befejeződését követően délután folytatták. Közvetve erről tanúskodik a mádi ortodox iskola működése¹⁹. Ezt szem előtt tartva elképzelhető, hogy Kiss József más iskolákat is látogatott, s ennek megfelelően igen fesztített tanrend szerint tanult, amit alátámaszt, hogy rövidebb idő – három év – alatt elkészült és levizsgázott az első négy év anyagából²⁰. S hogy e kemény munka sikerülhetett és rutinjává vált, arról tanúskodik franciatanárának szándéka, hogy vele büszkélkedjen és gondosan vezetett konjugációs füzeteket követendő példaként állítsa a leánynevelő tanítványai elé, midőn vizitálni küldte az intézetbe.

A költőt francia tanulmányokra ösztönözték a serkei tiszteletes leckeórái, s az ott szerzett ismereteket miskolci iskolásévei alatt szorgalmasan továbbfejlesztette. Ám korábban már említett franciatanára egy másik, sőt több más iskola tanári karához tartozott.

Az említett tanárok, intézmények, személyek és ismeretségi körök, a gyermek élete színterének szűkebb miliője valamelyest megkérdőjelezi Kiss József módszeres miskolci, ortodox rabbinikus tanulmányait. Ahhoz, hogy Kiss József már-már előkelő körökben mozogjon, de legalábbis hogy az e társadalom körében szokásos műveltségi elemeket elsajátíthassa, úgymint a vallási tanulmányok szempontjából teljesen haszontalannak tűnő tánciskolai ismereteket, vagy a különórákon megtanulható francia nyelvet, ahhoz mindennapi környezetének, ha nem is engedélyére, de jóváhagyására és elnéző támogatására volt szüksége. Ha be is iratkozott ezen iskolákba, homályban maradó szállásadójának – internátus vagy esetleges rokoni kapcsolat révén – biztosítania kellett a tanulmányok hátterét, és személyes pártolásával bátorítania kellett a gyermek mindama szabad választását, amit egy ortodox rokon vagy szigorúbb bentlakásos iskola felügyelete teljes mértékben talán nem is tett lehetővé.

A zsidó elemi iskola mindenesetre fennállása folyamán tanítványának tekintette a költőt²¹.

tották a zsidó tanítóknak, hogy keresztény gyermekeket tanítsanak, egy 1857. évi rendelet pedig korlátozta a nem zsidó iskolákban a zsidó gyermekek felvételét; s majd csak az 1863. áprilisi rendelet menti fel a katolikus papságot a zsidó iskolák felügyelete alól. FELKAI László, *Zsidó iskolázás Magyarországon (1780–1990)*, h. n., é. n., 29.

¹⁸ A magyar tannyelvűséget először 1861-ben vezetik be egy mosoni zsidó iskolában. FELKAI László, *A tantervelmélet forrásai. Tantervi változatok a magyarországi zsidó iskolákban (1780–1990)*, h. n., 1995, 12.

¹⁹ „A hatévesek beiratkoztak az elemi iskolába, és nap mint nap megérkeztek a héderbe [zsidó iskola] délután a tanítás végeztével”. Arie LEWY, *Mád zsidó hitközsége*, Jerusalem, 1974, 55.

²⁰ GLATZ, *i. m.* 28.

²¹ A Zsidó Népiskolát bővítve építették fel 1900-ban az Erzsébet Izraelita Elemi Iskola hatalmas épületét, melyhez 1925-ben új iskolaszárnyat toldottak: „Az alagsorban volt a tornaterem. Ugyanott az egyik szobában volt elhelyezve a Kiss József-emlékmúzeum is, ami-

A miskolci zsidó hitközség történetének egyik ismertetője kiemeli a zsidók irányában mutatott, városban uralkodó jóindulatot²². A város kedvező társadalmi légkörében a zsidók szívesen járatják gyermekeiket a református gimnáziumba, az Evangélikus Református Lyceumba, mely a város legjelentősebb oktatási intézménye volt, s a zsidó fiatalok közül számosan végezték itt tanulmányaikat, ahol közülük később többen, mint orvosok, ügyvédek, írók hírnevet szereztek, így többek között Ormódi Bertalan²³, a fiatalon elhunyt tehetséges költő. A Lyceum minden osztályát végigjárta²⁴, mely akkor a zsidók előtt is megnyitva kapuit a társadalmi felemelkedés útját jelentette, ám a szabadságharc bukását követő évtizedben hasonló sorsa volt, mint a többi iskolának²⁵. A német nyelvűség bevezetése 1855-ben, valamint Kiss József közlése tanulmányaira visszaemlékezvén, hogy a magyar nyelvet és költészetet egy református diák tanította nekik, végső soron eme iskolával való kapcsolatára is utalhat, hiszen a Lyceumban bevett szokás volt, hogy alsóbb osztályokban a felsőbb éves tanulók is oktattak.

A sokféle – sőt elsősorban talán nem is zsidó – kulturális hatást jól érzékelteti, hogy kikre, „az Avas aljáról származó” mely emberekre emlékezik vissza később a költő. Kettőjüket határozottan említi²⁶: Klein Julius Leopold²⁷ drámaköltőt, iroda-

hez a költő családja adományozta a költő egykori bútorait, hogy dolgozószobáját eredeti elrendezésében állíthassák fel. A falakon személyes vonatkozású okmányok és képek; a szekrényekben a költő személyes tárgyai – és sok kézírata [a deportálásból való]. Visszatérésünk után mindezekből semmit sem találtunk meg”. Ráv Slomo PASZTERNÁK, *Miskolc és környéke mártírkönyve*, Bné-Brák, 1970, 38–39.

²² „E városban soha a gyűlölet durva féktelensége a zsidókat nem támadta, itt házat, földet szerezhettek, nem háborgatva, számban, vagyonban és intézményekben gyarapodhattak és lelkesen szolgálták a közjót... A helybeli családok gyermeküket a református iskolába küldik...” SPIRA, *i. m.* 200.

²³ Ormódi Bertalan (eredeti családi neve Berger, 1836, Miskolc – 1869, Pest), soproni és pozsonyi hivatalnokskodás után Pestre költözik és 1867-től a *Pecsovics naptár* című kiegyezésellenes élcslapot szerkesztette. Lásd SZINNYEI, *i. m.* IX., 1378.

²⁴ Azután a pesti egyetemen folytatta tanulmányait és orvosi pályára készült, de a boncolás miatt érzett ellenszenvét nem tudta leküzdeni, s ezért ezt abbahagyta. Lásd SZENDREY, *i. m.* 471.

²⁵ Az *Organizations-Entwurf* oktatási rendelet 1849-ben megengedi a latin, görög és német mellett az anyanyelv és irodalma tanítását is. 1855-ben rendeletet adnak ki a jegyzőkönyvek és a tanítás „német nyelven vitelére”. Az Evangélikus Református Lyceumban csak 1861-ben sikerül a magyar nyelvűséget is tartalmazó tantervet összeállítani. Lásd SZENDREY, *i. m.* 427.

²⁶ Lásd 5. jegyzet.

²⁷ Klein Julius Leopold (Miskolc, 1804 – Berlin, 1876) kikeresztelkedése után Berlinbe költözött, és nagy visszavonultságban drámaírással, irodalomtörténettel foglalkozott. A dráma története (*Geschichte des Dramas*) 15 kötetben 1865–76-ban jelent meg Berlinben. Életének magyarországi vonatkozása, hogy kitérése után, mielőtt távozott volna, édesanyja halálára, aki belehalt fia valláselhagyásába, egy szonettciklust adott ki: *Auf den Tod meiner gelobten Mutter Barbara Klein* (Sieben Sonette), Miskolc, 1830. Valószínűleg e kis versesfüzetre, és a szerzőre vonatkozó kíséretörténetre figyelhetett fel a költő. Az esetet minden bizonnyal nem zsidó társasági körökben mesélhették, megőrizve mellé a versfüzetet is. *Zsidó lexikon*, Bp., 1929, 489.

lomtörténészt és Reinhold Begas, német realista-barokk szobrász magyar „verseny-társát”²⁸. Ugyanakkor nem emlékeznek meg olyan személyekről, akik maguk a zsidó népiskola számára is méltán híres hagyományt jelenthettek, így Heilprin Mihályról, Amerikában később a héber irodalomtörténet megírójáról, vagy Klein Mórról, kora Maimonidesz-fordítójáról. Mindezek mellett beszámol gyakori színházlátogatásáról is²⁹, ami megint csak nem simul bele a korabeli szigorúbb vallási hagyományokat folytató életformába. Mindez arra mutat, hogy műveltségében ekkor a világi német és magyar kultúrhatások domináltak inkább, mintsem a szigorúbb ortodox judaisztikai tudományok.

A költő ily módon körvonalazott és felvázolt kulturális érdeklődése, bár nem egyezik az irodalomtörténetben életének e szakaszáról kialakított hagyományos képpel, némiképp mégis megmagyarázhatja, miért gondolták többen, hogy versírásának kezdete és első költői jelentkezése éppen erre a korszakra esnek.

II.

A közönség későbbi felfogásában és az irodalomtörténeti megítélésben együtt élhetett a „pesti, magyar csizmás vándortanító” gyermekkoráról kialakított, párhuzamos világokat egyesítő – rabbinak tanuló, s emellett magyarul verselő diák – összetett képe, s némely kivételtől eltekintve csaknem minden életrajz megemlíti a tizenhárom éves költő *Vasárnapi Újság*ban megjelent verseit.

Rubinyi Mózes, midőn Kiss József életrajzán dolgozik, utána érdeklődik a költőnél ezen adaléknak és hallgatását válasz gyanánt a *Vasárnapi Újság*ban megjelent versek szerzősége mellett tanúskodó ékes bizonyítéknak véli³⁰. E versek bibliográfiájával először Szinnyei³¹ Kiss József műveit felsoroló jegyzékében találkozunk. Ennek nyomán használja fel az adatot Rubinyi és utána mások is³². Kiss Józseffel fog-

²⁸ A költő visszaemlékezésében – lásd 5. jegyzet – pontosan nem említi, kire gondol. Reinhold Begas (Berlin, 1831–1911) a XIX. századi német szobrászat jellegzetes képviselője (*Schiller-emlékmű*, 1871, *I. Vilmos, Bismarck-szobor*, Berlin), *Bivaly és bika szobra*, 1874, a budapesti Közvágóhíd bejárati kapujánál.

²⁹ KISS, *i. m.* 23.

³⁰ „Így képzeljük a dolgot: A lángoló tekintetű kis diák a serkei református tiszteletesnek s a miskolci teológusnak hatása alatt titokban sokat olvas: magyart. Titkos helyeken, borús hajnalokon, gyertyafényes estéken, mikor áruló pajtások nem látják, olvas és ír s egy mérész elhatározású reggelen postaládikába dobja első balladáját, hogy hamar megérhesse az első, nyomtatásban megjelent vers édes örömét és láthassa nyomtatásban: *Irtá: Kis József. »Ballada«* – mondja az alcím és hogy ő ez a »Kis József«, az bizonyos egyéb okokon kívül azért is, mert bár régen föl van jegyezve – igaz, hogy csak bibliográfiai formában – a költő életének e nevezetes adata, soha ellene a költő nem tiltakozott”. RUBINYI Mózes, *Kiss József élete és munkássága*, Bp., 1926, 15.

³¹ SZINNYEI, *i. m.* VI., 343.

³² „Apja szeretné, ha rabbi lenne belőle, de neki nem ízlik e pálya. Költő akar lenni. Tizenhárom éves, mikor már nyomtatásban is megjelenik egy verse: egy *Mikes* című ballada”. KOMLÓS, *i. m.* 189.

lalkozó életírásában terjedelmes helyet szentel a versek ismertetésének. A költő hallgatása azonban mást is takarhat, mint a versek szerzőségének elismerését, hiszen általában³³ igen fukarul és mostoha módon bánik az életrajzi adatokkal. Viszont a darabok felvállalása arra utal, hogy – ha nem is a nyilvánosság előtt, mindössze a pusztán lehetőséget tekintve – maga is verselt már ebben a korban, a néhol bicegő szövegek pedig lehetnek egy később dicsőséget szerző költő gyermekkori munkái. A verseket olvasva azonban más jellegzetességekre is felfigyelhetünk, melyek közelebb visznek, talán meg is oldják a szerzőség kérdését. Ha a *Két Mikes*³⁴ művelt, zsoltárokat is ismerő, olvasott költő tollára valló ballada, főképpen ígéretességével tűnhetne ki a többi közül, témája ifjúi lelkesedésből fogant hevületet hordozhatna. Kezdősoraiban Balassi, Vörösmarty, Petőfi hazafias költészetének utánzata olvasható: „Kedves édes hazám, Te szép Magyarország / Leborulok földed megszentelt porára / Szívemnek keserű könnyével áztatom, / mert itt minden hant egy drága élet ára”. Érdemes ezt a tiszta, hazafiúi öntudatot összevetni a későbbi sikeres költő első kötetében, a *Zsidó dalok*ban (1868) található hazaszeretnek a megnyilvánulásával. Felbukkan ugyan a vérrel szerzett haza képe (utalva a zsidóság 48-as szerepvállalására, mint a honvédcsapatok zsidó tagjaira): „Magyarország drága földde / Lelkemhez van forrva, növe; / Itt szereztem türve, küzdve / És vérrel is szent jogot: / Megmutatom, hogy mint türni – / Tenni is ép úgy tudok!”³⁵, de a haza fogalma erősebben kötődik az egyenjogúsított, emancipált zsidóság hazára találó élményéhez (amiben, ha tüzetesebb vizsgálat alá vesszük, a népiség egyfajta változatára ismerünk; s ez tette lehetővé, hogy Kiss József a népnemzetiség irányzatának követésével és vállalásával éppen a zsidó témákkal mondott újat.): „A hontalanság sivár pusztasága / Im véget ért.... a zord idő lejára. [...] / Megvirradt napod valahára hát, / Zsidó immár van neked is hazád!”³⁶ Miskolci tanulmányaira vonatkozóan sem bizonyított a zsidó környezettől való oly mértékű elszakadása, ami az egyenrangú hazaszeretet megnyilvánulását már akkoriban annyira magától értetődővé tette volna, mint későbbi természetessége idején, az emancipáció elnyerése után (az egyenjogúsodó zsidóság asszimilációs folyamatának zökkenőit enyhítette vagy elfedte az ekkoriban zajló polgárosodás felébresztett, de meg nem maradó szembenállása az arisztokrata rendszerrel).

A *Két Mikes*ben olvasható történet teljes egészében költött, sehol nyomát nem találjuk olyan forrásnak³⁷, mely a gyermek történelmi távlatokba révedő lelkét fel-

³³ Kiss József: „Ott a költészetem, az az életem is”, idézi GLATZ Károly, *Kiss József*, Bp., 1904, 23.

³⁴ KISS József, *Két Mikes*, Vasárnapi Újság, 1856. jún. 8., 193.

³⁵ KISS József, *Congressusi nóta* = K. J., *Zsidó dalok*, Pest, 1868, 7.

³⁶ KISS József, *Deczember 20-ikán, – 1867 –* = KISS, *i. m.* 11.

³⁷ Másik verse, a *Kakas Márton* történetének forrása: BUDAI Ferenc *Polgári Lexicon*, 1866, II. kiad. (első kiad.: 1804), mely „a 16. század végéig élt nevezetesebb magyar férfiak és nők életrajzeit tartalmazó nagybecsű” munka, s láthatóan a szerző kedvelt olvasmányai közé tartozott. Ebben nem találhatóak adatok a versben szereplő Mikes testvérek történetéről.

lobbanthatta volna. Az alakok egészében romantikus figurák. Achmet szultán foglyul ejti az elesett vár védőjét, Mikes Jánost. Kivégzéssel fenyegetve igyekszik testvérét, Mikes Mihályt feladásra bírni, de a másik rettenthetetlen bátorsága, elszánt-sága miatt megkegyelmez a rabnak. A lovagiasság e cselekedetére ráfelelnek a bekövetkező események. Vad pánik tör ki a törökök között, s a testvér egy maroknyi csapattal, száz vitézzel megszalasztja az ellenséget és kiszabadítja a foglyot. A költemény inkább tekinthető kis méretű eposznak, mintsem balladának. Költői ereje viszont elég jelentős, így a *Vasárnapi Újság* is a címloldalon közölte. Jóllehet a *Vasárnapi Újság*ban megjelent művek közül színvonalában ez képviseli azt a verset, amelyet akár a későbbi sikeres költő gyermekkori munkájának is tarthatnánk, a nagymértékű tudatos szerkesztés mégis megkérdőjelezi, hogy a költeményt egy tizenhárom éves, kezdő poéta alkotásának lehessen tekinteni³⁸. A következő oldalon olvasható vers: a *Buzdítás – a Két Mikestől* tematikájában és megformáltságában különbözve – csupán az együttes megjelenés folytán, ezzel azonban minden kétséget kizáróan, a kettő közös szerzőségéről tanúskodik.

A *Buzdítás*³⁹ című költeményen azonban már látszik, hogy nem lehet egy gyerek munkája. A korábban tárgyalt nemzettudat-felfogásra hivatkozva az is szembetűnő, hogy nem tekinthető a zsidó középiskolás diák szerzeményének. A vers bevezető sorai az ősi eredet történelmi tudatára hivatkozva határozzák meg a haza fogalmát: „Édes magyar hazám tősgyökeres népe / Dicső eleinknek méltó nemzedéke. / Szózatom e hazát egészen betöltse / S tiszta szived, lelked ébredése költse.”⁴⁰ Megint csak első verseskötetére kell hivatkoznunk, amelyben gyermekkora legelső, szeretett tanítójára emlékezik az *Egy ref. lelkész emlékezete* című versében. Az „ősz pap” egyszerre oktatta a Biblia hősi és a magyar történelem dicső lapjaira.⁴¹ (Ekkor még nem volt közkeletű Kohn Sámuel közös, magyar–[kazár]zsidó honfoglalásának történeti elmélete. Kiss József – ha nem is erre válaszolva – mintegy összegzőképpen írja meg a *Legendák a nagyapámról* [1911] című művét.) A „jámbor szántóvetőkhöz” intézett szózat a *Vasárnapi Újság*ban olyan társadalmi állapot látószögéről tanúskodik, amivel az 50-es évekbeli falusi, zsidó korcsmáros fia még nem rendelkezhetett. Az egész versen végigvonuló szóhasználat is ezt a benyomást erősíti: „Erős légy,

³⁸ Bár felmerülhet annak a lehetősége is, hogy a verset kiigazíthatta, sőt „fel is javíthatta” a szerkesztő, nevezetesen Jókai Mór, ám a vers szerkezetét nem lehet utólag kijavítani.

³⁹ KISS József, *Buzdítás*, *Vasárnapi Újság*, 1856. jún. 8., 193–194.

⁴⁰ *Uo.*, 193.

⁴¹ „A könyves szoba rejtélyében
Csodás, ígésző volt a lég:
Pálmák hajlongtak, czédrus lengett
S a mirrha ugy illatozék.
Távolban Jefta lánya zenge
És sirt a táj hattyudalán...
– Folyt, folyt a szó az ősz pap ajkin
S kelt szűmben kép a kép után.
KISS József, *Egy ref. lelkész emlékezete* = K. J., *Zsidó dalok*, Pest, 1868, 25.

Makabi harcza, Zrinyi vége:
A győzelem és a halál!
Szavánál magasabb nemtőre
Tudom, hogy sohasem talál.
A prófétákról hogyha szólott
Előttem állt a mintakép:
Kék égbe nyuló havas hegycsúcs,
Min a nap végsugára ég.”

mert már az régen meg van írva: / hogy a nagy alkotmányt erős alap bírja. / Elérhető pedig az máskint nem lehet / csak ha szorgalommal míveled lelkedet”. Aztán pedig a szántóvetőről is kiderül, hogy helyette inkább a parlagi módos gazdát szólítaná meg a buzdítás: „A szolgáltnak több kell fejelés csizmára / Mint a Vasárnapi könyvtár évi ára... // De ha nem olvasunk soha életünkbe / Bizon nem sétál az magától fejünkbe”. A „Vasárnapi könyvtár” említése is inkább illik a tudós egyházfihoz, aki arra igyekszik rávenni a híveket és az atyafiakat, hogy több pénzt költsenek olvasnivalóra és legalább vasárnap műveljék magukat. Persze néhol a költői fogalmazásnak a hatás-keltő prédikációra emlékeztető határozottsága is egy meglett, sokat élt emberről tanúskodik: „Ki földjét paragon engedné heverni, / Azt mondod, az ilyet méltó jól elverni, / Azért hát, hogy ne ess e szörnyű hibába / Ha tíz gyermeked van is járasd iskolába”. Majd ismét visszatér a művelt egyházfi magaslatára: „A testnél ezerszer elébb áll a lélek”⁴². A didaktikus jelleg is egy lelkiismeretes tanítóra vagy művelt emberre vall.

Hasonló kétségeket támaszt a több mint egy évvel későbbi *Kakas Márton*⁴³, melynek apropóját az adja, hogy a szerző a Budai-féle *Lexicon*-ban⁴⁴ rábukkan egy ugyanott megjelent Kakas Márton nevű, csúfos véget ért történelmi szereplőre⁴⁵, s neve egyezik a *Vasárnapi Újság* színházi levelezőjének álnevével⁴⁶, aki nem más, mint Jókai Mór⁴⁷. Maga a történet nem hősi énekbe illő, és kétséges, hogy egy regényes lobogással eltöltött lelkületű gyerek érdeklődését felkeltené.

Báthori István, erdélyi vajda ostrom alá fogja a „szászok birodalmában” Szelindek (Stalzenberg) várát. A védők elmenekülnek, mire otthagyja Kakas Mártont helyettes kapitánynak és elvonul. A falubeliek leitatják az őrséget, a helybeliek visszafoglalják a várat és a védőket lemészárolják. Sem hősiesség, sem az áldozatvállalás ragyogó példájával nem találkozunk. A csaknem teljes oldalt kitevő siralmas história szinte egészében a névazonosság csattanójára van kiélezve. Ilyen „versrontó” és pajtáskodó iróniára egy gyerek nem képes, s bár nyelvezete tiszta, de különösebb mélységeket sem lelünk benne. A szerző talán azért írta, hogy ilyen csipkelődő közvetlenséggel végre is rábírija a szerkesztőt valamilyen műve közlésére.

⁴² Lásd a versidézeteiket: 39. jegyzet: uo.

⁴³ KISS József, *Kakas Márton, siralmas históriája 1529-ből**, Vasárnapi Újság, 1857. július 26., 290.

⁴⁴ Lásd 37. jegyzet.

⁴⁵ „* Nem tréfa, hanem történelmi alapon nyugvó valóság, lásd Budai Lexicon II. kötet 374. lap”. KISS, uo.

⁴⁶ Kakas Mártont pedig / A bástya falára
Magasra akaszták / Szegényt utoljára...
Ki vitézségével / Ilyen pórul jára. –

De ám az egész fajt / Nem húzhaták nyársra:
Mert egy Kakas Márton / Most is él még, és a
Vasárnapi Újság / Hű dolgozótársa. – Kis József

* * *

Uo.

⁴⁷ Lásd GULYÁS Pál, *Magyar írói álnévlexikon*, 1956, I., 241. *Kakas Márton* szócikke.

A *Vasárnapi Újság* színvonalas, vegyes tematikájú hetilap megjelenési lehetőséget biztosított a kor szinte valamennyi jelentősebb írójának, költőjének, tudósának és rajzolójának. A klasszikusoktól is csak néhány művet közlő környezetben⁴⁸ a három verssel szereplő Kiss József méltán érezhette magát költőnek. Erről az öntudatról tanúskodik egy „Kis költő” aláírású, „Bukarestiben” feladott, Toldy Ferenchez intézett levél 1860-ból⁴⁹. Az aláírás és a kézírás minden kétséget kizáróan másik személyre vall. Szinnyei művében több Kiss Józsefet is felsorol. Közülük életrajzi adatainak, tevékenységének megfelelően csak egyvalaki illik e korszakba: Kiss József evangélikus, református kántortanító⁵⁰. Verseinek másuttal való megjelenése is az említett időszakra esett, így ő is írhatta a *Vasárnapi Újság*ban megjelent verseket. A versek tematikája művelt szerzőre vall (*Két Mikes*), s a kedélyes társasági atyafi magatartását sugalló, szinte évődő-aktualizáló, barátságos hangvétellű témátársítás (*Kakas Márton*) is, ám leginkább a műveltséget terjesztő tanító célkitűzéseit és szándékát közvetítő didaktikus tartalom (*Buzdítás*) talán jobban illik a nagyváradi református kántortanítóhoz, mint a tizenhárom éves gyermekköltőhöz, Kiss Józsefhez.

Életrajzi adatok nélkül, pusztán művének⁵¹ megjelenésével szerepel Szinnyei munkájában Kiss József (péczei) népköltő. Műve témája verses féltékenységi dráma Mátyás király és a csehek elleni háború korából: „Ugy Mátyás ország s hatalma / Dúló csehet rontott, / Mint szemtelen órrablókat / Hatalomra tört s zúzott”⁵². Maga a történet Vörösmarty *Széplak* című epikai munkájának, néhol szó szerint is egyező, de hexameteres sorait négy részre tördelő változata, kitalált eseményeket dolgoz fel, történelmi és történelminek hangzó családnevekkel: Ugod, Orbai, Zenedő. A kegyetlen dráma verselési formája és technikája, még így, utánpótlás formájában is, külö-

⁴⁸ Az 1856-os évfolyamban Tompától három, Aranytól két, Thaly Kálmántól három verssel találkozunk, illetve a korszak mintegy negyedszáz ismertebb költőjétől egy-egy verssel.

⁴⁹ *Kis költő levele Toldy Ferenchez*, MTA, Kézirattár. A levél versben megírt hozzájárulás, pénzadományként 1 forintot küld az Akadémia épületére. Keltezése: 1860. január 29.

⁵⁰ Született 1832. jún. 27-én Tasnádon (Szilágy megye). Kolozsvárott teológusnak, majd a tanítóképzőben tanult. 1853–1863 között Bukarestben hitfelekezeti tanító. Ezután Nagyváradon 1868-ig ev. ref. egyháztanító, majd a felekezeti iskola megszűnésével a községihez megy át. Verseket és cikkeket írt a *Kalauzba* (1857–58), a *Nép Újságba* (1859–60; Levelek Bukarestből). *A bukaresti evangélikus református templomban 1863. március 8. utoljára tartott isteni tisztelet alkalmára*, költemény, Bukarest. 1863. SZINNYEI, i. m. VI., 339.

⁵¹ „Kiss József (péczei), népköltő. Népies regény és költemény, I. Féltékenység vagy széplaki rom, versben, Nagy Lajos és Salamon király emléke, regény és Ajánlás, vers, Pest, 1863.” SZINNYEI, i. m. VI., 339. Ami megtévesztő, a „péczei” előnév, mely semmiképpen sem hozható kapcsolatba a kiadás helyével, s nem is nemesi név (nem található meg KEMPELEN Béla, *Magyar nemes családok*, I–XI, Bp., 1914; sem NAGY Iván, *Magyarország családai...*, I–XII, Pest, 1862. kötetekben), de Szinnyei más adatot nem közöl róla. A megjelenés időpontja és a tematikai érdeklődés révén kapcsolatba hozható a másik – nagyváradi – Kiss Józseffel, de ezt csak egy alapos, szövegelemzéssel kísért feltáró tanulmány döntheti el.

⁵² PÉCZELI KISS József, *Féltékenység vagy széplaki rom*, Népies regény és költemény, Pest, 1863 (Nyomatott Kozma Vazulnál), 4. Egyetemi Könyvtár.

nösen midőn eltér az eredetitől, sok kívánnivalót hagy maga után. Nyelvezete néhol nehézkes, és nem is csak az archaizálás kedvéért. A *Széplak* Ugod jeltelen sírba temetésével zárul, Péczeli azonban továbbírja és még három versszakban megfogalmazza a mű „tanulságát”, ami megint a kántortanító foglalkozásából eredő bölcselmeire és gondolkodására utal: „Polgártárs végre azt mondom / Hogy ne féltsd a hű nőt, / A hűtlen úgy is megcsal / Meg sem is őrzöd őt.”⁵³

Az itt található verselési technika, akárcsak a nagyváradai Kiss József esetében, néhol régiesebb a *Vasárnapi Újság*ban közölt költemények költői nyelvénél, de ez még nem dönti el a két – vagy talán mindezzel együtt csak egy, a másik – Kiss József különbözőségét, illetve a tematika és a feldolgozás révén egyezőségét az említett versek szerzőjével. A balladát egy prózai – a szerző által regénynek nevezett – novella követi, majd a történet szereplőiről költött vers. „Péczeli” Kiss József művének címlapjára felírja: „Népies regény és költemény”, s hasonló öntudatról tesz tanúbizonyságot, mint a Toldy Ferenchez forduló levélíró, akit viszont a bukaresti helyszín azonosít a kántortanítóval.

III.

A névazonosság általában galibát okozó bonyodalmaival később még egyszer találkozhatunk Kiss József költői pályája során. A maga helyén bővebb tárgyalást kívánó, s a költő későbbi életrajzában játszódo események áttekintése azonban azt a fogódzót kínálja, hogy segítségükkel valóban közelebb lehessen jutni a korábbi versek szerzőségének megválaszolásához, és több Kiss József egyidejű fellépésének reálisabb lehetőségként való elképzeléséhez.

Ugyane nagyváradai tanító mintegy húsz évvel később közzéteszi versét a *Bihar* nevű újságban⁵⁴ 1875-ben. Ebben az időben a későbbi sikeres költő, Kiss József sorsa fordulni látszik⁵⁵. Barátja, Gáspár Imre olvassa a nagyváradai, névazonos Kiss József versét és éles kirohanással megtámadja⁵⁶. Talán a *Simon Judit* szerzőjének kö-

⁵³ *Uo.*, 17.

⁵⁴ KISS József, *Koporsó-árus lány*, Bihar, 1875. ápr. 18. Korábban megjelent verse: uő, *Bocsa meg!*..., Bihar, 1874. dec. 8., 190. sz., 2.

⁵⁵ Budakeszin lakik. Befejezi a *Budapesti rejtelmeket* (1873–74). Megírja *Jokli* (1875) novelláját, és végre ismét minden erejét a költészetnek szentelheti; ekkor ismerik meg *Simon Judit* című balladáját, minek révén költői tehetsége széles körben elismerést nyer; 1875 márciusában felolvassák a Kisfaludy Társaságban. Tervezi, hogy május végéig befejezi a *Zsidó évkönyv* szerkesztését.

⁵⁶ „Nincs rám nézve kiálthatatlanabb valami, mint a kenetlen tótszekér nyikorgása, vagy mint mikor a macska kaparja a boglya-kemence oldalát. Így hittem eddig, de most rájöttem, hogy még ezek – bliktrik. Borzasztóbb sokkal, látni és hallani azt, mikor a szegény Pegazus tetején – mely alig bírja sánta és kaptás lábait előre rakni – egy vad poéta veri lantját... Ki ő? merre van hazája? hol »verték belé bottal a költészetet?« – nem tudom. Annyi igaz, hogy úgy ért hozzá, mint a hajdú a harang-öntéshez”. [GÁSPÁR Imre] APOLLÓ, *Vadászat egy poétára*, Nagyvárad, 1875. ápr. 23., 1.

zelmúltbeli sikerei nyomán is felbuzdulva túlságosan a költő pártját fogja, s elsősorban a másik fogyatékoságaira helyezi a hangsúlyt, mindössze alig egy mondattal említve a névazonosság tényét⁵⁷, mindenestre hangvételében igen támadó és szinte gyalázkodó szarkazmusa méltán vált ki címzettjéből is hasonló választ⁵⁸, amit mások is szóvá tesznek⁵⁹. A *Reform* beszámolva az esetről „vidéki poétát” emleget⁶⁰. Kiss József (bár akkor Toldy Ferenc már felfigyelt *Simon Judit* balladájára, a Kisfaludy Társaságban felolvasták, s a hírlapokban közzétették) ekkor még nem lehetett országos hírű költő, így elképzelhető, hogy másvalaki hasonló névvel jelentkezve, nem a névazonosság szóvátételét látta Gáspár Imre cikkében, hanem a személye elleni támadást. S hogy valóban az előző kántortanítóról lehetett szó, azt megerősíti az ugyanekkor a *Biharban* közölt cikksorozata: *Romániai közlemények*, melyekben a romániai tanintézetekről, tanítókról s ezek gazdasági helyzetéről tudósít.

Kiss József Gáspár Imréhez írt levelében az eset kapcsán megköszöni barátja kiállítását mellette, de fájlalja, amiért a *Reform* nem figyelmezteti az olvasókat, hogy a nagyváradi poéta nem azonos vele⁶¹. S ha az újság így azt sugallaná, hogy Kiss József

⁵⁷ „Eleintén azt hittem – mig ti. nem olvastam versét – hogy az a Kiss József, kinek már is szép nevével, gyakran találkozunk központi lapjainkban. De ez lehetetlen! Hisz’ a fülemile nem rekedhet annyira el, hogy verébsiripolást hallasson?”. *Uo.*, 1.

⁵⁸ „A megvásárolt kritikus... kuss!! ...lehet ebet mindig korpára kapni”. Fölbérelt éhes kritikusként tartja, aki úgy próbál hatni, hogy ráérő és dologtalan kritikusként nekiment költeményének. „Volt önnek lant a kezében?... Nem jól emlékszik, káposzta gyalu volt az vagy lókefe. De megvásárolt bérencz kritikussal nincs több szavam. Teljes megvetéssel fordítok önnek hátat Apolló s arra sem érdemesítendem soha, hogy önnel bármikor és hol is szót váltsak”. KISS József, Bihar, 1875. ápr. 25., 3.

⁵⁹ A *Reform* a „nagyváradi poéta” durva felháborodását szóvá téve és ellene fordulva – talán mert csak erre figyelt fel, mivel Gáspár cikkét nem ismeri –, megjegyzi: „[A vidéki poéták.] Nincs érzékenyebb ne bánts virág, mint a poéta, hanem hogy a vidéki poéta milyen érzékeny, ha kritizálják, azt a következő válasz bizonyítja, melyet Kiss József nagyváradi poéta adott a »Bihar«-ban a »Nagyvárad« Apolló álnévű kritikusanak, ki egyik versét megbírált. Soha szemeten szedett gorombaságokat nem olvasott emberi szem. Tessék...” *Reform*, 1875. ápr. 27., 5. Innen a cikk szóról szóra közli a *Biharban* megjelent választ.

⁶⁰ Zsoldos Jenő a hírlap cikkírójának e kitétele kapcsán – Szinnyeire hivatkozva – megjegyzi: „Szinnyei (Magy. Írók Lex.) nem ismer két Kiss József nevű költőt. Talán a nagyváradi versíró azonosítja Kiss Józseffel”. SCHEIBER Sándor–ZSOLDOS Jenő, *Ó, mért oly későn*, Bp., 1972, 106. Zsoldos nem tartja relevánsnak, hogy ez a tévedés esetleg mégis bekövetkezzen és megtörténhessen, hogy a költőt azonosítsák a nagyváradi versíróval, s a tévedés kapcsán talán annak verseit az övének tekintsék. S jöllehet Szinnyei valóban csak Kiss József neve mellé írja: költő, a másik, nagyváradi Kiss József mellé, kántortanító, ám ez nem zárja ki a lehetőségét annak, hogy emez verseket is írjon.

⁶¹ „Ön a »Nagyvárad«-ban oly nemesen védi reputációját és figyelmezteti a közönséget, kinek rendszerint minden rímelő egyúttal poéta is, hogy nem én vagyok az a Kiss József, ki kritikáját oly bárdolatlanul utasítja vissza, mint ezt a »Reform« curiosum gyanánt reproducálja anélkül, hogy érdemesnek tartaná olvasóit csak egy szóval is figyelmeztetni, nehogy a curiosumot reám vonatkoztassa”. KISS József *levele Gáspár Imréhez*, Budapest 1875. május 2., OSZK Levelestár. Ami viszont arra mutat, a *Simon Judit* után már a maga felfogása szerint joggal érezhette volna magát „híres költőnek”, mint azt egy másik levele

azonos a gyatra vers és a durva hangú védekező cikk szerzőjével, akkor ez a félreértés nem válna hasznára a későbbiekben⁶².

Az utóbbi esetben, a *Koporsó-árus lány* szövege, mely ráadásul nehézkes sorokban bővelkedik: „Meg benyitott veszteség dult apa / Zokogva szívfelet, / Ki hordozá jó, s balsorsban véle / Hosszú évek terhét / Négy üres fal hon / – árva épen hat, / Ő meg itt benn... koporsót válogat!...”⁶³ – önmagát igazolóan tanúsítja, hogy ez nem lehetett az újonnan felfedezett Kiss József alkotása. A vers sokkal több fogyatékos-ságot rejt, mintsem hogy kétséges lenne a szerzőség különbözősége. A maga helyén bővebben kifejtendő korszak így e helyt csupán adalékot szolgáltat arra, hogy Kiss József néven mások is jelentkeztek költői szándékokkal a széles nyilvánosság előtt.

tanúsítja: „Figyelmet kelteni Magyarországon annyit jelent, mint szabadalmat nyerni a tisztességes koldulásra. Simon Judit 5 frt. 50 krt jövedelmezett híres – ezt anticipálom magamnak, azt hiszem nem jog nélkül – költőjének”. KISS József levele Gáspár Imréhez, Budapest 1875. április 17., OSZK Levelestár.

⁶² A *Reform* című újság (1869-ben indította Rákosi Jenő) ártatlan félreértése oda vezetett, hogy az épp felfedezett népnemzeti költő – mivel Kiss József nyilvánosan nem emelte fel szavát – jó ideig lehetetlenné lett téve. A *Reform* alig másfél hónap múlva (1875. június 16-án) beolvadt a *Pesti Napló*ba (Lásd *Magyar Irodalmi Lexikon*, Bp., 1965, II., 574.), melynek munkatársai között megtalálhatók voltak Csengery Antal, Erdélyi János, Falk Miksa, Gyulai Pál, Szalay László is. Lásd *Magyar Irodalmi Lexikon*, Bp., 1965, II., 468. Kiss József később a *Simon Judit* sikerének hirtelen bukásra fordulását egyéb pletykákkal – Miskolci Kiházasító Egylet Takarékpénztár ügyletei stb. – magyarázta. Lásd K. J. levele Max Nordauhoz, Budapest 1875. jún. 29. „Az írói körökben azonban nyílt agitációk történtek ellenem, fölmelegítették a miskolci kiházasító egylet szerencsétlen történetét és összekolportáltak ellenem, amit csak lehetett. Hogy más nyerte el az állomást, az még hagyján, de fájdalmasan kellett tapasztalnom, hogy Toldyék is egyszerre hátat fordítanak, úgy hogy első sikerem után még sokkal izoláltabb vagyok, mint voltam azelőtt.” Közreadja: SCHEIBER Sándor–ZSOLDOS Jenő, *i. m.* 49–50. Kiss József ezt az egész pálfordulást és mellőzést, lévén hogy nem ismerte teljes egészében az okát, később igyekezett Toldy Ferenc váratlan elhunytával magyarázni: lásd KISS József: *Akik engem felfedeztek (Levél Szana Tamáshoz)* = *Kiss József és kerekasztala*, Bp., 1934, 8.

⁶³ KISS József, *Koporsó-árus lány*, Bihar, 1875. apr. 18.

SZABÓ LEVENTE

„HOGY A NEMZET MAGÁRA ISMERJEN BENNE”

Gyulai Pál kritikai normarendszere és a nemzeti nagyelbeszélések*

I. Premisszák

A XIX. századi műfajiság történetében különleges hely az eposzé, projektív és normatív század eleji és századközépi irodalmi narratívák áhított betetőzője. Már Toldy *Aesthetikai levelei* csak szuperlatívuszokban beszélnek róla („De ismered azt az eposzt, melyet *nemzetinek* hívunk. Ez a poézisnak culminatiója.”¹) és teljesíthetetlennek tűnő követelményeket állítanak föl vele szemben: „tőle egy bizonyos popularitás kívántatik, mely [...] egy prófétáéhoz [hasonlítson]; s ha nemzete múltját, jelenét s jövődjét a műben, mint egy tündértükörben, azon valóságban nem találja, mellyel önnön-maga érzi, örökké késik a koszorú.”²

Igaz, hogy a negyvenes években és az ötvenes évek közepétől fölerősödik a megvalósítás módozataira (a korszerűsítés lehetőségeire) való rákérdezés³, ám státuscsökkenés – a regény térhódítása ellenére⁴ – nem áll be. A regény átvehette az eposz bizonyos funkcióit (amint arra kortárs és utólagos⁵ reflektálások is rámutatnak), ám a nemzeti reprezentáció feladatát felölelő funkciók (és amint a továbbiakban majd

* Ezúton mondok köszönetet S. Varga Pálnak, Szilágyi Mártonnak, Kozma Dezsőnek, valamint nem utolsósorban Imre Lászlónak és a Debreceni Tudományegyetem Irodalomtörténeti Intézete doktorandusainak a dolgozathoz fűzött megjegyzéseikért.

This work was supported by the Research Support Scheme of the Open Society Support Foundation, grant no.: 818/2000.

¹ TOLDY Ferenc, *Aesthetikai levelek Vörösmarty epicus munkáiról*. = Uő, *Kritikai berke*, Bp., Ráth Mór 1874, 15.

² Uo.

³ Lásd például az eposzi és drámai korról a *Figyelmezőben* 1839-ben lezajlott vita írásait: SZONTAGH Gusztáv, *Blair Hugo retorikai és esztétikai leckéi*, Figyelmező, 1839, 305–310., SZONTAGH Gusztáv, *Drámák*, Figyelmező, 1839, 321–326.), TOLDY Ferenc, *Eposzi és drámai kor*, Figyelmező, 1839, 345–348., SZONTAGH Gusztáv, *Eposzi és drámai kor*, Figyelmező, 1839, 345–383., TOLDY Ferenc, *Végszó az eposzi s drámai korról és drámai literatúránkról*, Figyelmező, 1839, 394–399.

⁴ Például: Ha „a *Nyomorultak* az újkor eposzának embriója [akkor] mi az újkor e leendő eposzát sehogy sem tudnánk üdvözölni.” GYULAI Pál, *Budapesti Szemle* = uő, *Kritikai dolgozatainak újabb gyűjteménye, 1850–1904*, Bp., a Magyar Tudományos Akadémia kiadása, 1927 (a továbbiakban: GYULAI, 1927), 171.

⁵ IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, Universitas, 1996, (Csokonai Könyvtár, 9.), 92–96., 146–149.

rámutatok: nemcsak e reprezentációs funkciók betölt(het)etlenek maradtak. A témakörben rendkívül innovatív tanulmányt író Dávidházi Péter szerint „a XIX. század második felének literátorai szinte közmegegyezésként ragaszkodtak a reprezentatív nemzeti nagyelbeszélés *funkciójához*, de betöltőjével szemben szigorú régi és új követelményeket támasztottak; ezek közül az elavuló eposz jóformán csak a régieknek tudott volna eleget tenni, a történelmi regény pedig legföljebb az újak némelyikének. Olyan műfajra volt szükség, amely egyszerre transzcendens és világi, fenséges és okadatolható, eredetmonda és fejlődéstörténet. Ilyen műfaj azonban nem látott a *szépirodalom* horizontján.”⁶ Ilyen körülmények között az eposz több funkcióját egy tudományos nagyműfaj: az irodalomtörténet vette át.

Úgy vélem, hogy a „nemzeti kánon”⁷ szerkezetének kialakulásában, pontosabban annak egységesülésében központi szerepet játszó Gyulai Pál – mint szerepe folytán a közösségi elvárásokra rendkívül fogékony kritikus és irodalomtörténész – írásainak kritikátörténeti vizsgálata révén jól megragadható ez a váltás, vagy egyáltalán azok az összefüggések, amelyek az eposz és a komplex nagyműfajként meghatározott irodalomtörténet között történetileg tételeződnek egyetlen kritikai normarendszeren belül.

II. „...egy kerek mesének bár elmosódott váza” A „műalkat” poétikája: eposzkritikai normák műfajvándorlása

Gyulai eposzkritikai normakészlete rendkívül következetes, első bírálataitól századvégi egyetemi előadásaiig. Írásaiból egy olyan kompozíció eszménye körvonalazódik, amely zárt és befejezett egésznek alkot; további ismertetőjegyei közé tartozik a körülhatároltság (az eszményi műnek nemcsak külső határai erősek, hanem a belső tagolódását elősegítők is). Gyulai önnön fogalomhasználatából kiindulva ezt a kompozícióeszményt a műalkat normájának⁸ nevezhetjük. A műalkat normája nem kizárólagosan eposzkritikai norma, líra- és prózakritikai előfordulásai is fellelhetőek. Egyik ritka prózakritikai előfordulása az a Bérczy Károly beszélyei kapcsán tett megjegyzés, miszerint: „A ritka beszélyek, melyekre alig találhatni, a bevégzett, a kidolgozott [...] beszélyek.”⁹ A norma azonban nemcsak a műegészlet illetően merül föl,

⁶ DÁVIDHÁZI Péter, *A nemzeti elbeszélés újjászületése. A narratív identitás műfajvándorlása irodalomtól tudományig*, Alfold, 1998, 67.

⁷ KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *Irodalom/történet(i)/kánon(ok) = Szövegek között. Budapesti és szegedi tanulmányok az elmélet/történet köréből*, szerk. BOCSOR Péter–FRIED István–HÓDOSY Annamária–MÜLLNER András, Szeged, 1996 (a továbbiakban: KULCSÁR-SZABÓ, 1996), 32–33.

⁸ GYULAI Pál, *Válasz Hermann Ottó úrnak*, *Budapesti Szemle*, 1887, 319.

⁹ GYULAI Pál, *Világ folyása. Beszélyek. Írta Bérczy Károly*. = *Uő, Bírálatok. Cikkek. Tanulmányok*, S. a. r. BISZTRAY Gyula és KOMLÓS Aladár, Bp., 1961 (a továbbiakban GYULAI, 1961), 51.

hanem nyomon követhető többszintű érvényesülése. Gyulainál gyakran fölbukkanó követelmény a cselekmény kerektsége, olyan folyamatos eseményláncolatra utalóan, amelyben az események egymásból következnek, szoros ok-okozati viszonyban vannak. „Nem az érdekes események és váratlan kalandok halmazában áll a valódi lelemény, hanem egy kerek, bármely egyszerű mese erős megalkotásában.”¹⁰ – állapítja meg Bulla Sándor *A tündéröv* című beszélye kapcsán. Az események hézagatlan okozatiságát kéri számon Jókain is, aki „csak tényeket dob előnkbe s mintegy mondani látszik: ne legyünk okosabbak a tényeknél, ne kutassunk. De azt már mégis kutatnunk kell, hogy Erzsike miért lett épp Bagotay jegyese?”¹¹

A tettek lélektani megindoklásának számonkérése ugyancsak része ennek a normának: „A gyávából egész hős lesz minden belső szükségesség nélkül”¹² – rója meg Boross Mihályt. A Lukács Krisztina-féle költői beszély-pályázatra beérkezett egyik művet azért találja kevésbé kielégítőnek, mivel „a szerző inkább csak elmondja, mint alakítja [az ismeretes világhírű eseményt], de a lélektani indokok nincsenek kiemelve.”¹³ Széchy Károly *Szép Ilonkáját* pedig azért marasztalja el, mivel „inkább csak tényeket, helyzeteket nyújt, mint fejlődést, az emberek és viszonyok benső mivoltát.”¹⁴ Ez a műalkotáseszmény a véletlent csak mint értéktelent, a mű kohézióját bomlasztót tartja számon: Szathmáry Károly Varga Jánosa azért nem fogadható el, mert „folyvást a véletlen sodorja bajba, s nem saját lelkiereje, hanem szintén csak a véletlen segíti ki belőle.”¹⁵

A műalkat normája legkövetkezetesebben és legmarkánsabban eposzkritikai normaként érvényesül. A norma következetes érvényesítését mutatják a Zrínyi, Gyöngyösi, Vörösmarty és Arany eposzairól írt Gyulai-bírálatok és tanulmányok. A század végén lejegyzett egyetemi előadások egyike, Arany érvrendszerét és logikáját követve úgy beszél Zrínyiről, mint aki „kerek cselekményt alkot eposzában mely elejétől kezdve emelkedik, melynek minden része, minden epizódja az egészet támogatja és a kifejlésre hat.”¹⁶ S a Zrínyi–Gyöngyösi irodalomtörténeti dichotómia általa kanonizált logikájának értelmében amíg az előbbi „eszmét lehel anyagába”, addig az utóbbi csak „érdekes históriákat mesél el”¹⁷, s „compositiója [...] nem tud kikerekedni”¹⁸.

¹⁰ GYULAI Pál, *Újabb költői beszélyeink*. = *Uő, Bírálatok 1861–1903*, Bp. Kiadja a Magyar Tudományos Akadémia, 1911 (a továbbiakban GYULAI, 1911), 185.

¹¹ GYULAI Pál, *A tengerszemű hölgy. Írta Jókai Mór* = GYULAI, 1911, 365.

¹² GYULAI Pál, *Boross Mihály: Házasság spekulációból* = GYULAI, 1961, 10.

¹³ GYULAI Pál, *Bíráló jelentés a Lukács Krisztina-féle kisebbik költői beszély-pályázatról* = GYULAI, 1961, 149.

¹⁴ GYULAI Pál, *Szép Ilonka* = GYULAI, 1911, 218.

¹⁵ GYULAI Pál, *Jó könyvek a magyar nép számára* = GYULAI, 1911, 235.

¹⁶ GYULAI Pál, *Gyöngyösi és iskolája*, Egyetemi jegyzet, kiadta BIRGHOFFER István, 1895/96., 22.

¹⁷ Uo., 17.

¹⁸ Uo.

A *Zalán futását* író Vörösmarty előtt „egy mondával vegyülő történelmi nagy tény állott [...], melyben a költői lelkesülésnek sok eleme rejlett, de ami fő, az hiányzott belőle, egy kerek mesének bár elmosódott váza”¹⁹. A „zseniális, de elhibázott mű”²⁰ hibáit Gyulai épp a fő cselekmény, a kerek mese, az erős szerkezet hiányában véli fellelni. Arany alakja pedig – a műalkat Gyulai-féle normájával összhangban – a rhapszodoszé, aki „a régi maradványokat javíthatja, darabosságukat egyengeti, [...] s töredékeiből egészet alkot”²¹.

A műalkat normájának összetevőit és működését mutató korpusz értelmezése több problémát vet fel. Először is: elválaszthatatlan a tényalakítás és a tényfelülbírlás kérdéskörétől, melynek irodalomkritikai alakváltozata Toldy Ferenctől Erdélyi Jánoson és Kemény Zsigmondon át Arany Jánosig egyaránt föllelhető és világkép-szervező következetességgel fogalmazódik meg, sőt: a kritikátörténet korszakformáló elveként is értelmezhető²². A tényfelülbírlás elvének értelmében valamely irodalmi mű megléte csak annyiban tekinthető létjogosultnak, amennyiben igazolható. Az igazolás kérdéséhez – tehát tágabban: a „bevégzett tények” felülbírlásához – kapcsolódik nemcsak az eposz létjogosultsága és korszerűsége körüli, többszörösen felújuló vita, hanem – esetünkben – a tényalakításnak és ténykiválasztásnak tulajdonított rendkívüli fontosság az eposz attribútumainak körüljárásakor. A tényszerűség és a tények megformálása a „kerekdedség”, körülhatároltság és egészség alapvető feltételeként tételeződik.

A tényfelülbírlás attitűdje felől válik értelmezhetővé a művészet eszmekifejező funkciójának kritikai követelménnyé avatott és a megírandó nemzeti eposztól (és annak „előfutáraitól”) számon kért esztétikai elve. Tehát az a centrális pozícióba emelt meggyőződés, mely szerint a művészet nem rekedhet meg a közvetlen valóság reprodukálásánál, alapvető, ugyancsak a műalkat poétikájába beépített norma. Továbbá: az eposzhoz mint a nemzeti reprezentáció par excellence műfajához csakis az az érték volt rendelhető, mely a korabeli közösségi értékhierarchiában centrális helyet foglalt el: a nemzeté.²³

¹⁹ GYULAI PÁL, *Vörösmarty életrajza*, Bp., Szépirodalmi, 1985, 150.

²⁰ Uo.

²¹ GYULAI PÁL, *Arany János-émlékbeszéd* = Gy. P., *Emlékbeszédek*, Bp., Franklin Társulat, (harmadik, bővített kiadás), 1914 (a továbbiakban GYULAI, 1914), I., 254.

²² DÁVIDHÁZI Péter, *A „bevégzett” tények felülbírlása. A kritikátörténet korszakformáló elve 1849–1867 = Forradalom után – kiegyezés előtt. A magyar polgárosodás az abszolutizmus korában*, szerk. NÉMETH G. Béla, Bp., Gondolat, 1988, 79–98.

²³ Eric HOBBSAWM, *Tömeges hagyomány-termelés: Európa 1870–1914. = Hagyomány és hagyományalkotás*, szerk. HOFER Tamás–NIEDERMÜLLER Péter, Bp., 1987, 127–138.; SZÚCS Jenő, *Nemzet és történelem*, Bp., 1984, 23–40.; SZÚCS Jenő, *A magyar nemzeti tudat kialakulása*, Bp., 1997, 236–237., 334–340.; CSEPELI György–ÖRKÉNY Antal, *Jelképek és eszmék az európai nemzetek himnuszaiiban*, Regio, 1996/2, 3–34. (a nemzetfogalmak tipológiai inkompatibilitásáról: 3–4.). A XIX. századi irodalom szövegeiben fellelhető nemzetfogalmak tipológiai szempontú értelmezése eddigéig tisztázatlan a szakirodalomban (kísérletek történtek már erre, gondolok Fenyő István *Nemzet, nép – irodalom*

Gyulai értékrendjében is hasonlóan központinak minősül ez az érték: „[Jókai] elevenebb és magyarosb elbeszélő minden eddigi regényíróknál. Ez oly tulajdonság, mely esztétikai szempontból valódi érdem, s mellyel éppen ezért sok más hiányt is eltakarhatni”²⁴ – írja egy helyütt. *Bajza összegyűjtött munkáiról* írt bírálatában pedig amellet érvel, hogy „írhatunk mi szép angol ízű regényt, hatásos francia drámákat, kedélyes német dalokat anélkül, hogy megörökíthetnők szellemünket, láthatóvá tévén képzelődésünk, alkotó erőnk. Így sohasem fogunk teremteni magyar irodalmat...”²⁵ A *Petőfi Sándor és lyrai költészetünk* egyik bekezdése arról szól, hogy „[a *Pesti Hírlapban*] B[áró] Eötvöstől egy hosszabb cikk jelent meg, mely [...] általánoságban igen helyes szempontot mutat ki, melyből Petőfi megítélendő. »Petőfi a szó legszigorúbb értelmében magyar költő – mond többek közt – s ez az, mi valamint magyarzatul szolgál a nagy hatásnak, melyet művei gyakoroltak, úgy egyszersmind irodalmi érdemeinek legfőbbikét képezi.« Ez volt a legigazibb szózat, mely ügyében fölhangzott, menten azon hiú bálványozástól, mit némely barátai elkövettek, s az ellenszenvtől, mely kritikusaik kisebb mértékben érezhető volt.”²⁶ A nemzeti tehát olyan értéként határozódik meg, amely kompenzáló jellegű (vele „más hiányt is eltakarhatni”), közösségi érdekeltségre és legitimálásra tart számot, kívül és felül („ő” az irodalmi érdemek „legfőbbike”) áll minden más értéken, és a tárgyilagos értékelő (se nem a bálványozó barát, se nem az ellenszenvező kritikus) sajátja. Az az érték, amelynek Gyulai ilyen jellemzőket tulajdonít, jól illeszkedik a műalkat követelményrendszerébe: a kerekdedség, lezárttság, rendkívüli homogenitás elfogadja egy centrális szervező érték jelenlétét.

című könyvére: Budapest, Magvető, 1973.) Ha S. Varga Pál nyomán (szíves szóbeli közlését ezúton is köszönöm) az eredetközösség logikáját követő nemesi nemzetfogalomnak, a hagyományközösség logikáját követő kulturális nemzetfogalomnak és az államnemzet fogalmának hármasságából építkező tipológiát érvényesnek tekintem, akkor a vizsgált kritikai és irodalomtörténeti életmű azért is fontosnak bizonyulhat, mivel látványosan megy végbe benne az az átmenet, amely a kulturális nemzetfogalomtól a század utolsó negyedében íródó irodalomtörténetek (példának okáért a Beöthy-féle irodalomtörténetek: BEÖTHY Zsolt, *A magyar nemzeti irodalom történetének ismertetése*, Bp., 1877, I–II.; BEÖTHY Zsolt, *A magyar irodalom kis tükré*, Bp., 1896.) nemzetfogalmához – az államnemzetéhez – vezet át. Am hogy a XIX. századi szövegekben megjelenő *nemzet-* és a *nép-*fogalom jelentéstartalmainak esetenkénti vizsgálata mennyi meglepetést szerezhet, arra jó példa R. Várkonyi Ágnes vizsgálódása Kölcsey *Hymnusa* kapcsán. Az alcímbe szereplő, tágabb (a nemzet fogalmával analóg) nép-fogalomnak R. Várkonyi egy két évtizeddel későbbi (!), ugyanilyen értelemben vett újólagos felbukkanását említi: „Deák, amikor 1845. Május 16-án Kolozsvárra érkezett Vörösmartyval és a fáklyás ifjúság *Himnusz*t énekelve fogadta, beszédében, mint pap az ígét a »Meggűnhődte már e nép a múltat s jövőndőt« sort választotta alap gondolatnak.” (R. VÁRKONYI Ágnes, *Élmény, tudat, történelem = Történelem és emlékezet. Művelődéstörténeti tanulmányok a szabadságharc 150. évfordulója alkalmából*, szerk. KRÍZA Ildikó, Bp., Néprajzi Társaság, 1998, 30.)

²⁴ GYULAI Pál, *Újabb magyar regények* = GYULAI, 1911, 101.

²⁵ GYULAI Pál, *Bajza összegyűjtött munkái* = GYULAI, 1961, 22.

²⁶ GYULAI Pál, *Petőfi Sándor és lyrai költészetünk*, Bp., kiad. és jegyz. Ferenczi Zoltán, Bp., 1922 (Magyar Könyvtár), (a továbbiakban GYULAI, 1922), 39.

Másrészt: az így meghatározott érték kompatibilis az eposz közösségi reprezentációt megcélzó jellegével, mely az értelmezőt a közösséggel való azonosulás – a közösséggel való meg hasonlítás dichotomikus szerepébe kényszeríti: „elevenebben és költőibben fejezhetjük ki a nemzetiség eszméjét és érzését, mely politikai és társadalmi életünket annyira áthatja, s melynek kifejezésére az eposz képesebb minden más műfajnál. Nem szónoklat és lírai ömledezés eszközlik ezt, hanem a cselekvény és jellemrajz oly nemű összehatása, hogy a nemzet önmagára ismerjen benne, szelleme visszasugárzását, szíve lüktetését érezze. A magyar eposz csak mint nemzeti egyéniségünk megtestesítése éleszthető föl.”²⁷

A műalkat normája által implikált követelmények műfajváltása mindenekelőtt abban tapintható ki, hogy míg például Aranynál a „történeti elbeszélés” és az eposz következetesen elválik egymástól, sőt: oppozíció-párként használatos („Amaz a történeti elbeszélés”²⁸, melynek célja az *igaz*, ez a költői, melynek célja a *szép*. [...] Amott az események híven, amint megtörténtek, egymás után adatnak elő; itt a fő cél az, hogy egy kerek egészzé olvadjanak össze, tehát egymásból folyjanak.”²⁹), Gyulainál ez a distinkció nem ellentétpárt hoz létre, hanem két olyan kategóriát, melynek egyikére (eposz) vonatkozó normák érvényesek lesznek a másokra ([irodalom]történetírás), illetőleg a két kategória egymás vonatkozásában átjárhatónak bizonyul: „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 folyamatosága, az események arányos csoportosítása, a főbb egyének kiemelkedő rajzai alkotnak [...] A kritika inkább csak tudományos szempontból bírálja a történeti munkákat s nem egyszersmind irodalmiból is. Magok szerzők is inkább vágynak a történettudós, mint a történetíró koszorújára. Inkább történeti értekezéseket írnak, mint történeti műveket s mintegy megvetni látszanak a történetírás művészetét [...] A történetíró nem regényköltő, de vajon nem kell-e tudnia elbeszélni s rajzaival mintegy megeleveníteni, előnkbe varázsolni a múltat? A kutató adatai, a kritikus boncolata, a philosoph pragmatizmusa csak magokban kielégíthetik-e az olvasót, s válhatnak-e a nemzet közkinceseivé?”³⁰ A varázslás érzékletes metaforája mutat rá arra az elengedhetetlen narratív jellegű feltételre, amely egyaránt érvényes az eposzra és a(z)

²⁷ GYULAI Pál, *Arany János-émlékbeszéd* = GYULAI, 1914, I., 273.

²⁸ Arany itt a *történetírás* értelemben, és nem a *történeti tárgyú szépirodalom* jelentésben használja a fogalmat.

²⁹ ARANY János, *Széptani jegyzetek*. = *Arany János válogatott művei*, III., *Prózai művek*, s. a. r. KERESZTURY Dezső és KERESZTURY Mária, Bp, 1975, 1074 (kiemelés az eredetiben). (Az oppozíció jelen van a kor más esztétikáiban, például a Baráth Ferenczében is: „A történetírónak célja a tiszta igazságot előadni, az eseményeket úgy, a hogy azok történtek. [...] az eposz-író egyes apróbb tényeket mellőzhet [...] szabadon alakít.” BARÁTH Ferencz, *Aesthetika. A verstan rövid vázlatával. Iskolai és magánhasználatra*, Pest, 1872, 143.)

³⁰ GYULAI Pál, *Thaly Kálmán Bottyán Jánosról* = GYULAI, 1911, 59–60.

(irodalom)történetírásra mint a múltat re-prezentáló (újraképző) műfajra. Az érvrendszer nemcsak az irodalom (és főként az eposz), hanem a tudomány (intézményi aspektusa) felől is vonultat fel érveket, az eposzi normák maradéktalan érvényesítését célozva meg. Például a Gyulai–Herman polémiában Gyulai válasza a fentebb már idézett követelményekhez hasonlók felsorolása után az Academie Française-re hivatkozik, mint olyanra, amely „a költőkön és a szónokokon kívül csak oly tudósokat választ tagjaivá a tudományok akadémiáiból, akik egyszersmind a széppróza művelői, ami magában foglalja a műalkat követelményeit is”.³¹

Az eposzról eddig elmondottakat szem előtt tartva megragadhatóvá és értelmezhetővé válik az irodalomról való történeti beszéddel szemben a közösségi akceptálás és legitimizáció szempontját („a nemzet közkinccsév” válás) célelvként megfogalmazó gesztus (valamint, tágabban, a normaátvitel) is: a tudománnyá válás során az irodalom történetéről való beszéd mint a „mi magunkról” való beszéd legújabb módja, műfaja nem vonhatja ki magát azon normák alól, melyeket a „rólunk való beszéd” eddigi nagyműfajával szemben Toldynak a Vörösmarty-epikáról írt tanulmányaitól épp Gyulai Pál egész sor értelmező oly aprólékosan kimunkált.

Ilyen kontextusban olvasva most már nem lehetnek meglepőek az eposzszal szembeni elvárások: a kerektség, lezárttság, homogenitás, tényselekcio és tényformálás, eszmekifejezés érvényesítésére való törekvés az (irodalom)történettel szemben: „Ki rajzolni akar valamely korszakot, ismerni és megbírálni tartozik minden kútforrást és adatot a lehető teljességben. De ez még nem elég, noha sok. [...] Az összehalmozott és megbírált anyagot alakítani kell, életet lehelni belé [...] A történetírónak érteni kell az elbeszélés epikai folyamatát és élénk plasztikáját [...] megkísérlenie minden eszközt, mi a compositio kikerekítésére vezet”³² – írja az Erdélyihez intézett *Polémikus levelek*ben. Jámbor Pál irodalomtörténetét azért is megrója, mert a „szerző a történelmet mint krónikát fogja fel”³³. Imre Sándorral pedig azért nincs megegyedve, mert „inkább csak krónikát írt, mint irodalomtörténetet [...] Egy csoport tény áll előttünk anélkül, hogy a benső kapcsolatot [...] láthatnók. Írók állnak elő, munkák születnek, s nem tudni hogyan és miért [...] A munkának nincs organizmusa, mi – úgy látszik –, leginkább abból foly, hogy a szerzőnek, kivéve a nyelvészetet, nincsenek határozott elvei, s mélyebbre ható eszméi.”³⁴

Az értelmezés jelen pontján felmerül a műalkat rendkívül összetett normájának egy olyan konzekvenciája, amely épp a normaátvitel felől válik értelmezhetővé. A kerektség, lezárttság, tényselekcio és tényformálás és mindennek egy célelv: a nemzethez való hozzárendelése egy olyan szerzői szerepet határoz meg, amely a közös-

³¹ GYULAI Pál: *Válasz Herman Ottó úrnak* = GYULAI, 1911, 322.

³² GYULAI Pál, *Polemikus levelek. (Erdélyi János úrnak)* = Gy. P., *Kritikai dolgozatok 1854–1861*, Bp., kiadja a Magyar Tudományos Akadémia, 1908 (a továbbiakban GYULAI, 1908), 249.

³³ GYULAI Pál, *Új magyar irodalomtörténet* = GYULAI, 1911, 30.

³⁴ GYULAI Pál, *A magyar irodalom és nyelv rövid története. Írta Imre Sándor* = GYULAI, 1961, 99–100.

ség reprezentációját, a közösség nevében való szólást vállalja. Az így értelmezett szerep egyaránt presztízshordozó, és kötöttségek eredője. Olyanoké például, amelyek a reprezentáció beszédének legkitűnőbb realizációjaként tekintett *opust* – mint ezen beszéd fokalizációját – az értelmező közösség minden tagjára maradéktalanul érvényesíthetőnek tekintik, az attól való eltérést normaszegésnek minősítik. A legparadoxálisabb eset akkor áll fenn, amikor magának az opusnak a szerzőjét szembebesítik ezekkel a kötöttségekkel. Gyulai, a Toldy által kiadott *A magyar nemzet klasszikus írói* kapcsán így érvel: „Ez mind igen jól van mondva; teljesen helyeseljük Toldy nézeteit, kivéve kettőt: először azt, hogy van klasszikai (ha ez a remek értelmében van mondva) műeposzunk. Másodszor azt, hogy Virág klasszikusaink sorába tartozik. Ez a költészet történelmében a Toldy által felállított nézettel is ellenkezik.”³⁵ Vagy: Jókairól írott egyik bírálatában a szerző azon érvére, hogy anyagát Toldy szóbeli közlése alapján veszi, és ha neki nem hinne valaki, akkor „higgyünk Toldynak, ki e kornak nemcsak történetírója, de egyszersmind egyik bajnoka is”³⁶, Gyulai így válaszol: „De vajon beszélhetett-e Toldy ellenkezőt azzal, amit irodalomtörténetében és más munkáiban írt s ha beszélt, tartozott-e Jókai elhinni s tartozunk-e mi olvasók?”³⁷

III. „...szűz múzsáját néha kéjhölgyé aljasítja” Egy világnézeti norma műfajvándorlása

A korabeli bírálatokból egy olyan közmegegyezés olvasható ki, amely az irodalomtól elsősorban kiengesztelődést vár.³⁸ „Szeretnénk borongani a múlton és lelkesülni az ősi dicsőség fényképein; szeretnénk kigyógyulni fásultságunkból, a tettek és az események világából merítvén ösztönt és erőt újabb tettűs közhasznú életre; szeretnénk kiemelkedni a szív önmagába való süllyedéséből, az objektív költészet karjain, egy emelkedettebb pontra, hol a tágabb láthatár mozgalmas világa oszlassa ködbe vesző ábrándjaink, elűzze démonaink, kibékítse meghasonlásunkat”³⁹ – írja Gyulai Gyórfi Gyula kötetét bírálva⁴⁰. Ha tekintetbe vesszük, hogy az „objektív költészet”

³⁵ GYULAI Pál, *A magyar nemzet klasszikus írói. Kiadja Toldy Ferenc* = GYULAI, 1927, 182–183.

³⁶ GYULAI Pál, *Újabb magyar regények* = GYULAI, 1911, 106.

³⁷ Uo.

³⁸ DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége*, Bp., Argumentum 1994 (második, javított kiadás), 221–239.

³⁹ GYULAI Pál, *Romvirágok. Ballada – románc és regefüzér. Írta Gyórfi Gyula.* = GYULAI, 1961, 53.

⁴⁰ Értelmezésben a „kiemelkedés” és a „magasabb nézőpont” fogalmi elválaszthatatlannak a transzcendens értéktartományára való utalástól, amennyiben „már egyedül ez a [ti. a függőleges] dimenzió is elegendő hozzá, hogy [az illető világ] feltételezze a transzcen-

azon esetéről beszél itt Gyulai, mely az épp alteritása folytán értéktelített múlt „tetteit és eseményeit” prezentálja, semmi kétely nem fér ahhoz, hogy a kiengesztelődés világnézeti normáját Gyulai az eposzra vonatkoztatja, sőt úgy vonatkoztatja rá, mint a meghasonlás kibékítésének kiemelt módozatára.

A norma megnyilvánulásának egyetlen összetevőjét kívánom megragadni: azt, amely szerint az objektív költészet, nevezetesen az eposz nézőpontja⁴¹ egy „emelkedtebb pont”. Innen értelmezhetővé válik az a Gyulai által az eposznak tulajdonított funkció, miszerint az „a történelem és társadalom főnséges magyarázója”, s ha megszűnik ilyennek lenni, akkor „a történeti érzék és a nemzeti szellem zibbadoz s az erkölcsi és társadalmi érdekek cultusa hanyatlóban”⁴² – tehát az eposz a kultúra egésze tekintetében orientatívnek minősülő szerepet tölt be.

A követelményátvitel, a(z) (irodalom)történetírással szembeni érvényesítés a *Polemikus levelek* egyik kitétele révén ragadható meg, mely szerint: „A történetírásnak elvégre is határozott érzülettel kell bírnia és mernie, ítélőbírónak tolván fel magát, megnyugtatni olvasóit.”⁴³ A kiengesztelődés világnézeti normája kétségkívül itt is hatáskritikai normaként értelmezhető, amennyiben a mindenkori irodalomtörténettel szemben imperatívusként („kell”) fogalmazza meg az olvasó pozitív létértelmezésének kialakítását, illetve megerősítését. S ha a *Polemikus levelek* idézett részlete felől olvassuk a kiengesztelés eposzkritikai normáját felállító, három évvel korábbi Gyulai-szöveget, akkor az „ítélőbírói nézőpont” az eposz által biztosított „magasabb nézőpont”-nak feleltethető meg. Az utóbbi szöveg nemcsak a *privilegizált* nézőpontot hangsúlyozza, hanem egy olyan ideális szerzőt is megkonstruál, aki csak úgy kerülheti el a normaszegés („meg nem nyugtatás”) vádját, hogy beszéde határozott, általános érvényűként feltüntetett normákon alapuló és – főként – kétely nélküli.

Ha a privilegizált elbeszélői pozíció követelménye mentén folytatjuk tovább vizsgálódásainkat, akkor egy újabb szöveg hozható az értelmezés terébe, azokat a jellemzőket hangsúlyozandó, amelyekkel ez az értelmező pozíció összeférhetetlen: „sok történetíró a küzdő hatalmak udvaronca, s pártok nézőpontjából ítél, a történetírás szűz múzsáját néha kéjhölgyé aljasítja vagy a legjobb esetben akkor ír történetet, mikor még lehetetlen. Mégis az ily művek sincsenek minden becs nélkül, mert tények, vélemények- és szenvedélyeket fejeznek ki, melyek a kor küzdelmeit vezérlik, s adatokkal szolgálnak az eljövendő történetírónak, ki mindig csak akkor képes meg-

denciát.” (Mircea ELIADE, *A szent és a profán. A vallási lényegről*, Bp., Európa, 1996 (Mérleg), 120. A vertikálításra utaló fogalmaknak hasonló implikációit vélem felfedezni a népiesség fogalmkörének olyan kifejezéseiben, mint a „felemelés”, „kiemelés” stb.

⁴¹ Egybehangzóan azzal az elvárással, amelyet Erdélyi János fogalmaz meg az eposz költőjével szemben, akinek „oly magas szempontra kell állnia, honnan a nemzet mult életét, gondolkodását, érzésmódját vérebe szívhatta légyen.” Idézi KOROMPAY H. János, *A „jellemzetes” irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Bp., Akadémiai–Universitas, 1998 (Irodalomtudomány és Kritika), 218–219.

⁴² GYULAI Pál, *A költészet s az irodalmi műveltség (Főolvasatott a Kisfaludy Társaság 1880 február 6-án tartott közülésén)* = GYULAI, 1914, I., 178.

⁴³ GYULAI Pál, *Polemikus levelek. (Erdélyi János úrnak)* = GYULAI, 1908, 251.

jelenni, midőn bizonyos kornak bevégettsége mutatkozik, s ez nem a szereplő egyéniségek halálával kezdődik, hanem mikor az általuk képviselt eszmék küzdelme háttározott viszonyokat teremt s mintegy elhasználta magát.”⁴⁴ E szöveg felől jól belátható az, ahogyan Gyulai Toldy-recepciójának öntörvényű logikája működik: Toldy egy olyan korról beszél, amelynek önmaga is „küzdője”, az általa képviselt eszme ezért nem konszolidálódhatott még, így csupán „tények, vélemények és szenvedélyek” kifejezésére tarthat igényt, s nem arra a történeti elbeszélői nézőpontra, melynek feladata a *megnyugtatás*. Az általa fölállított kánon ezért, mint vélemény: bírálhatónak, mint tény újólag alakíthatónak minősül.⁴⁵

Az irodalomtörténet elbeszélői pozíciója felveti annak a pártfeletti, eszmefeletti, konszolidálódott értéknek is a kérdését, amelynek nevében az irodalom története mint „vigasztaló”, „gyógyító”⁴⁶ történet mondható el. Minden olyan *történet*, amely nem tölt be ilyenfajta létmegerősítő szerepet, nemcsak érvénytelen, hanem „bűn, melyet szerzőnek valaha enyhíteni is nagyon nehéz lesz”⁴⁷ – ahogyan Jámbor Pál irodalomtörténetét minősíti 1863-ban. Ha a szóban forgó irodalomtörténet Gyulai által különös minuciózussággal, ízekre szedve megcáfolt bevezetőjét megnézzük, akkor érthetőbbé válik a minősítés: „Oh! Sötét történet az, mit mi irodalom történetének nevezünk! Mert míg egy részről dicsőséget vet a nemzetre, más részről e fény többnyire egyesek megtört szívéből hasad [...] – hány koszorú kitépve a kézből, érdemetlenek által! – mind ez az irodalomban történik! Mindez a tartama a történetnek, melyet előadunk!” Ez minden, csak épp nem a Gyulai által normaként állított „vigasztaló” történet.⁴⁸ A vigasztalóan és gyógyítóan elbeszélte irodalomtörténet kiiktat mindent, ami a jelen által legitimált centrális értékhez rendelt elv⁴⁹ „fejlődését” feltartóztatná, vagy úgy állítja be azt, mint ami az elv, és ezáltal a történet jelenbeli végkifejletét szükségszerűen elősegítette: „e kisebb költők nem hagyják elaludni a költészet Vesta-tüzét, melynél egy leendő lángész isteni fáklyáját majdan meggyújt-hassa.”⁵⁰

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ Másrészt, az irodalomtörténetre érvényes kompozíciótani érvrendszer logikája értelmében az irodalom történetének mint fejlődéstörténetnek kiemelt helye, kezdő- és végpontja. A kezdet a végpont (a telosz) archéjaként jelenik meg egy ilyen történetben. Toldy úgy válik fontossá, mint a nemzeti történetként elmondott magyar irodalomtörténet első elmondója s így archéjának első kijelölője: tehát maga is arché a Gyulai-kánon számára.

⁴⁶ GYULAI, 1908, 252.

⁴⁷ GYULAI Pál, *Új magyar irodalomtörténet* = GYULAI, 1911, 38.

⁴⁸ Vö. „S ki ne óhajtaná ismerni nemzetét a *nagyság és dicsőség tetőpontján* ?” GYULAI Pál, *Irodalmi ismertetések* = GYULAI, 1961, 48 (kiemelés tőlem, Sz. L.).

⁴⁹ Vö. „A kánon központi elve egy nemzeti »szellem« megjelenése és önmagával való reflexív azonosulása, azaz a »történetnek« e szellem történetét kell elbeszélnie”. KULCSÁRSZABÓ, 1993, 26.

⁵⁰ GYULAI Pál, *A költészet s az irodalmi műveltség (Fölvastatott a Kisfaludy Társaság 1880 február 6-án tartott ülésén)* = GYULAI, 1914, I., 179.

A gyógyítás, vigasztalás és a rend(szerzés) összefüggésére mutathat rá az, ahogyan Gyulai megkonstruálja és minősíti az Arany–Petőfi dichotómiát: szerzői nevekhez rendel szerepeket: Petőfihez a lírai költőt (óvatosan kiküszöbölve vagy „megszelídítve” azokat az aspektusokat, amelyek „nyugtalanítónak” tennék történetét⁵¹), Aranyéhoz az eposzt és balladairót, s ugyanazon dichotómia logikájával, mely a beemelés, a szereptársítás és az egymás mellé való rendelés folytán elfogadtatja magát: minősíti is őket – „Petőfi költészete az ifjúságé, Arany költészete az érett koré”⁵² – tehát beteljesíti önnön műfaj-hierarchiáját is, melyben az élhelyet az epikus költészet, s annak „magasb pontja” foglalja el.

*IV. „...s mint az első keresztyének, bátorították, lelkesítették egymást”
A szakrális nyelvhasználat műfaji vándorlásának néhány aspektusáról*

A korszak legeltérőbb nézetű kritikusai egyaránt vallási hasonlatokkal beszélnek az eposzról, mint a nemzeti reprezentáció alpműfajáról. Gyulai maga is részletesen idézi (annak ellenére, hogy a *Zalán futását* „zseniális, de elhibázott mű”⁵³-nek tekintti) Vörösmarty életrajzában Teslér Lászlót, aki „a betelt vágy lelkesült örömeivel” – írja Vörösmartynak: „A haza nevében köszönöm neked, az egeknek pedig hála Zalánodért s érte ezerszer csókollak, ezerszer ölellek és áldalak. Horváltól régen vártuk, s te adtad azt előbb, melynek híjával valánk; vedd érte köszönetemet. Értsd pedig röviden: Cserhalmod a kritikát jobban kiállja, de szíveink jobban Zalánodhoz nyúlnak. Köszönöm, köszönöm, barátom, s hidd el, azt volna kedvem eldallani Szent Simeonnal: Domine, nunc dimittis servum tuum in pace.”⁵⁴

Az irodalomtörténet-írás szakrális nyelvhasználatának konzekvenciáit vizsgálva érdemes mindenekelőtt elidőzni egy olyan Gyulai-szövegnél, amely Kazinczyról szól és amely mintegy bevezető jelleggel készült az 1853-ban indult *Szépirodalmi Lapok*-hoz⁵⁵. E rövid beköszöntő beszélői pozíciója roppant következetesen a „mi”-é, ám

⁵¹ „Midőn oda hagyja az idilli kört, a kedves pusztákat, kunyhóit, hol a való élet és természet bájai lelkesítik, vagy vándorélete tarka benyomásairól megszűnik utánozhatatlan humorával regélni, már homlokán a nyugtalan és lázadt gondolat Káinjegye, mint a Byronén” GYULAI, 1922, 53–54. A Petőfi-líra akceptált jegyeire való extenzív hivatkozás, a kánonba nem illő jegyeknek a hagyomány már szervesült részéhez (Byron) való hozzákapcsolása, mind a „szelídítés” irányába mutatnak.

⁵² GYULAI Pál, *Arany János-émlékbeszéd* = GYULAI, 1914, I., 243. Ugyanakkor vö. „Mint az ifjú, ki tévelygései és csalódásai után magába tér s megtalálván élete elvét, lassan – lassan eljut a boldogsághoz [...] tön irodalmunk magába mélyedvén”; GYULAI Pál, *Bajza összegyűjtött munkái* = GYULAI, 1961, 22.

⁵³ GYULAI, 1985, 150.

⁵⁴ GYULAI, 1985, 37.

⁵⁵ *Szépirodalmi Lapok*, 1853. jan. 2., 3–5.

kérdés, hogy mi a tartalma ennek a „mi”-nek: csupán a *Szépirodalmi Lapok* szerkesztőgárdájának nevében beszél-e a beszélő, vagy annál jóval többről van szó. „A jelen körülmények közt s azon irányt illetőleg, hova lapunk [itt és a szöveg további részleteiben a kiemelések tőlem származnak – Sz. L.] törekedni óhajt, nem köszönhetünk be méltóbban a közönséghez, mint ha megújítjuk azon férfiú emlékét, kinek pályája három nagy eszmét képvisel”.⁵⁶ Itt a válasz eléggé nyilvánvaló: a szerkesztőről van szó, mégpedig hangsúlyos módon, amennyiben expliciten a lap irányát taglalja. Nem annyira nyilvánvaló azonban a következő bekezdés esetében a többes szám első személynek a tartalma: „Ki volt Kazinczy? Nem felel meg a széphalmi sírkő, melyet a férj- és atyának a szeretet emelt, s nem nagy férfiának a nemzet. E kérdésre a történet felel, azon lapja történetünknek, hol a nemzet újra fölveszi életének megszakított fonalát, éppen azon pillanatban, midőn halálát jószolták. Ah! Akkor mindenünk veszendőben volt, szellemünket fenyegette a halál.

Kazinczy visszaadott önmagunknak. Eszméket dobott közénk, nyelvet teremtett számunkra”.⁵⁷ A múltra való hivatkozás igazolja: a „mi” tartalma egyik paragrafusról a másikra rendkívüli túlgúlán megy át, amennyiben ennek a közösségnek alapvető konstituáló kritériuma az alteritás meg a nyelv. Egy bizonyos, innen kezdve Gyulai szövegének beszélője nem a frissen induló lap szűk írói közössége felől fogalmazza állításait. Ez a szubtilis (ám igencsak jelentékeny) csúsztatás még tovább megy, amikor egy adott ponttól kezdve egy Kazinczy-idézet „mi”-jébe csatlakozik bele: „Hiszen ma is azzal kell magunkat biztatni, mivel Kazinczy magát és honfiait 1785-ben biztatá, midőn a magyar nyelv mivoltáról és íróinkról elmélkedvén így szól: »De hova szenderít el hizelkedő álmodozásom? Ah, messze, igen messze estünk attól a fényességétől a dicsőségnek, melynek arany hajnalát kevéssel ezelőtt már virradni láttuk. De a sopánkodásnak nincs semmi haszna. Töröljük meg elázott szemünket, gyűljünk össze a múzsák oltáránál; esküdjünk együvé és isteni eredetünkbe bizakodván, egész szabadsággal haladjunk elébb azon az úton, amelyről se csalogatás, se szidalom nem tántoríthat el.«”⁵⁸ Kazinczy „mi”-jének tartalmát a szöveget olvasó számára teljességgel a szöveg „mi”-je közvetíti, és mint ilyet, magához is hasonítja. Annál is inkább végbemehet ez a hasonítás, mivel Kazinczy szövege a lehető legkevesebb dologról szól és a lehető legtöbb függőben hagyott tartalmat nyújtja. Úgy hangsúlyozza a feltétel és kivétel nélküli közösségformálás fontosságát, hogy közben nem nevezi meg azt a célt, amelynek érdekében szükséges a közösségképzés, sem azt a módot, ahogyan a cél megvalósul(hatna). A hasonítást megkönnyíti a kultikus nyelvhasználatnak a Gyulai-szöveg nyelvhasználatával analóg, a transzcendentálisra átutaló metafora-sora, sőt ezen összefüggésben az sem elhanyagolható, hogy Gyulai szövege néhol Kazinczy szövegét mondja újra (példának okáért a második bekezdés végén, amikor Gyulai a Kazinczy által képviselt „három nagy eszme” egyikeként a

⁵⁶ GYULAI, 1961, 295.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ GYULAI, 1961, 296.

„küzdést” említi, „azon magasság felé, hol a költészet isteni kijelentése lakozik”⁵⁹). A „mi” tartalma akkor lesz különösen fontos, amikor inkluzív jellege mellett exkluzív jellege is expliciten kezd érvényesülni: első ízben akkor, amikor közvetlenül a Kazinczy-idézetet követő passzus, az idézet centrális metaforájával, a szakralitás legitimebb locusára utaló oltár-metaforával zárja el a tételezett közösségben való bensőséges részvétel (az „áldozat”) lehetőségétől egy kortárs írói irány tagjait: „De bennünk Kazinczy emléke még más eszméket is költ fel. Jól esik visszatekintenünk a korra, midőn a költők a művészetet szentségnek nézték s megtisztulva léptek oltárához. Minket szomorít költészetünk, különösen lírai költészetünk jelenlegi állapota, mely emelkedés helyett hanyatlásával kérkedik s bűneit a népiesség eszméjének varázsával akarja fedezni, melyet nem ért, föl nem fogott.”⁶⁰ Még egy lehetőség volna a szöveg végéig tágabb értelemben használt többes szám első személy tartalmának valamelyest pontosabb kijelölésére. A szöveg utolsó bekezdéséről van szó („Kazinczy pályája a közönségnek és az íróknak egyképp kimutatja az irányt. Zarándokoljunk el sírjához. Lebegjen emléke közöttünk.”⁶¹), amely az irodalom létrehozóiban és olvasóiban határozná meg a beszélő „mi” szólás-kompetenciájának határait.

Összefoglalva a kérdést: egy olyan szöveggel van dolgunk, amely finom csúsztatások révén tágítja és tartja bizonytalanságban a szerkesztői gárda nevében szóló többes szám első személynek a határait, ezt a transzcendentálisra utaló metaforáival legitimálja, s ezáltal lehetővé tesz egy sokkal erőteljesebb exklúziót, mint amelyet a csupán az egyéni vagy szerkesztői normák közvetlen érvényesítése engedett volna meg. Másrészt meg ennek a tágításnak a reflektálatlanul hagyása révén természetesen tünteti fel, ami valójában megalkotott, konzekvenciáiban pedig társadalmi, kulturális és történeti. Mindezen túlmenően pedig az, hogy egy megalkotott dolog természetivé tételét egy távoliként és változatlanlanként felmutatott (a kultikusság jegyeit sem nélkülöző) múlttal köti össze a felmutatott és így követésre érdemesített hagyomány szimbolikus birtokbavételének⁶² (és az ebből való kizárás tárgyának és eljárásainak) rendkívül széles körű lehetőségét nyújtja számára.

Az eposzról – de néha egyáltalán: az irodalomról – való beszédnek a transzcendens tartományára átutaló vallásos világkép szakrális nyelvezetével való affinitásait, érintkezési pontjait Dávidházi Péter egy részben teológiai gyökerű valláserkölcsi követelmény irodalmi hatásnormájára: a „kiengesztelődés” világnézeti követelményére vezeti vissza⁶³, nem elhanyagolható tényezőként tüntetve fel az isteni teremtés

⁵⁹ GYULAI, 1961, 295.

⁶⁰ GYULAI, 1961, 296.

⁶¹ GYULAI, 1961, 297.

⁶² A fogalomra és a jelenségre Dávidházi Péter hívta fel a figyelmet rendkívül árnyalt elemzésében Kölcsey *Himnusza* és Toldy Ferenc kapcsán: DÁVIDHÁZI Péter = uő, *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*, Budapest, Argumentum, 1998, 140.

⁶³ DÁVIDHÁZI, 1994, 222.

hasonlatához folyamodó romantikus művészetfelfogást is⁶⁴. A „kiengesztelődés” világnézeti normájának műfajátlépését az előbbieken, egy más kontextusban már értelmeztem. A következőkben a néhol a romantikus művészetfelfogással érintkező, szakralizált nemzetfogalom műfajvándorlására kívánok rámutatni. Az így behatárolt vizsgálódás kivitelezésére Gyulainak arról a Toldyról szóló szövegeit választottam ki, akinek „munkáit kivéve még csak valami figyelemre méltó sem jelent meg e téren [tudniillik az irodalomtörténet-írásén, Sz. L.]”⁶⁵

A Toldy-memoriálé szerint: „a kegyelet erős érzése, mondhatni irodalmi vallásosság dobogott szívében. Minden jelesb író testvérnek, rokonnak nézett s kötelességének tartotta, hogy emlékkővel jelölje meg sírját, és koszorút tűzzön reá. Kegyelettel szedett össze minden hagyományt, nagy gonddal állapította meg a hibás szöveget, s fáradhatatlan buzgósággal járt utána minden adatnak, hogy minden íróhoz méltó életrajzzal s méltánylással vezethessen a közönsége elébe.”⁶⁶ A részlet úgy is értelmezhető, mint egy definiálandó körüljárása; azaz arról szól, hogy mitől az, ami a kegyelet, azaz a (kvázi-) irodalmi vallásosság. Ebben az esetben az irodalmi vallásosság tartalma egy, a családszerveződés – mint a legitimebb közösség – mintájára konstituált virtuális írói közösség és az ehhez való leoptimalisabb viszonyulás. Hogy mitől közösség ez a közösség? Gyulai egy, az előbbi szöveghez képest tíz évvel későbbi, a Kisfaludy Társaság ülésén fölolvastott *Irodalmunk befolyása nemzeti fejlődésünkre* című szövegében helyeslően idézi Toldyt, aki szerint „a magyar írókat legfőképp a hazafiság vezette, életük feladata a magyar nyelv művelése és terjesztése volt s mindkettőt nem mint végecél tekintették, hanem mint eszközt a nemzetiség, s ha lehet a magyar állam föllevenítésére. Erre törekedtek nagyok és kicsinyek, ez tette a magyar írókat, erőseket és gyöngéket testvérekké s mint az első keresztények, bátorították, lelkesítették egymást azon büszke önérzetben, hogy végre is ők fogják a nemzetet életben tartani.”⁶⁷

Az említett virtuális közösség szervezőelve a *nemzet*; az őskeresztényekhez való hasonlítás nemcsak legitimálja e virtuális közösséget, hanem minősíti is szervezőelvét. Ebből a horizontból egyáltalán nem meglepő az a mód, ahogyan a Toldy-emlékbeszéd értéktelített archéként⁶⁸ mutatja föl a Toldy-féle irodalomtörténeti magatartásformákat: Toldy „kegyelettel” gyűjt minden hagyományt, „fáradhatatlan buzgósággal” ellenőrzi adatait; „emelni [kívánja népe] önérzetét, erősíteni önbizalmát és *hitét*, megőrzője jellemének és *sugalmazója* eszméi- és *reményeinek* [kiemelések tőlem, Sz. L.]”⁶⁹. Sőt: „Toldy állott először a romokra hirdetni a régi hitet. A forra-

⁶⁴ DÁVIDHÁZI Péter, „Isten másodszülöttje”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat, 1989, 151.

⁶⁵ GYULAI Pál, *Új magyar irodalomtörténet* = GYULAI, 1911, 27.

⁶⁶ GYULAI Pál, *Emlékbeszéd Toldy Ferenc fölött* = GYULAI, 1914, I., 107.

⁶⁷ GYULAI Pál, *Irodalmunk befolyása nemzeti fejlődésünkre* = GYULAI, 1914, II., 236.

⁶⁸ „Ő a magyar irodalomtörténet atyja, s vállain fog emelkedni mindenki, a ki e térre lép.” GYULAI, 1914, I., 111.

⁶⁹ *I. m.* 109.

dalom után megjelent első könyv előszavában vigasztalja és bátorítja elcsüggedt nemzetét.⁷⁰

A Gyulai által értékesként felmutatott irodalomtörténeti magatartásformák kanonizálódásuk után egy inkább kultikus, mint kritikus nyelvhasználatot hívnak elő épp a szervezőelv szakrális jellege következtében⁷¹. Az utóbbit illetően csöppet sem elhanyagolható az, hogy a *nemzet* közösségszervező funkciója a XVIII. század végén – „párhuzamos” egymás mellett való érvényesülés után – épp a vallás közösségszervező funkcióját „váltotta fel”.⁷²

⁷⁰ GYULAI Pál, *Toldy Ferenc síremlékének felavató ünnepélyén (A kerepesi úti temetőben 1880. október 31-én)* = GYULAI, 1914, II., 367.

⁷¹ Vö.: „Engem legalább mindig lelkesedés fog el, valahányszor amaz irodalmi újjászületés korszakára gondolok, melynek Bajza is egyik utóharcosa volt. Hósi küzdelem vala ez és nagyszerű diadal. Csak keveseké a hír kegyelme, de közös a győzelmi dicsőség. E férfiak nagy eszméket képviseltek, s hatásoknál csak szenvedésök nagyobb. Midőn mindenki aludt, virrasztottak, midőn senki sem érzett szenvedtek, midőn alig áldozott valaki, magokat áldozták fel. [...] De nem hiába fáradtak. Föltámaszták a magyart halottaiból [...] Az ifjú nemzedék pedig, mely ama férfiak nyomába lépett, hadd vándoroljon el emlékökhöz. Irányt, elvet tanuljon bárkitől, egyet tőlük kell megtanulnia: munkálni jutalmazatlan és sikerrel, csalódní és soha el nem csüggedni, meghalni koszorúttan, bár dicsőn.” A passzus utolsó kitétele („meghalni tudni koszorúttan, bár dicsőn”) egy olyan diakrón érvrendszer felől is olvasható, amely érveket és ellenérveket vonultat fel a hősi halálra. Szilasi Lászlónak erről az *argumentia mortis*ról szóló tanulmánya (SZILASI László, *Argumentia mortis [Érvek és ellenérvek a hősi halálra: becsület és méltóság a régi magyar elbeszélő költészetben és az emlékiratokban]*, ItK, 1997, 217–234.) vázolja azt a megroppanást, amely végbemegy a halál mellett szóló politikai, vallási és „becsületes” érvek rendszerében Tinódi *Históriás ének*-től Bethlen Miklós *Önéletírásáig*. Az 1848-as forradalomról szóló szövegek tetemes része (példának okáért Petőfi *Nemzeti dala* vagy Szilágyi Sándornak a forradalom után megjelent folyóirataiban leközölt írások tetemes része) ugyanezt az érvrendszert vonultatják föl, annak ellenére, hogy az érvrendszer alapja, a becsületközpontú emberkép már Bethlennél föloldódóban van, s helyét az emberi méltóság, a társadalmi meghatározottságtól független emberi lény mivoltának és értékének mint adottságnak a tudata veszi át. Tehát Gyulai szövege egy olyan érvrendszerre allúdál, mely közeli, történeti vetülete folytán rendkívüli hatásra számíthat. Másrészt, egy olyan személyiségeszményt implikál, mely a maga során összefügg egy adott műfaji rendszerrel: a „dicsőn meghalni tudó”, tehát a hírnév által vezérelt hős tipikusan eposzi figura.

⁷² A váltás mikorjával és hogyanjával kapcsolatban pontosít CSETRI Lajos *A magyar nemzet tudat változatai és változásai a jozefinus évtized költészetében* című tanulmányában (*Magyarságkutatás 1995–96*, szerk. Diószegi László, Bp., 1996, 25.). Talán árnyalható a váltás fogalma, főként, ha arra gondolunk, hogy a felvilágosodás kori magyar kultúra laicizálódásának a „korszak” alapvető karakterisztikumaként való felmutatása nemegyszer fedte el a korban jelenlevő más jellegű hagyományokat; például, amikor a „(szinte teleologikus célképzetté emelt) felvilágosodás jegyében” a kutatás csaknem teljesen eltekintett attól a lehetőségétől, hogy Bessenyei György Pope-fordításában vagy épp Pope *An Essay on Man*jében Milton *Az elveszett paradicsom*ának bármiféle szemléleti örökségére felfigyeljen (DÁVIDHÁZI Péter, *Per passivam resistentiam. Válogatott hatalom és írás témájára*, Bp., Argumentum, 1998, 85–101.).

V. „Abban a korban csak Kármán tudott így írni, senki más.”
A múlt stabilitásának és egész voltának a követelménye

Az eposzi szemlélet alapvető jellemzőit a regény jellemzőivel szinte dichotomikusan szembeállító tanulmányában⁷³ Bahtyin néhány olyan kitűnő megjegyzést tesz az eposz világszemléletét illetően, amelyek tárgyunk tekintetében is értékesnek bizonyulhatnak. Konceptiójának alapvető karakterisztikuma a jelzett műfajok homlokegyenest eltérő időszemléletére való hivatkozás: „Az eposzi világszemlélet számára – mondja – a kezdet, az első, a kezdeményező, az előd, a korábban volt stb. nem tisztán idő –, hanem érték-idő kategória, az érték-idő felső foka [...] Az eposzi abszolút múlt minden jó egyetlen forrása és kezdete az elkövetkező idők számára is.”⁷⁴ „A régiségben már magában fenség rejlik, az idő fensége”⁷⁵ – írja Gyulai az 1868-as évi Teleki-pályázat eredményhirdetésének szövegezőjeként, a múltat a bahtyini koncepcióban is megjelenő, erőteljesen evaluatív kategóriaként mutatva fel. Az így értelmezett múlt az alapítók kora, a jelenbeni bármiféle hagyomány eredője, s mint ilyen: elsődleges meghatározója.

Az érték-idő kategóriaként felfogott és érvényesített eposzi múlt a zártságra törekszik, s így a meghaladás, az értelmezően érintés, a korrigálás kísérleteit rendszeresen rövidez zárja: „Jó volna, ha költőink felhagynának Zrínyi Miklós dramatizálásával. Ahogy a hagyomány fogja fel, mit a költészet is szentesített, tisztán epikai tárgy; ahogy a történelmi újabb kutatások állítják előnkbe, drámaibbá válik ugyan, de a költő kénytelen lesz szembeszállni a hagyománnyal és nemzeti érzéssel, mit tragikai költőnek soha sem kell tenni, s még ekkor sem igen kecsegtetheti biztos siker.”⁷⁶ Eszerint a múltnak vannak olyan részei, amelyek az eposzban megformált hagyomány és a közösségi történelmi tudat nyomán zárványnak minősülnek, s tilalmak sora rendelődik hozzájuk. Az irodalom nem úgy jelenik meg itt, mint a hagyomány valamiféle folyománya, hanem, mint ami az utóbbit legitimálja, a kánon erőterébe hozza. A szóhasználat kultikus jellegére érdemes odafigyelni: a költészet „szentesíti” a hagyomány által percipiált tárgyat.

A múlt distanciáltsága, zártsága természetesen nem jelenti azt, hogy benne magában nincs semmiféle mozgás. Ellenkezőleg, belsejében a viszonylagos időkategóriák gazdagon és finoman kimunkáltak⁷⁷. Mindez az emlékezetre (és nem a megismerésre, implicite az értelmezésre – pontosabban egy kiemelt olvasatra való „emlékezésre”) való koncentráció hozadékaként is értelmezhető. A zárt egészen belül való belső tagolódás jó példája az, ahogyan – most már az irodalomtörténet vonatkozásá-

⁷³ BAHTYIN, Mihail, *Az eposz és a regény (A regény kutatásának metodológiájáról) = Az irodalom elméletei, III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 27–68.

⁷⁴ I. m. 40.

⁷⁵ GYULAI Pál, *Jelentés az 1868-i Teleki drámai pályázatról* = GYULAI, 1961, 366.

⁷⁶ GYULAI Pál, *Jelentés az 1868-i Teleki drámai pályázatról* = GYULAI, 1961, 362.

⁷⁷ Vö. BAHTYIN, 1997, 45.

ban – a kezdet, az *in principio* történeti figurái közti funkciómegoszlás végbemegy. Például Vörösmartynak, Jósikának és Toldynak egyaránt kijár az „atya” minősítés Gyulainál, ám Vörösmartynak mint a „magyar költői nyelv megalapítójának”⁷⁸, Jósikának mint „a magyar regényirodalom atyjának”⁷⁹, Toldynak meg mint „a magyar irodalomtörténet atyjának”⁸⁰.

Ez az árnyalt rétegzettség kétségkívül nem választható el a műalkat poétikájától, pontosabban ennek azon vonatkozásától, hogy „a személyek közül mindenik megtalálja az egész építményéhez illő helyét”⁸¹. Mindez az értékelés (és az értékelés megindoklásának) a biztonságát hivatott megerősíteni, amennyiben az adott konstrukción belül *helyesnek*, bármikor biztonságosan megnevezhető értelműnek és értékűnek mutatja az adott életművet, jelenséget. Az alteritásnak ez a szemlélete teszi, hogy a kánonba beemelt kortársak (főként Arany) értéküket épp a múlthoz való tartozásuk (Arany esetében például a Petőfivel való kapcsolat, a Gyulai-féle célelv folytatása és kiteljesítése) felől nyerik el. Persze, maga az, hogy részei lehetnek e kánonnak, épp a célelv jellegéből következik, mely célelv, akárcsak Toldy esetében⁸² önnön irányzatának és konstrukciójának célértékeit igazolja. Másrészt ez a jelen értékeit igazoló célelv összhangban áll egy olyan eposzkritikai normával, melyet a kor poétikái a „szerencsés kifejtetű cselekvény” szintagmájával írtak le⁸³, és amelyet az egyik poétika a következő módon határozott meg: „a cselekvény hőse hosszas és nehéz küzdelmei után valahára [eléri] célját”⁸⁴.

Az irodalomnak zárt egységként, őrző-védő struktúrájuként felfogott története nem tűri sem a kitöltetlen helyeket (melyekbe szabadon belekapaszkodhat-ráépíthet egy újabb értelmező, netán épp magát a koncepció egész voltát veszélyeztetve), sem pedig az instabil pontokat. Ennek megfelelően tárgyát stabilként, homogénként látatja, olyanként, amely monolitikusságával biztosítja az interpretáció lehatároltságát. Egy ilyesfajta instabil pont lehet a gyöngye, a kánoni mércét nem ütő mű, hisz a rá való hivatkozás maguknak a kánoni műveknek/életműveknek a státusát kezdhe-

⁷⁸ VÖRÖSMARTY Mihály *Minden munkái*. Rendezte és jegyzetekkel kísérte GYULAI Pál, Pest, kiadja Ráth Mór, 1864, I., CXXII.

⁷⁹ GYULAI Pál, *Elnöki megnyitó beszéd. Bárá Jósika Miklós, a Kisfaludy Társaság első elnöke születésének százados évfordulóján* = GYULAI, 1961, 281.

⁸⁰ GYULAI Pál, *Emlékbeszéd Toldy Ferenc fölött* = GYULAI, 1914, I., 111.

⁸¹ GYULAI Pál, *Arany János* = GYULAI, 1961, 239.

⁸² DÁVIDHÁZI Péter, „*Iszonyodnám enmagam előtt*” (*Egy írói Oidipusz-komplexum drámája*), *Holmi*, 7 (1995), 514.; SZILÁGYI Márton, *Kritika és irodalomtörténet (avagy miért érdemes XIX. századi szövegeket olvasnunk)* = uő, *Kritikai berek*, JAK–Balassi, 1995. 11.

⁸³ LAKY Demeter, *Irály- és költészettan. Gimnáziumi használatra*, Pest, kiadja Ráth Mór, 1868 (4.), 186.; NÉVY László, *Poetika. A költői műfajok elmélete. Középtanodai használatra*, Budapest, kiadja az Eggenberger-féle könyvkereskedés, 1880, 53.; NÉVY László, *Az írás-művek elmélete vagyis az irály-, költészet- és szónoklattan kézikönyve. Iskolai és magánhasználatra*, Pest, Eggenberger-féle könyvkereskedés, 1872 (2.), 138.; TORKOS László, *Költészettan főgimnáziumok számára*, Pest, kiadja Batizfalvi István, 1865, 33.

⁸⁴ LAKY Demeter, 1868, 188.

ti ki, kérdőjelezheti meg. Épp ezért lehet hangsúlyos olyan érveknek a keresése, amelyek révén a konstrukció ilyesfajta veszélyeztetettsége kiküszöbölhető: „Alig volt író, még a legnagyobbakat sem véve ki, aki mindig sikerült műveket írt volna. A főbb művek mellett mindig ott van néhány gyöngébb, sőt értéktelen is”⁸⁵ – veti föl a problémát a Petőfi vegyes műveihez írott előszavában. Kell tehát találni egy olyan fogódzót, amely révén az illető művek maradéktalanul az életműhöz tartozónak látszanak, illetve ezáltal az életmű a kompaktság, a homogenitás, a meg-nem-hasonlottság, s így a problémamentesség illúzióját mutatja. Gyulai a biográfia felől találja meg ezt a fogódzót, de egyszersmind rövidre is zárja, amennyiben applikálhatóságának érvényét a szerzőnek a kánonban betöltött helyétől mutatja függőnek: „Az egyszer már kinyomott művet többé nem találhatni, s ha megtagadjuk is tőle a tudományos vagy esztétikai értéket, a lélektani vagy életrajzi adat érvényességét nem vitathatjuk el, annál kevésbé, minél nevezetesebb író műve.”⁸⁶

Az irodalomtörténettel mint rendszerrel szemben megfogalmazott stabilitás-igényre érdekes példa a *Fanni' Hagyományai* Gyulai által írott előszava⁸⁷. Egy olyan mű paratextusáról van szó, amelynek a szerzősége körüli bizonytalanság az 1843-as Toldy-féle fölfedezést és szövegkiadást követően igencsak sűrű diszkurzust termelt ki a Gyulai-előszó megírásának idejéig, sőt az '50-es éveknek a nőírók státusáról és szerepéről folytatott vitájában Gyulainak és ellenfeleinek egyaránt érvül szolgált⁸⁸.

Úgy látom, hogy a kiadás és előszava nem csupán Gyulai vitapozíciójának az újlagos megerősítése, hanem alapvetően arra a problémára adott válaszként értelmezhető, hogy egy ennyire nagy fontosságot nyert műnek egy szerzői névhez való hozzárendelése *ennyire bizonytalan*. Az már más kérdés, hogy e szerzői név tartalmának a kialakításába, az elfogadások és kizárások e bonyolult rendszerébe, jelentékenyen belejárászik példának okáért Gyulainak a nőírókról alkotott (és a vitában exponált) véleménye. Szilágyi Márton figyel föl arra a kérdéskört érintő kitűnő könyvében, hogy „a kiadástörténet során először jelent meg ekkor önállóan a mű”⁸⁹, meg hogy „ettől kezdve [...] mindig Kármán műveként adták ki a *Fanni' Hagyományait*”⁹⁰, de Gyulai érvrendszerének csupán egyetlen mozzanatát hangsúlyozza: nevezetesen a *Werther*rel vont párhuzamot, amely felől a recepció egy későbbi mozzanata a művet, a Gyulai-ellenlábások meg Gyulai irodalomszemléletét kezdték ki, tehát elsődlegesen a művel és Gyulaival szemben megfogalmazott ellenérvek felől olvasva Gyulai előszavát. Azokat az érveket is érdemes talán végigkövetni, amelyekkel Gyulai a *Fanni' Hagyományai*hoz rendeli a Kármán József szerzői nevet.

⁸⁵ GYULAI Pál, *Előszó Petőfi Sándor vegyes műveihez* = GYULAI, 1961, 300.

⁸⁶ *Uo.*

⁸⁷ GYULAI Pál, *Előszó Kármán József Fanni hagyományai c. munkájához* = GYULAI, 1961, 325–326.

⁸⁸ SZILÁGYI Márton, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998 (Csokonai Könyvtár, 16.), 67–68.

⁸⁹ SZILÁGYI, 1998, 75.

⁹⁰ SZILÁGYI, 1998, 75–76.

„Mióta Toldy kiadta e művet, Fanni mint író nő szerepel irodalmunk történetében s Kármán csak szerkesztője s kiadója kedvese naplójának és leveleinek. Mi e művet egészen a Kármánénak tulajdonítjuk, éppen ezért nem habozunk azt mint beszélyt az ő neve alatt adni ki.”⁹¹ Nem esetleges ez a gesztus, ahogyan Gyulai mintegy megtisztítja a szöveget a több mint négy évtizedes értelmezői hagyománytól azáltal, hogy egyenesen a szöveg újrafelfedezőjének és közlőjének 1843-as kiadását idézi, azt a szöveget, amelyben Toldy elsőként rendelte a Kármán József szerzői nevet egy korpuszhoz. A hivatkozás azért sem értelmezhető esetlegesként, mert Gyulai ezt a hozzárendelést viszi tovább, hisz a szóban forgó előszó a most már életműnek számító korpuszon belül egyetlen műhöz rendeli hozzá a szerzői nevet, s e hozzárendelésben úgy mutatja fel önnön gesztusát, mint ami egyetlen, két idézet révén summázható – ergo: átlátható érvrendszerrel és nem egy sűrű szövevényű (s így nem minden ízében felidézhető és ellenérvelhető) értelmezői hagyománnyal áll szemben.

A két distinkt idézet közül a második tűnik különösen érdekesnek, annál is inkább, mivel a továbbiakban kvázi-reflektálatlan marad, az idézeteket követő kvintesszenciászerű összefoglaló megkerülni látszik tartalmát. Ez érthető is, hiszen a második idézet egy alapvető érv Gyulai számára: „Míg hiteles forrásból nem értesültem – mond alább Toldy – Kármán és Fanni viszonyukról s a *Hagyományok*ban letett történetről, többekkel együtt fordított munkának tartottam azt; mintegy akaratlanul is kételkedve, hogy ily szellemvirágok magyar földön is teremhettek. E kétségek örömmel hátráltak egy kortanú bizonyításai előtt.”⁹² Gyulai tehát úgy cáfolja Toldy nézetét, hogy hallgatólagosan ráépít érvrendszerének egyik mozzanatára: a biografikusan bizonyított originalitás-érvre, mely a továbbiakban érvényt szerez a komparatiztikai érvnek: a mű ihletforrása egy bizonyíthatóan megtörtént eset, tehát nem fordítás; nem fordítás, tehát értékelésének és értelmezésének legitimálásához a kikezdés veszélye nélkül felhasználható a Goethe-művel vont párhuzam (az más kérdés, hogy a recepció mégis innen kezdte ki a *Fanni' Hagyományait*). A Toldy-féle koncepció leépítésének mozzanatai: Toldy nem támasztja alá sem adatokkal, sem érvekkel koncepcióját (tehát maga sincs meggyőződve Fanni szerzőségéről – a meghasonlás vádjá), a regénynek valós történet szolgál alapul (tehát eredeti, és mint ilyen értékes – az originalitás-elv érve), a kiadáshoz csatolt képek eredete kétes.

Az érvsor második része pozitíve hivatott Gyulai előszavának nyitó kijelentése mellett érvelni: „Fanni naplója annyira magán viseli a Kármán stílje sajátosságait, hogy szerzőségében lehetetlen kételkednünk. Különben is szerkesztés, pótlás és javítás nem szülhet ilyen egyöntetű stílt.”⁹³ Eszerint a szerzői stílus egyedisége olyasvalami, amely egy adott életmű minden darabjában változatlan és összetéveszthetetlen ismérvek révén nyilvánul meg, az adott életmű számára pedig az egységesség vala-

⁹¹ GYULAI Pál, *Előszó Kármán József Fanni Hagyományai c. munkájához* = GYULAI, 1961, 325.

⁹² Uo.

⁹³ *I. m.* 326.

mifajta garanciája. Persze, közben elsikkad a kétely nélküli bizonyító érvennyel („lehetetlen kételkednünk”) fölhozott Kármán-stílus egyediségének és egyöntetűségének mibenléte (hacsak a következő érvbe iktatott „művészi egyszerűség” nem minősíthető ilyen jellegűnek).

Az életmű homogenitásának az érve a szerzői stílus homogenitásának az érvébe csatlakozik bele: „Hasonlítsuk össze *Fanni’ hagyományait Egy új házasság leveleivel* ugyan csak Kármántól, s érezni fogjuk, hogy ebben éppen oly mély kedéllyel és művészi egyszerűséggel rajzolja a boldog szerelmet, mint amabban a boldogtalant.”⁹⁴ A két érvet lezáró kijelentés („Abban az időben csak Kármán tudott így írni és senki más.”⁹⁵) nemcsak azokat erősíti fel (amennyiben a mű és az életmű egyediségére utal), hanem evaluatív is működik, mind az életműre, mind pedig a műre nézve.

A következő, alkotáslélektani érv érvényesítése első lépésben kizárásként működik: „Emellett egy fiatal leány, bármily mély érzelmű és művelt is, bajosan írhat ily művészi a szenvedések rohamai között. Így csak az emlékek benyomásai alatt lehet írni, midőn enyhül a fájdalom s a költői szellem szabadon alakíthat.”⁹⁶ A kedvező alkotáslélektani mozzanat esetében már föl sem merül Fanni, mint lehetőség. Tehát míg Fanni fele az érv pusztán csak kizárásként érvényesítették, addig Kármán irányában kizárólagosan beemelésként realizálódik: „Kármán ily hangulatban írhatta e beszélt, amelyben mintegy visszaélte a múltat s örök emléket emelt kedvesének.”⁹⁷ Gyulai egy olyan problémát old meg, mely kezdettől fogva a konstrukció érzékeny pontjaként működött: tudniillik azt a kételyt, hogy ha Kármánt tartja a mű szerzőjének, akkor hogyan minősíthető megnyugtatóan a Fanni szerepe, egyáltalán: milyen szerep ruházható rá.

Fanni mint „kedves” ebben a konstrukcióban csakis az ihlető szerepét kapja meg, és semmi másét (tehát kizárt a kedves és szerző társítás, mely elfogadhatónak minősült Toldynál). A kedves és szerző társítást érvényesnek tartók vagy a Fanni szerzőségét meg nem kérdőjelezők szerzőség-érvét magát is beépíti és önnön érvrendszerének a szolgálatába állítja: „Semmiel sem dicsérhetni inkább Kármán e művét, mint azzal, hogy nem az ő, hanem egy nő munkájának hiszik. Oly híven, egyszerűen és meghatón rajzolja egy fiatal leány kedélyvilágát, mintha az maga szólalna meg egész közvetlenséggel. Nem egy lapja hasonlít Molière-nél az Ágnes leveléhez, a *Nők iskolájában*. De vajon ilyet csak nő képes-e írni, s nem inkább férfiú-e, aki azt, amit a nőben szeret, legjobban tudja visszatükrözni?”⁹⁸

Gyulai előszava kétségkívül sikeresnek bizonyult, amint azt a további kiadások egyértelmű szerzőválasztása is bizonyítja; s igen valószínűnek tűnik, hogy kontextuális okokon túlmenően mindez az irodalomtörténet-írásnak Gyulai kritikai normarend-

⁹⁴ Uo.

⁹⁵ Uo.

⁹⁶ Uo.

⁹⁷ Uo.

⁹⁸ Uo.

szerében (is) szemrevételezhető – az eposzsal szemben is érvényesített – stabilitás- és teljességigényével függ erőteljesen össze.

VI. A tudomány presztízsnövekedése mint kontextuális tényező

Az eposz és irodalomtörténet-írás érintkezésének, normaátvitelének vizsgálatában megkerülhetetlen az a kontextus, amelyben a funkcióátvitel végbemegy: a tapasztalati elvű természettudomány példaértékűvé válásáról van szó⁹⁹.

„A magyar költészet és a szorosb értelemben vett irodalom hetven év alatt megtette, amit megtehetett; teljesítette kötelességét és átalakítóan hatott a nemzetre. Felköltötte a szunnyadó hazafiságot, öntudatra emelte a nemzetiség eszméjét, kiművelte a nyelvet és hathatósan elősegítette a társadalmi és politikai fejlődést. Ezután is be kell töltenie hivatását, de oly nagy, mondhatni kizáró befolyásolást többé nem gyakorolhat. Most leginkább a tudományon, hogy úgy szóljak: a magyar tudományon a sor, hogy egész erejével hasson a magyar állam konszolidálására.”¹⁰⁰ A Toldy-memoriáléból idézett kijelentés relevanciáját erősíti az is, hogy az idézett szövegrész csaknem változtatás nélkül megy át Gyulai egy négy évvel későbbi, *A költészet s az irodalmi műveltség* címet viselő előadásába.¹⁰¹ Vagy egy másik Gyulai-szöveg értelmében: „Az állami és társadalmi intézmények magokban nem biztosíthatják eléggé a nemzetiséget; az irodalom varázsa, a tudomány súlya az, a mi leginkább biztosít, hódít és fejleszt.”¹⁰²

Melyik az a műfaj, amely teljesíti ezeket az új elvárásokat, biztosítva a „varázs” és a „súly” egyidejű jelenlétét? A Pákh Albert szerkesztette *Ujabb Kori Ismeretek Tárá*-nak Toldy-címszavánál a következők olvashatók: „[Toldy] összeszedvén a hajótörésből szerencsésen kimenekült barátait, velök egy tudományos havi iratot alapított, mellyet, jelentős vonatkozással a régi Magyar Múzeum korára és hivatására, Új Magyar Múzeum cím alatt indított meg 1850-ben, s azóta megszakadás nélkül folytat. Kiterjed az minden tudományra, így a bölcsészetre, jog- és természettudományra is, de főleg a kiválólag nemzeti tudományt: az irodalom és történet érdekeit képviseli.”¹⁰³ S ugyancsak e funkcióváltás folyamatát látszik igazolni az a narratíva, amely

⁹⁹ Vö. pl. NÉMETH G. Béla, *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitiivizmus korában. A kiegyezéstől a századfordulóig*, Bp., Akadémiai, 1981 (Irodalomtudomány és Kritika), 21.

¹⁰⁰ GYULAI Pál, *Emlékbeszéd Toldy Ferencz fölött* = GYULAI, 1914, I., 112–113.

¹⁰¹ GYULAI Pál, *A költészet s az irodalmi műveltség* = GYULAI, 1914, I., 176–177.

¹⁰² GYULAI Pál, *Irodalmunk befolyása nemzeti fejlődésünkre* (1886) = GYULAI, 1914, II., 238.

¹⁰³ *Ujabb Kori Ismeretek Tára*, VI. (Paxton–Zürich), szerk. PÁKH Albert, Pesten, Heckenast Gusztáv sajátja, 1855. 353. Lévén, hogy Toldyra történik hivatkozás, érdemes felfigyelni arra, ahogyan néhány évvel korábban maga Toldy járja körül ezt a kérdést 1851-es iroda-

(már jóval 1848 előtt!) a prózát (és ezen belül szemlélve: magát a tudományt) teszi meg az irodalmi fejlődés kívánatos (és várható) mozzanatává. Fábrián Gábor 1838-as tanulmánya történeti alapon fogalmazza meg következtetéseit a kérdést illetően: „Az emberek s nemzetek viruló gyermekkorának egyedül való szerelme s dajkája a múzsa; és csak miután öléből kinőttek, közelítenek a komoly Minerva templomának, a tudományok iskolájának a küszöbéhez. Sőt még ide jutva is, a játszi gyermekkor örömeit s nyelvét csak lassan felejtik; úgy hogy a tudomány prózai méltóságából leszállva, kénytelen eleinte poétai köntösben magát nálok beszínlelni.”¹⁰⁴ Azért is fontosnak tűnik ez a narratíva, mert több problémakörben csökönnyösen visszatér: hadd mutassak itt rá csupán a nőírókról folytatott diskurzusban betöltött szerepére. Nyíri István terjedelmes nőjogtani írásának záró paragrafusa, az összetettséget alapul véve, implicite fejlődési ívbe rendezi a női és férfi tudásformához rendelt tulajdonságokat, s ezáltal magát a női és a férfi tudásformát: „[a nők] ámbár nagy nyelvtudók, történetekre emlékezők és azokat összekötni értők, [...] sőt égismerők is, [...] de *fájdalom*, nem vihetik feljebb találmányaikkal a tudományokat. [...] Lehetnek azért nagy nyelvtanulók, nagy történetismerők; de nem kedves, nem érdekes előttök az a mód, az a férfias forma, mely által átlátnák, mi módon fejlenek ki a históriai sok tudományok, mi módon az értelem formáiból magok a történetek – vagy mi összeköttetései vannak a különféle nyelvtudományoknak? stb.”¹⁰⁵

Az eposzra és irodalomtörténetre vonatkozó normák összefüggése Gyulai Pál kritikai normarendszerében értelmezhető normák műfaji áttevődéseként – ahogy e dolgozat is percipiálta –, ám ha tovább terjesztenénk vizsgálódásunkat, talán inkább a (kánoni) múltat reprezentáló műfajok (elsődlegesen az eposzra, az irodalomtörténetre mint komplex nagyműfajra, a történeti szakmonográfiára és – az előbbieket is átfedő – életrajzra gondolok) bizonyos normáinak az összefüggéséről lehetne beszélni.

Ami viszont e szűk vizsgálódás kontextusában is izgalmas, az az, ahogyan történetileg egy tudományos műfaj pragmatikája néhol analógnak, néhol meg éppenséggel azonosnak mutatkozik egy általában jellegzetesen szépirodalminak tekintett, s bár-

lomtörténetének *E tudomány szüksége és haszna* című alfejezetében – a kánoni múlttól való beszéd vonatkozásában orientáció, hatalom és tudás összefüggéseit mutatva fel: „Nélküle [ti. az irodalomtörténet híján] a tanulás olyan, mint a tengeren hajózás mágnesű nélkül; az író pedig, ki irodalmi történetet nem űz, oly státusférfiúhoz hasonlít, ki történeti és földrajzi jártasság nélkül akarna nemzet és ország felett kormányozni.” (TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története [1851]*, Szépirodalmi, 1987, 18.)

¹⁰⁴ FÁBIÁN Gábor, *A próza s kifejlése föltételei*, MTA Évk. III., második osztály, 1838, 75. (Kiemelés tőlem – Sz. L.)

¹⁰⁵ NYÍRI István, *Nőjogtan. A szépnem természeti jussainak alaptudománya*, MTA Évk. III., második osztály, 1838, 75.

mifajta tudományossághoz képest inkább távoliként, mint közeliként szemlélt műfajjal. S mindez történik úgy, hogy e tanulmány írója megszólalási közegének hagyományaira ismerhet és kérdezhet rá az összefüggésekben¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Természetesen nem gondolom, hogy jelen vizsgálódás bármiképpen a hagyománytörténet tekintetében kívülállónak tételz(het)né magát: hisz például az átmenet vizsgálatának metonimicitása expliciten mutatja fel azt, ahogyan a nagyelbeszélések XIX. századi műfajváltásáról szólva maga is nagyelbeszéléssé írja önnönmagát.

NAGY MIKLÓS

AZ ÚJJÁSZÜLETÉS, ÚJJÁTEREMTÉS ÉS A SZIGET

Jókai két mitikus motívuma

1.

Jókai maga úgy ítélte meg élete első negyedszázadát, hogy abban egymást váltották a csüggedt, koravén, aztán a bizakodó, fiatalos szakaszok. Nyolc-tíz évesen még a hirtelen haláltól, élve eltemettetéstől fél, másféllel utóbb a pozsonyi líceumban az elsők közé küzdi fel magát; Pápán azt hiszi, hogy tüdőbajos lett, akire csak szenvedések várnak. (Pápai lelkiállapotát – aligha túlzások nélkül – így festi le egy 1880-ban ottani tisztelőihez intézett levelében: „Én is fohászkodtam annyi sok éjszakán [ébredve a köhögéstől], óh uram Isten, csak tíz esztendő adj még élnem. [...] Adj tíz esztendei munkaidőt nekem!”¹ Kecskemét (1842–1844) nagy átalakulást jelent magatartásában, nemcsak kitűnően vizsgázik, sikerrel vesz részt akadémiai drámai pályázaton, hanem bálozik, vívni tanul, hol kocsin, hol gyalog bejárja a szomszédos pusztákat. 1846–47-ben aztán közzétesz egy-két sötét hangulatú „beszélyt”, amelyeknek forrását nem kereshetjük pusztán Petőfi *Felhőkjében* vagy a kortárs francia romantikában. Annál meglepőbb, hogy a *Forradalmi és csataképek meg az Egy bujdosó naplója* határozott irányváltásról tanúskodik. Szerzőjük teljes létbizonytalanságban él (1850-et írunk) műveiből tehát nem számúzheti sem a gyászt, sem a hazafias fájdalmat; de az egykori *világfájdalomról* már nagyrészt lemondott. A két kötetről maga is így nyilatkozik 1895-ben: „S ez volt a kezdete írói jellemem új átalakulásának. Elhagytam a beteges fantázia agyrémeit, s a hozzájuk illő bombasztos irályt.”²

Gyorsan, szinte átmenetek nélkül formálódik át körülötte a magyar glóbus. Forradalom és szabadságharc dönti romba a kései rendiséget, majd – a tízéves önkényuralmat követően – túlzó nemzeti remények kápráztatják el a tömegeket. Míg a cinikusok, a kiégett lelkűek mindebben pusztán a „politikai divatok” váltakozását látják, Jókai nem csügged el. És ebben talán az is támogatja, hogy akaratlanul visszagondol saját meg-megújuló életerejére. A *Kárpáthy Zoltánban* a nagy pesti árvíz s a rövidesen kibontakozó újjáépítés látomásaival, Széchenyi példájával önt hitet olva-

Inkább magában a szövegben jelöltem meg a közlés helyét, s a lapszámok helyett a regények megfelelő fejezeteire hivatkoztam. A JKK-ban – *Jókai Mór összes művei*, Bp., 1962, befejezetlen, kritikai kiadás – megjelent munkákat onnét idéztem, a többieket a Nemzeti Kiadás, 1894–1898. alapján. (Rövidítése: NK.)

¹ JKK *Levelezés* III. 108. (817. számú levél).

² *Önéletírásom*, NK, C, 142.

sóiba: „Aki önmagát újratemeteni képes, az halhatatlan.” (*A cenki szenvedő* című fejezet.) Szinte mindenki sejthette a kortársak közül, hogy ez a roppant természeti katasztrófa egyúttal a szabadságharc okozta pusztításokat is jelenti, beleértve a Hentzy budai várparancsnoktól elrendelt bombázást.

„Újjá kell születni, vagy meg kell halni immár” hirdeti az oszmán birodalom legfőbb vezetőinek a *Janicsárok végnapjai* befejezése. A gondolat ismerős, a munka nem véletlenül jelenik meg egyazon évben (1854) Kárpáthy Zoltán történetével. Művészi értékben mégis nagyon messze esik tőle. A pusztulásra megérett janicsárságról aránylag meggyőző képet kapunk, de ha az újítók terveire, a reformok menetére volnánk kíváncsiak, be kell érünk a vezércikkyszerű részletekkel, s egy izgalmas „harctéri” tudósítással. Az a Mahmud szultán, aki 1820 után tanulni akar Európától, nyugati mintára szervezi meg állandó hadseregét, bizony nem egyéb itt, mint élettelen, közhelyekből összerakott figura. Tanulság: a mítoszi léggör megteremtéséhez nem elég a retorizált nyelv meg néhány ügyesen kiválasztott jelenet felvázolása.

Az öreg író már nem ruhazza fel történelmi szereppel, mesei-mondai nagysággal azt a hőst, aki harcba száll a mostoha természeti viszonyok ellen, és közössége föl-emelésén fáradozik. Guthay Lőrinc, a református segédlelkész (*A barátfalvi lévita*, 1898) ugyanúgy rendkívül sokoldalú, mint a Mester híresebb regényeinek főalakjai, ám tettei mindennapiak, szűk térre szorítkoznak. Almatermesztésre, baromfikeltetésre, méhészetre oktatja lassankint jómódra jutó híveit, azt is eléri – jó példával, jó szóval – hogy a gyúlékony nád helyett cserép földje a falucska házeit. Lőrinc országismeretet is tanít parasztjainak. Bükki magyarjai tudják, milyen felekezetek terjedtek el a Székelyföldön, holott az Óperencián túli vidék számukra. (A cselekmény a XVIII. század végén játszódik.)

2.

Más regényei is megrajzolják a sorscsapások utáni közösségi talpraállást, ám mit tud üzeni Jókai azoknak, akik a saját mulasztásaik, tévedéseik áldozatai? E kérdésre ne várjunk tőle olyan mélyreható, erkölcsileg megszenvedett választ, mint amelyet Tolsztoj vagy Kemény Zsigmond nyújtott. Mégsem feledkezhetünk meg Timár Mihály példájáról; Timéa iránti szerelmétől elvakultan választja a karrier s a gyors meggazdagodás útját, amely korábban lényétől idegen volt (*Az arany ember*, 1872). Később felesége boldogtalanságától, hidegségétől, mesés vagyonának kétes eredetétől gyötörődve öngyilkosságra készül, de attól megmenti bűnbánata s a Gondviselés beavatkozása.³ A felcsillanó transzcendens távlat elhalványodik a továbbiakban. A hajdani milliomost mindenfajta birtoklás, kettős élet vágyától megszabadultan újjáteremti a viszonzott szerelem, a gyermekáldás és mindenekelőtt a Senki szigete.

³ Timár megmenekülését hasonlóan értelmezi SZÖRÉNYI László: „*Múltaddal valamit kezdeni*”, Bp., 1989, 156.

És ezzel teljes pompájában virágzik ki a Jókai munkásságában régóta jelenlevő *Sziget, szigeti létforma* motívuma. (*A Nepean-sziget*, 1845; *A mocsárok szigete*, 1850). Nemcsak az az újdonság, hogy összefonódik két nagyerejű mitikus képzelet, tanúi lehetünk a Sziget-kép gazdagodásának, új értékekkel telítődésének. Korábban inkább a Natura vad vagy idilli szépsége összpontosult rajta, míg Timárnak, Terézának, Noéminak már védelmet nyújt a civilizáció minden nyűge, megkötöttsége, hajszája ellen. Ez a talpalatnyi föld az Al-Dunában nem tartozik semmiféle államhoz, püspökséghez, ismeretlen rajta az elnyomás, fegyverhasználat, maga a nagy világmozgató, a pénz. (Nem hiába viseli utolsó előtti regénye e címet: *Ahol a pénz nem Isten*; természetesen abban is szigetlakókról van szó.)

Az imént jellemzett szigeti létforma elképzelhető a szárazföld közepén is, ezt mutatja be az *Egy az Isten* (1877) Torockón lejátszódó második része; sőt e jelentésváltozás, jelentésbővülés rövidesen majdnem egész életművét jellemezni fogja. Így lesz a Sziget az Otthon, a Kísérleti telep – sőt néha a Haza – fogalmi rokona, szinonimája nála. Az erdélyi bányászfalu lakosai nem utasíthatják el a vassal való kereskedést, ha meg akarnak élni. Nagyon is eleget tesznek azonban a sziget-utópia más követelményeinek. Amennyire csak lehetséges, még a 48-as szabadságharc legvéresebb napjaiban is lemondanak a háborúskodásról, ugyanakkor makacsul ragaszkodnak székely-magyar, unitárius voltukhoz, amelyet békés időkben is fenyegethet a környező román többség beolvastató hatása. Öntudatosságuk a velük ellenséges Diurbanu szavaiból is kitűnik: „Torockó egy előretolt sziklafészeke a magyar kulturának, [...] Kevélyisége egy maroknyi népnek, mely világot akar hódítani munka és tudomány által.” (2. köt. XXXVI. fejezet.)

Munka és tudomány tartja fenn a XX. század során az elképzelt Kin–Tseu (magyarosan: Kincső) tartomány hatmillióra szaporodott népességét is, valahol a Pamir hegység külvilágtól elzárt völgyeiben. Őseik, akik még beszéltek Julianus baráttal, az Urál és a Volga között éltek a híres Magna Hungariában. Mikor menekülniük kellett Dzsingisz kán hadai elől, óriási kerülővel – a mai Üzbegisztánon át – jutottak titokzatos hazájukba. A kincsőiek vándorlásának históriája *A jövő század regénye* (1872–1874) második részének csaknem teljes fejezetét alkotja, akkor jelenik meg, amikor már győztesen nyomul előre a hazai pozitivisták tudományosság. Kései hajtása az 1820 táján divatos pánmagyar felfogásnak, amely egykor Vörösmartyt is magával ragadta, olyan költeményekre ihlette, mint a *Hábador* vagy a *Magyarvár*. A kettőjük közti különbséget mégsem szabad elfelednünk: a nagy költő akkoriban Horváth István tanítványa, írónk sokkal inkább a későbbi romantikus tudósoké. Kincső lakossága – kivéve a harciasságot – olyan, amilyenek Ipolyi Arnold meg Orbán Balázs festi a kereszténység fölvétele előtti magyarokat, ám kivált a székelyeket. „Szabadság és tiszta erkölcsök népe, kik között nincs se rabszolga, se kiváltságos úr [...] kiknél nincs papi rend, nincs pozitív vallás.” (A kapitulum címe: *Kin-Tseu*, a további idézetek is innét valók.)

Az ázsiai testvérnépet az 1960-as években találja meg a lángeszű Tatrangi Dávid, az utópiás Otthon állam legfőbb vezetője. Örömmel tapasztalja, hogy e szigetország lakói: „Elzárva a külvilágtól öntudatlanul is versenyt futottak azzal.” Mezőgazdaság,

bányászat, építkezés, szövés-fonás, közoktatás területén nagyjából ott tartanak, ahol Európa az ipari forradalom előtt, de erkölcsiekben megelőzik azt. Békeszeretők: nem ismerik a vallási vagy pártviszályokat, fegyvert nem viselnek, nincs szeszes italuk. Egyszóval kivételes emberek, méltó társai a torockóiaknak. Az Otthon állam „iskolamesterei, tanárai” majd egy évtized alatt bevezetik a kincsői fiatalok legjobbjait a XX. század tudományába és technikájába; „és végül megtaníták neki [...] a lőfegyvernek kezelését is. Az új nemzedéknek arra is készen kellett lenni, hogy fogadott hazáját [értsd: a szövetséges Otthont] fegyvere tüzével védelmezze, mert annak ellensége körös-körül sok”.

Félelmetes ellenség az anarchista forradalom leverése után hatványozottan agresszív, terjeszkedni kívánó Oroszország. Ura és parancsolója, Alexandra cárnő nem egyszerű hódító és zsarnok: tagad minden erkölcsi, politikai normát, buja gonoszsága, gőgje, vakmerősége mítoszi méretű. (Ezért jellemzésére Jókai az *Apokalipszis*ből választott fejezetcímet: *A babiloni hölgy*.) A Jó és Rossz gigászi harcát megjósoló író dilemma elé kerül: Tatrangi táborának föltétlenül győznie kell, ám lehetséges-e ez vezérüknek, a békeszeretet apostolának meg Kincső lakóinak, akik a szigeti létforma szelidségében nőttek fel? Petőfi, s annyi más jövőről álmodó poéta nem ismert irgalmat: „Győzni fog itt a jó. De legelső nagy diadalma / Vértengerbe kerül. Mind-egy. Ez lesz az ítélet, / Melyet ígért isten, próféták ajkai által.” (*Az ítélet*)

Jókai tömeges megszárlás nélkül kényszeríti megadásra a cári légierőt s a szárazföldi hadsereget: az Otthon állam „légjárói” tökéletesebbek, utászcsapatai – a kincsőiektől tanulva, velük együttműködve – mesterei a folyók felduzzasztásának, a vízzel történő hadviselésnek. Mégis, a nagy küzdelem utolsó napjaiban hajszálon függ a vérontás elkerülése. Ukrajna meg Besszarábia földjén, Odessza környékén háromszázezer orosz áll szemben négyszázezer „fegyveres kincsőivel.” A regény feltűnő rövidséggel tudósít a katasztrófa elkerüléséről: sikerült Sercsinszkoy tábornok seregét „körülzární vízárral, megfosztani minden élelmiszertől” (*Egy seprűvonás*). A megoldás teljesen megfelel az emberiség követelményeinek: „félmillió (!) tanult mívelt ifjú” a magyarság „fajrokona” elkerüli a halált, ráadásul az immár fehér zászlót lengető ellenség sem kerül nyomorúságos fogolytáborokba. Csak éppen nem maradhat Európában. A békekötés értelmében „az Amur mellé telepíttetnek” s a jövőben ott élnek önálló állami életüket. Erkölcsi érzékünk megnyugodhat, ám az ilyen emberáldozatot nem követelő végeredmény inkább mesébe illik, mint Verne nyomán elinduló fantasztikus regénybe...

Tatrangi Dávid békepontjai fordulatot hoznak a „fajrokonok” további sorsába is: „Besszarábia átadatik a Kincsőből áthozott ősmagyar települőknek”. Vége tehát a magas hegyektől védett szigeti létmódnak? Vagy csupán azokra vonatkozik az átköltözési kötelezettség, akiket nem tud eltartani a túlnépesedett tartomány? Hiábavaló kérdések ezek. Szembetűnő ugyanis, hogy a *Jövő század*... utolsó tíz fejezete teljesen elszakad az eddigiektől. A korábbi szereplők meghaltak vagy elhalványodnak, az emberi konfliktusok, indulatok és tettek helyébe olyan széteső epizódok kerülnek, amelyek határozottan emlékeztetnek az egykorú hetilapok (például a *Vasárnapi Ujság*) ismeretterjesztő rovatára, tudományos-technikai kuriózumaira. Az ilyenfajta hírlap-

írás nem kedvez a magasabb rendű képzelet működésének, rombolja a mitikus tükörzést, behelyettesítést.

3.

Eddig a szigeti létezés olyan változatait mutattuk be, amelyek magasabb erkölcsiséget hordoztak a mindennapinál. Sőt az inzula lakói néhány esetben a technika, tudományosság terén is kiválóknak mutatkoztak (Otthon állam, Berend bányász közössége, vagyis a „telepkollektívák”), de ez kincsőiekről vagy torockóiakról csak részben mondható el. (Az erdélyi község vastermelésének kezdetlegességét a regény nem is nagyon igyekszik tagadni!) Timár al-dunai paradicsoma pedig nemcsak a tőkés életforma tagadása, hanem a civilizációé szintén. Beszélhetünk tehát *utópiás* és *idilli* (vagy: *paradicsomi*) területekről: a Senki szigete, az utóbbi kategória nagyszerű mintapéldánya.

Jókai utolsó előtti nagyobb epikumának (*Ahol a pénz nem Isten*, 1904) főalakjai szintén tudatosan zárkóznak el a külvilágtól, lemondanak még azon technikai eszközökről is, amelyeket hajótörésük alkalmával magukkal hoztak óceáni menedékhelyükre. A robinzonád titokzatos vezetője, a Capitano, olyan ember, akinek gondolatvilágában a következetes pacifizmus pesszimista történetbölcsélettel ötvöződik. Komor szavakkal jósolja meg Európa pusztulását; a földrész áldozatul esik „az anarchia, a nihilizmus, a hontagadás és égtagadás romboló erőinek” (*A milliók ellen-sége*). E nagy kitörést azonban nem alapozza meg sem a cselekmény, sem a jellemek és a környezet megfelelő rajza. A boldog szigetlakók lelkivilágánál sokkalta jobban érdeklik a szerzőt a természetrajzi és földtani különlegességek.

A korábbi alkotásokban is fölvetődött már az alapvető erkölcsi-politikai kérdés: minden helyzetben tilos-e a fegyverhasználat; vagy a haza (az otthon, a Sziget stb.) védelme megengedetté teszi az emberölést? A torockóiakat szerencsés véletlenek találkozása menti meg a vérontástól, az orosz főszereget Tatrangi Dávid mesterséges árvizekkel kényszeríti megadásra. Ezzel a háború borzalmi elkerülik a kincsői fiatalságot, noha az kész lett volna csatába menni. Ezúttal a két ellentétes álláspont elméleti vitában ütközik meg egymással. A Capitano puskalövés nélkül űzi el a tengeri szigetre támadó emberevőket, vitapartnere, a magyar tengerész hadnagy nem fogadja el e pacifizmust. Krédója: „Sziget az országunk a népek tengerében (...) a földi hazát nem tartja meg más, mint a hősi vitézség” („*De ölj*”, fejezet). Az elbeszélő rokonszenvének mágnestűje mintha a fiatalember felé fordulna!

Fábri Anna *Jókai-Magyarország* című monográfiájában joggal figyelmeztet arra, hogy írónk tisztában volt a „hagyományos nemesi ideológia és a vidéki életkeretek izoláló”⁴ jellegével. Gyakran olyan falvakba, birtokokra vezet olvasóit, ahol nem a jövőt készítik elő, inkább a feudális múltat szeretnék állandósítani. Gondoljunk Mindenváró Ádám domíniumára (*A kőszívű ember fiai*).

⁴ FÁBRI Anna: *Jókai-Magyarország*, Bp., 1991, 260.

Az effélékre legjobban a „rezervátum”, „zárvány” elnevezés illik és nem lehet őket összetéveszteni sem az utópiás, sem a paradicsomi szigetekkel. A három típus elkülönítése néhány esetben mégsem egyszerű. A Hortobágy a *Sárga rózsza* lapjain főként az ősi magyar állattenyésztő életforma végső menedéke, ahol még alig ismert újdonság a váltó. Nézzhetjük azonban más szemmel is. Felismerhetjük benne a természet lenyűgöző nyugalmit, azt a bensőséges érzést, amely egymáshoz köti az embert meg a szülőföldjét, a csikóst és kedvenc lovát. Ilyen megközelítésben a pusztát nem rezervátum többé, hanem olyan harmóniát hordoz, amelyet a „modern” életben hasztalan keres a személyiség. Decsi Sándor otthon érzi magát az élő és élettelen világban! (Egy pillanatra magának Jókainak is ilyen boldogító érzése támadt, amikor kora hajnalban vitték ki debreceni vendéglátói a Hortobágyra. Vesd össze *Hortobágy* című 1889-es karcolatával az NK 91. kötetében.)

A leaotungi emberkék (1890) elbeszélését sok szál fűzi a kincsőiek históriájához, de szembetűnőek a különbségek is. Leaotung a Mennyei Birodalom tizenhatodik provinciája, népét egy nagy erejű földrengés zárta el a külvilágtól. Bölcs vezetői a távolabbi jövőben bekövetkező túlnépesedés, élelemhiány veszélyét a lakosság törpévé változtatásával előzték meg. A folyamat végén „az emberkék nem voltak nagyobbak egy hatalmas férfiarasznál”, ekkor egy sziklaüregen át küldöttséget menesztettek a császárhoz. Hiába unszolta őket az uralkodó, inkább a visszatérést választották abban a tudatban, hogy tartományukban boldog emberek élnek, ellentétben a boldogtalan fajrokonáikkal. A megelégedettség tehát az elszigeteltség, valamint az *eltörpülés* egyenes következménye? A gondolatmenetben megbújik egy csöppnyi szimbolikus igazság, ám egészét tekintve inkább tréfás, játékos (satírai?) hatású. Végelemzésben ezek a liliputiak inkább – a méreteiket meghazudtoló mutatványokra képes – akrobaták, mint tudásukban, erkölcsükben kiemelkedő szigetlakók. Otthonuk nem Timár meg Noémi híres szigetére emlékeztet, megmarad rezervátumnak. (NK 93. köt.)

4.

Természetesen Jókai hatalmas életművében bőven találunk példát arra, hogy a szigeti létforma megvalósulása nem hordoz magasabb erkölcsiséget, és nem is a nemesi patriarkális múlt emléke. Az *Öreg ember nem vén ember* (1900) harmadik részének (*Gyász-orgiák*) főhőse azért rendez be különcködő módon egy kis dunai szigetet, hogy ott a folyóból kimentett öngyilkos nőt szerelmi kalandra csábítsa. Gyakoribb eset az, hogy az izoláció egészen hétköznapi célokat szolgál: kényelmet, nyugalmat, az alkalmatlan látogatóktól való védettséget biztosít az epikum szereplőinek. (A negyedik *Képzelt regény* a fenti műben.) Érthető, hogy az intim életkör ilyesfajta ábrázolásában bőven él önletrajzi elemekkel, s általában nagyfokú konkrétásra törekszik. Jól láthatjuk ezt *A tengerszemű hölgy* (1890) harmadik kapitulumában, ahol a fénykép pontosságával állítja elénk komáromi kertjük kis „gunyhóját”, ahol a *Hétköznapiak* elkészült.

Azt a rendkívül nagy szerepet, amelyet a sziget, elvontabb síkon a szigeti életmód játszik a komáromi Mester munkáiban, semmiképpen sem lehet a fiatalkori élmények túlzott hangsúlyozásával megmagyarázni.⁵ Már az idilli változat esetében is szembeötlő egyes eszmeáramlatok, történetileg változó érületi kategóriák hatása, rousseau-izmus, panteizmus, felvilágosult egyház- és valláskritika, valamint antikapitalista elemek nélkül nem alakulhatott volna ki ismert alakjában az al-dunai paradicsom. Az utópiás közösségek alapvonásait erősen befolyásolhatták Rotteck–Welcker hazánkban nagy tekintélynek örvendő *Staats-Lexikon*jának fejezetei. (A krit. kiadás 17. köt. jegyzeteiben Zöldhelyi Zsuzsa valószínűsíti, hogy Fourier, Saint-Simon stb. tanításait is e *liberális* enciklopédia bírálatán átszűrve használta fel írónk, amikor felvázolta az Otthon államot.)

Természetes, hogy Tatrangi elgondolásaiban és magában az Otthon államban megtalálhatók a szabadságharc nemzetiségi konfliktusainak tanulságai, általában a szerző szabadelvű nacionalizmusának tételei. Még inkább elmondhatjuk ezt Torockóról vagy Kincsről. Az utóbbiban megnő a székelység életterében, technikai találékonyágában való bizakodása, és nemcsak a főhősre vetül rá, hanem áttételesen a Magna Hungariából elmenekült magyar néptöredékre is. Jókai az 1870-es esztendőkből szötte ezeket az álmokat; akkor mélyen elkésérítette a belpolitikai helyzet, szinte magára erőszakolta a jövőbe vetett vigasztaló hitet. A decennium végén Tisza Kálmán kormányzása megnyugtatta, elhalványultak a közelmúlt nyugtalanító nemzetközi eseményeinek emlékei is. A nyolcvanasokban érdeklődése a nemzeti szempontból semlegesebb (történelmi, áltörténelmi) elbeszélések műfaja felé fordul; a szigeti létforma felvétele lelki, magánéleti okokból következik be például a *Kiskirályokban* (1885).

Az optimizmus jellegzetes képviselőjének tartja költőnket olvasótábora és a szakmai közvélemény. De hogyan egyeztethető össze e megállapítás eddigi megfigyeléseinkkel? Azzal, hogy a szigeti létforma ilyen nagy és érzelmileg mélyen átélt szerepet játszik munkásságában? Miért emeli ki hőseit a hétköznapi életből az a Jókai, aki meg van elégedve embertársaival, és ezer ember közül „ötszázat [talált], akinek jelleme a mindennapin felülemelkedett” (*Utazás egy sirdomb körül*, NK 95. köt. III. fej.).

Az ellentmondást bizonyos fokig csökkenthetjük, ha meggondoljuk efféle nyilatkozatainak egyszeri alkalomhoz kötött, vita kedvéért kiélezett mivoltát. Másfelől századvégi szövegeiben – akár szépprózaiak, akár nem – elszaporodnak a nacionalizmus-sovinizmus térnyeréséről, a háborús szellem fenyegető megerősödéséről szóló vészt jósló kijelentések. 1895-ben az Interparlamentáris Unió kongresszusán kifejtette, hogy a legújabb háborúk oka „a más nyelvet beszélő szomszéd ellen való düh”, „grammatikáért és szótárért megyünk késhegyig”.⁶ A barbár szenvedélyek el-

⁵ TAKÁTS Sándor: *Jókai a jó kertész* = uő, *Fejezetek Komárom művelődés- és gazdaságtörténetéből*, Tatabánya, 1996, 254–258.

⁶ *Jókai Mór politikai beszédei*, I–II. Bp., [1930] II., 373.

uralkodásától irtózik az egzotikus szigetre menekülő Capitano is (*Ahol a pénz nem Isten*).

Ha mélyebbre ásunk már korábbi regényeiben, akár pályakezdése idején, felfigyelhetünk olyan fontos epizódokra, ahol szélsőséges csoportok, egyes izgatók, lázítók testesítik meg azt, ami a lélek eltorzulása, alantas rétege (a *Szomorú napok* pán-szlávjai, a *Jövő század regénye* démoni nihilistái, Adorján Manassé ellenfele: Diurbanu stb.) A politikai-társadalmi mozgalmak síkján ismerte fel írónk az emberi bűnököt, amelyeknek a politikus(abb) megjelenéseivel valóban keveset törődött. A kisebb-nagyobb szigetek tehát védelmet nyújtanak hol a zendülő, hol a győztes elnyomók ellen. Torockón ugyanúgy a fennmaradásukért küzdenek a védekező lakosok, mint a Baradlayak a Körös mocsarai közti kastélyukban vagy maga a bujdosó Jókai Móric, a menekülő lapszerkesztő Tardonán (*A tengersizű hölgy*).

Ritkább esetnek mondható Timár meg Tanussy Manó idilli paradicsomi menedékhelye. Ezek megálmodásában fontos tényező a költő természetszeretete, vágya a magány, a bensőség fenntartása után. Héroszai – sőt rokonszenves mellékalakjai szintén – kedvelik az egyedüllétet. Csak az üresfejűeknek, arisztokrata léhűtőknek, sztereotip karrieristáinak engedi meg a szalonokban, klubokban való szüntelen forgolódást. Vajda sem barátja a társaságnak, mégis kettőjük egyénisége erősen eltér – e ponton is – egymástól. Gina poétájánál a fák, az erdők iránti rajongás együtt jár az embergyűlölettel. (A *Városligetben* azt olvashatjuk, hogy korai sétáinak nagyon is megvan az oka: „És a multság sikerül. / (...) Mikor még nincs megfertőztetve; / Nem járnak ott még – emberek...”) Míg a regényszerző úgy szerelmese (és amatőr bűvára) a Naturának, hogy azért jóindulatú tartózkodással, a távolságot megőrizve beilleszkedik az alkalmi meg állandóbb közösségekbe.

5.

Jókai paradicsomi és utópiás szigeteinek eszmei gyökereit (rousseau-izmus, valláskritika, kapitalizmusellenesség stb.) nem nehéz kimutatni, annál fogasabb kérdés, voltak-e előzményeik irodalmunkban. Horváth Károly Vörösmarty-monográfiájában – *A Délsziget* kapcsán – beszél arról, hogy a rousseau-izmus erősen elvont elképzeléseket fogalmazott meg a természetközeli életről, s e vízióknak a csendes-óceáni szigetek megismerése adott határozott alakot.⁷ (Tahiti már ekkor meghihlette a művészeket!)

Az elbeszélő költeményben bemutatott táj azonban nem valami második Tahiti, az örök kikelet, a szerelem, az adakozó természet birodalma: a romantika szellemének megfelelően az összhang, a szelíd lelkület, a beteljesülés nagyon is hiányzik Hadadúr életéből. A serdülő fiúnak éppúgy meg kell ismernie a Natura mostohaságát (viharok, éhség, sivatag, szomjúság), mint a babonák és a metafizika ártó hatal-

⁷ HORVÁTH Károly: *Klasszikából a romantikába*, Bp., 1968, 398–400. (Irodalomtörténeti Könyvtár 21.)

mait (Ördögök, Halálfi), s tudomásul kell vennie a testi szerelemre kimondott isteni tiltást. Egy rossz órájában még az emberevéstől sem riadna vissza éhsége csillapítására. Hadadúr egyszersmind Árpád fiatal bajnokai közé is beillenék. „Szilaj jó kedvű gyermek” – alkotója megfogalmazása szerint. Karddal, buzogánnyal pattan fel epopszi hagyományoknak megfelelő harci ménjére. Nagy elbeszélőknél a szigeti létforma igen messze van a Hadadúr–Szüdeli emberpárétól. A Senki szigetén s a hozzá hasonló színtereken sokkal áttételesebben érvényesülnek a mitikus erők, kevésbé végletesek a sorsfordulatok. A cselekmény időpontja eléggé meghatározott, nincs nagyon messze az olvasó idő-koordinátáitól – szemben *A Délsziget* archaikus időtlenségével. A szerelem nem tilos (bár a vallási-egyházi előírások tisztelete érezhető), a párbaj meg a háborúskodás annál inkább. S ami a legdöntőbb: Jókai sokkal kevésbé tölti meg a mesei-mítoszi elemeket filozófiai mondanivalót hordozó jelképességgel. Művei kevésbé rétegezettek, mondanivalójuk egyértelműnek látszik, nem gyanítunk bennük rejtélyes szimbólumokat, mint e költeményben vagy a *Csongor és Tündében*, *A Romban*.

Végső leegyszerűsítéssel: Hadadúr története bölcséleti síkra emelt robinzonád, míg az Otthon állam, Kincső, Tardona stb., gyökerei a reneszánsz államregényekig nyúlnak vissza. Eszmetörténetileg könnyű megmagyarázni, hogy a magyar őstörténet motívumai vagy csupán azok hangulati beszűrődése kimutatható mindkét alkotónk idevágó munkásságában.

SZEREDI ORSOLYA

MITOPOÉTIKAI ÉS ETNOGRÁFIAI ELEMEEK A NOVELLACIKLUS EGYSÉGESÍTÉSE SZOLGÁLATÁBAN

(Mikszáth Kálmán: *A jó palócok*)*

I. A mítikus idő

*A jó palócok*ban a ciklikus időszemlélet érvényesül, ami elsősorban abban nyilvánul meg, hogy az idő múlását az évszakok váltakozása érzékelteti, s erről általában a természeti jelenségek, a paraszti idénymunkák és szokások váltakozása tanúskodik. Bár az időpontra történő utalások az egyes novellákban közvetett úton történnek, igen gyakran egészen pontosan meghatározható történések ideje, mivel az időjelölő funkcióban álló tényezők az évnek valamely pontosan megjelölhető időszakához vagy napjához kötődnek. Így például *A néhai bárány* a tavaszi áradás idején játszódik, a *Péri lányok szép hajáról* eseményei június 29-hez kapcsolódnak, tekintve, hogy az aratás kezdetének időpontja hagyományosan ez volt, *A góizoni Szűz Mária* cselekménye a Mária napi búcsúkor, azaz szeptember 8-án zajlik, a *Galandáné asszonyom* időpontja pedig Luca napja, azaz december 13.

A mű idejének ciklikussága egyrészt kizárja a történeti időre jellemző linearitást, másrészt állandóságot, örökérvényűséget eredményez. Ennek a szemléletnek a következménye az, amiről korábban más összefüggésben már említést tettünk, hogy tudniillik a mű egészét átfogó természeti év nem esik egybe a naptári évvel, azaz a novellaciklus belső ideje „időn kívüliséget”, nem a történeti időbe ágyazottságot mutat. Ez azt jelenti, hogy *A jó palócok* ideje a mítoszok idejével rokonítható: a kezdetekre, de a ciklikusság következtében az állandóságra is utal.¹

Az egyes novellákon belüli – lezárt természeti időegységre (nap; napszak) tagolt – „kis egységek”, belső idők megléte véleményünk szerint nem más, mint az egyes

* A mitopoétikai elemek és a mitológikus gondolkodás elemeinek feltárásában a következő munkákra támaszkodtunk: Jeleazar MELETYINSZKIJ, *A mítosz poétikája*, Bp., 1985; Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Bp., 1987; James G. FRAZER, *Az aranyág*, Bp., 1993; M. I. SZTYEBLIN-KAMANSZKIJ, *A mítosz*, Bp., 1985; G. S. KIRK, *A mítosz*, Bp., 1993; Vlagyimir J. PROPP: *A mese morfológiája*, Bp., 1995; Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Bp., 1998.

¹ A *Tót atyafiak* időkezelésével kapcsolatban hasonló megállapításra jut Eisemann György, amikor a Mikszáth-mű idejét a múlttól és jövőtől független „abszolút jelen”-ként határozza meg. (EISEMANN György, *Keresztutak és labirintusok*, Budapest, 1991, 128.)

ember sorsában reprezentált mikrokozmosz létének demonstrációja, s ezt alátámasztja az a jelenség, ahogyan a mindenkori nappal és éjszaka váltakozása a mítoszok bináris oppozíciói törvényszerűségeinek megfelelően történik.

A természeti év eseménysora (a keletkezés – kiteljesedés – pusztulás ciklikussága) már a magasabb egység szintjén meglévő létezés fázisaira utal – nemritkán párhuzamba kerülve az emberi élet eseményeivel –, ami viszont, végső soron a mikro- és makrokozmosz eredendő homogenitását adja.

II. A mítikus tér

A mítikus térszemlélet elsősorban abban nyilvánul meg, hogy a történetek színtere, Palóccország, az egész világot jelenti, azaz kozmoszá válik. Falvainak (tehát a kulturális színtérnek) és a határnak (azaz a természeti környezetnek) pontos és részletező bemutatása – ahogyan az a néprajzi elemzésünkből már kitetszhetett – az otthonosság, kiismerhetőség, rendezettség és biztonságosság érzetét kelti, s így a „bent”, vagyis az Eliade-nál használatos „mi világunk”² fogalmát testesíti meg.³ Ezt a hatást erősíti a „bent” világa teljes identitásához szükséges – a kizárólag e térséghez kapcsolódó, s itt különleges jelentést kapó – helyi mítoszok megléte is. Ilyen a bodoki savanyúkút „varázserejéről” szóló történet,⁴ ami kiemeli e tér egyediségét olyanképpen, hogy a mítoszi hagyományoktól eltérően a középponti eszme nem a teremtés s a vitalitás valamilyen irányú diadalát ünnepli, hanem a halál, a pusztulás, a megsemmisülés képét idézi fel. (Tudniillik aki megkóstolja a közösség tagjai közül e kút vizét, önnön tragikus sorsának előidézőjévé válik, hiszen egy tiszta szerelmi kapcsolat kibontakozása helyett előbb vagy utóbb házasságtörés bűnét fogja elkövetni.) A Mikszáth több művében is fontos szerepet játszó Bágy patak említésekor már egyidejűleg két kultúrkör mítoszi gyökereihez való kötődésére is felfigyelünk, egyrészt a keresztény kultúrkörhöz kapcsolódó és speciálisan a magyar népi vallásosság gondolatkerében

² Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Budapest, 1987, 23.

³ Mikszáthnak ezen fiktív világ megteremtésére irányuló tevékenységére több ízben is utalt már a szakirodalom: Imre László „a szűkebb patriarchális világ otthonosságá”-nak: IMRE László, *Egy novella három olvasata*, *Új Dunatáj*, 1997/2, 6.; Eisemann György „szimuláltan egzotikus külön világ”-nak: EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Bp., 1998, 25.; VADAI István „sajátos palóc mitológiai tér”-nek: VADAI István, *A majornoki hegyszakadék*, *Tiszatáj*, 1997/1, 74.; Szilágyi Zsófia „mitológiai tér”-nek: SZILÁGYI Zsófia, *Műfaj és szövegtér*, ItK, 1998/3–4, 518.; FÁBRI Anna „teremtett és rekonstruált világkép”-nek: FÁBRI Anna: *A titkos könyv – Mikszáth és a természet = Mikszáth-émlékkönyv*, szerk. Fábri Anna, Balassagyarmat, 114.; Nyilasy Balázs pedig „védekező világteremtés”-ként jelöli: NYILASY Balázs, *A jó palócok; Tót atyafiak*, *Tiszatáj*, 1997/1, 61.

⁴ Lásd in *Hová lett Gál Magda?*

élő Szent László-legenda,⁵ másrészt az antikvitás mitikus idejét, az Aranykort, az olvasóban asszociatív módon felidéző „aranypor-termő meder” mondája révén.

A határon kívüli terület bemutatásakor (s ez szinte kizárólag a természeti környezetet foglalja magába) többnyire csak felsorolásra és népmesei sztereotípiák használatára szorítkozik az elbeszélő, s ezáltal azokat a maguk egyszerűségében és monumentalitásában ábrázolja. Emiatt azonban a határon kívüli táj idegenné, félelmetessé és ellenségessé is válik, vagyis az ember számára a „kint” fogalmát, a rendezetlenséget, a káoszt jeleníti meg. Így például a Bágy csak a bodoki elbeszélő számára „kint”-nek tekinthető Majornokon és Csoltón idéz elő pusztulást, Bodokon pedig a kis patak a méltóságosan hömpölygő folyó képében jelenik meg (*A néhai bárány*), Gélyi János, kilépve a falu „kozmosz”-ából, a „kint” lévő, tehát a káoszt idéző hegyszakadékok közt leli halálát (*Szegény Gélyi János lovai*), a *Két major regényében* a falun kívül eső Ipoly folyó a tragédia színtere, Gál Magda pedig elhagyva a „bent világot”, egyenesen eltűnik, megsemmisül – elvesztve karakterjegyeit – beolvad a „kint” homogén, nivelláción alapuló világába.

A „bent” világának törvényei, azaz a rítusokban: kifejeződő és ható etikai rendszer viszont szabályszerűen veszíti el komolyságát s egyben hatóerejét a „kint” világának lakóival szemben. Amíg ugyanis a bodoki kút vize⁶ a falu „madárkájának” halált osztó, azaz ifjú leányok elbukását előidéző, mágikus hatóerejű közeg, addig a „kint”-ről jövő tótok esetén nem tud tragédiát előidézni, bár különleges mivolta nem szűnik meg, csak működésképtelenné válva ellentétes hatásúvá lesz, kellemes mámort, részegséget váltva ki belőlük.

A kettős ábrázolásmód sajátos nézőpont-váltáshoz vezet, s ennek eredményeként az abszolút értékű jelenségek relatívvá válnak. Így lehetséges, hogy a „mi világunkban” lévő kicsiny Bágy patak hatalmas, méltóságteljesen hömpölygő folyó szerepében jelenjék meg, míg a nagy Ipoly folyó a látóhatár szélén elhelyezkedvén kicsinek, jelentéktelennek, a „bent” világában szinte hatástalannak mutatkozzék, a gózoni kis erdő pedig a népmesék rengetegére emlékeztető óriási erdővé növekedjék (l. a néprajzi elemzésben a természeti környezet ábrázolásával kapcsolatban írottakat). A valóságos elemekből álló környezet a mű fiktív kis világa lesz, ez a világ pedig egyetemes érvényűvé, kozmosszá válik. A nagy természeti formák – hegy, tó, síkság – a mozdulatlanságot, az állandóságot, a világban meglévő rendet jelképezik, távlati láttatásuk azonban az idegenszerűség, a félelmetesség, az emberrel való szembenállás érzetét kelti, s ez mindenképpen a világ kaotikus állapotára utal. Rend és káosz tehát egy és ugyanazon dologban létezik: nézőpont kérdése csupán, hogy mikor melyik felével mutatkozik meg az embernek, s éppen ez a viszonylagosság látszik a dolgok lényegének is. Azaz a rendet mutató környezet más perspektívából nézve káosznak bizonyul, a kaotikus állapotok eluralkodása viszont nem zárja ki Mikszáth világában a harmónia megvalósulásának lehetőségét. Ez az állapot két ellentétes életérzés forrása lehet, mégpedig vagy a teljes létbizonytalanságé, vagy a harmónia utáni vágyé.

A kint-bent fogalmának elkülönítésével együtt jár a koncentrikus látásmód kialakítása, ami a teret koncentrikusan táguló, de egymással kapcsolatban álló területek-

ként mutatja. A koncentrikus körök középpontjában a ciklus hőseinek közössége áll. E közösség értékrendje határozza meg, mi kerül a „közelebbi” és mi a „távolabbi” körre, mi a fontosabb, jelentősebb és mi kevésbé az, mi kerül a világon „belülre” és mi „kívülre”.

A koncentrikus világ felépítése *A jó palócok*ban a következőképpen történik. A legtágabb terület a tájegység (Palócföld), aztán következik a falu határa, majd a falu belseje, aztán a lakóház, benne a tisztaszoba, abban a tornyos nyoszolya, amely a paraszti értékrenden belül a szent nász tárgyi kivetüléseként jelenik meg, s az élet megújulását, körforgását és egyben örökkévalóságát is jelenti. A tornyos nyoszolya ezáltal mind a térnek, mind az időnek jelképévé válik, egyrészt a világ közepe és egyben az egész világ, másrészt a születés, a nász és a halál örök körforgásának és állandóságának színtere. A nyoszolya ilyen értelmezése azt is mutatja, hogy Mikszáth művében tér és idő elválaszthatatlanul összekapcsolódva a mítoszokra jellemző egységes kronotoposzt hozza létre.⁷

Érdekes szerepkör jut a templom épületének is, ami időről időre felbukkan a mű világában, s hogy mikor, annak szintén megvan a belső logikai rendszer működéséből fakadó magyarázata. Maga a templom nem pusztán bizonyos fordulópontok bekövetkeztében játszik szerepet, hanem minden esetben erkölcsi értékek diadalát is eredményezi.

Így bizonyosodhat rá Sós Pál uramra hazugsága *A néhai bárány* történetében, aki épp az új templom felavatásáról jön ekkor, s ezért törvényszerűen lepleződik le ebben a világban; így történhet meg, hogy a „pogány” Filcsik felett diadalt arat a bundájára hímzett templom képe, részvétet keltve benne a valódi szerencsétlenség – a véttlen ember tragédiája – iránt, s a keményszívű embert valódi irgalmas cselekedetre készíti, az alvó koldusasszonyra és annak gyermekére teríti rá a – most már szemünkben is bizonyíthatóan értékes, az életdimenziókat tényleg átértékelő-átalakító, varázserejű – bundát.

A templom mint a megszentelt tér kifejeződése – statikus, szkénéyszerű megjelenítési módjainak köszönhetően – szinte felette áll a mű koncentrikus világképének. Valódi feladata elsődlegesen a szakralitás hangsúlyozása, aminek elfogadásában az olvasó épp a Mikszáth-szövegek relativizmusa miatt joggal kételkedhet, végül azonban – egy alig észrevehetően létező utalásrendszer kapcsán – mégis felleli: ugyanis kizárólag csak az első és utolsó történetben megjelenő és jócselekedetét végrehajtó harangozó (Csúri Jóska) személyéhez kötődő „szent tér” (harang-harangláb-templom) nyomatékosítása biztosítja a novellaciklus szakrális jellegű keretbe foglalását, tehát az abszolútum megfellebbezhetetlen igazságának erejével hat az olvasóra. Ehhez

⁵ E két legenda meglétére Csáky Károly hívja föl a figyelmünket: CSÁKY Károly, *Mikszáth néprajza és annak utóélete*, Balassagyarmati Honismereti Híradó, 1991/1–2, 56.

⁶ Lásd in *Hová lett Gál Magda?*

⁷ Mircea ELIADE idézi ezzel kapcsolatban Werner Müller megállapítását: „A templom a térbeli, a tempus az időbeli kifejezést jelenti egy tér-időbeli látótérben.” (*I. m.* 67.) Az általunk használt *kronotoposz* Mihail Bahtyin terminusa (Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája*, Budapest, 1976).

kapcsolódóan a harang-harangszó hangjának nyitó és záró aktusként történő megjelenése (felidéződése) joggal adja a Szentmisére⁸ történő asszociáció lehetőségét,⁹ s egyben ad magyarázatot a következetesen alkalmazott bibliai vonatkozású nevek¹⁰ felsorakozására, a helyenként fel-felbukkanó példázatosság és prédikátori hangvétel kiszólásaira is, végső soron utalva a kivételezett – vélhetően papi¹¹ – elbeszélői szerepkörre; amely szerepkör épp a mű világán belül ható népi nevetéskultúra összetevői (például: az álarcosság) okán végső soron azért mégiscsak megkérdőjeleződik.

III. A mitikus hősök

A szereplők mítoszkritikai vizsgálatának első, szembeötlő eredménye, hogy Mikszáth novellaciklusának hőseiről nem dönthető el egyértelműen, heroszokként lépnek-e színre, s így a mitikus kor első cselekedeteinek, a példaadó tetteknek végrehajtói,¹² avagy hétköznapi kisemberek, akiknek egész életét csupán banális cselekmények és események sorozata alkotja.¹³ A hősök naponta ismétlődő cselekedetei (l. a néprajzi elemzés vonatkozó részét) szakrális jelentést kapnak, a világ egyedül „értelmes” cselekvéseivé válnak, ugyanakkor nem lehet elvonatkoztatni hétköznapi-ságuktól sem.

Így például Gélyi János a lovak felszerszámozásának jelenetében lehet kultúrhérosz, aki a rítusban megismétli a példaadó tettet, azt, hogy miként kell a lovat felszerszámozni, s ennek következtében az ő tette is példaadóvá válik. Ugyanakkor Gélyi János értelmezhető csupán a falu egyik hétköznapi embereként, lószerető gazdaként.

⁸ Ui. Bodok a mű világán belül katolikus faluként jelenik meg.

⁹ Érdekes párhuzamként utalunk Hódosy Annamária rokon gondolataira, aki a *Péri lányok szép hajáról* szóló történetet egyenest: „a keresztény üdvtörténet miniatürizált változatá”-nak tekinti. HÓDOSY Annamária: *Mixát: Hair*, It, 1994/1–2, 4.

¹⁰ L. bővebben a dolgozat *Nyelvi jellegzetességek* című fejezetében.

¹¹ L. bővebben a dolgozat VI. fejezetében.

¹² L. Jeleazar Meletyinszkij idézett munkájának *Nemzetségalapító ősök, demiurgoszok – kultúrhéroszok* című fejezetét.

¹³ A Mikszáth-szövegek relativizmusa ismeretében is erősödő tendenciaként jelentkezik az újkeletű szakirodalomban *A jó palócok* és a *Tót atyafiak* alakjainak archetipikus karakterként való jelölése. Torma András „jungji értelemben vett archetipusok”-ról ír: TORMA András, *Fekete folt Mikszáth realizmusán*, Palócföld, 1992/4, 347.; Eisemann György „ős-képszerű megformálású”, „archetipusokhoz hasonló” alakokról: *i. m.* 29.; Druzsín Ferenc pedig a Mikszáthnál állandósult „palóc nép” megnevezés kapcsán hangsúlyozza az egyfajta „mitikus tudattartam”-ban kifejeződő sajátos „népmitológia” meglétét: DRUZSIN Ferenc, *Hiedelmek költészete*, Budapest, 1998, 63., 66.

Kovács Maris *A góizoni Szűz Máriában* a történet profán szintjén megesett lány, elhagyott szerető. Alakja azonban Szűz Máriaként is értelmezhető, amennyiben a Mária nevet viseli, külsejének leírásában pedig az elbeszélő megismétli azt, amit Gughy Panna mondott arról, milyennek látta Szűz Máriát: „Vakító fehér arc, aranyos szőke haj, egész vállára omlik, bánatos kék szemek, hófehér jobb karján, mely tövistől vérzik, egy kicsike gyermek édesdeden alszik...” (162.) Kovács Maris alakja azonban nemcsak a keresztény vallás Szűz Máriájának alakját foglalja magába, hanem a pogány vallások természeti környezetével (erdő, „Mária-fák”, kút) való összefüggése révén az ősi magyar pogány hitvilág anyaistennőjeként, Boldogasszonyként is értelmezhető.

Gughy Panna és Galandáné szintén a falu egy-egy parasztszonyaként jelennek meg, azonban mind külső megformálásukban, mind viselkedésükben a boszorkányság tradicionális attribútumait hordozzák. Gughy Panna hosszú fekete hajának, piros arcának visszatérő motívuma ellentétben áll Szűz Mária fentebb idézett alakjával, s tetteiben is (pénzért közbejár az emberek ügyes-bajos dolgaiban a Boldogságos Szűznél) a boszorkány hamissága és csalása mutatkozik meg. Galandánét az elbeszélő vén banyának, vén boszorkánynak, varangynak nevezi, s a megnevezéssel összhangban áll az asszony külsejének (fogatlan száj, ráncos arc, szőrös áll, vörös szem, aszott láb, sebekkel teli test) a környezetének („szurtos viskó”, a konyhában „a tűzhelyen hatalmas fazekakban mindenféle koktumok rottyogtak, pokolbeli bűzt árasztva”, 157.) leírása. Tettei szintén a boszorkányosság köréhez tartoznak: megrontja a teheneket, főztjével beteggé teszi a falu lakóit, jégverést idéz elő, a sírdombon hatalmas szelindekkel (ördögökkel) viaskodik. Alakja – hasonlóan ahhoz, ahogyan Gughy Panna alakja a kút vizében – megkettőződik (a tükröződés a hagyomány szerint szintén a tisztátalan erő jelenlétét mutatja), mégpedig úgy, hogy ha akarja, képes fiatal, fekete hajú, szép lány képében is mutatkozni.¹⁴

IV. A mitologikus gondolkodás

A mitologikus gondolkodás különféle jellegzetességei áthatják *A jó palócok* történeteit. A hiedelmek és babonák erőteljesen meghatározzák a mű világát, az események fő mozgatórugójává, szervező erejévé válnak. Az alábbiakban a mitologikus gondolkodás főbb jegyeinek megnyilvánulásait vizsgáljuk a novellaciklusban.

¹⁴ Érdekes mitológiai vonatkozással bír Péri Judit neve. Ő a neve és sorsa közti összefüggés révén kapcsolódhat a mitikus hősök közé. Hódosy Annamária, majd Szilágyi Zsófia foglalkozik a „péri” név mitológiai vonatkozásával, amiből kiderül, hogy az 1854-es Ipolyi Arnold-féle *Magyar mythologia* számon tartja a perit, mint az emberek közé leszálló, köztük elvegyülő, ártatlan vagy megtért, rendkívüli szépségű keleti tündérlányt.

Judit tündéri mivoltának lehetőségét erősíti az égiek külső tulajdonságjegyeinek egyikeként tradicionálisan számon tartott „aranyhaj” birtoklása is.

A. A szimpatetikus mágia

Megtalálható a műben a szimpatetikus mágia két alapvető formája: az átviteli mágia és a homeopatikus mágia¹⁵. Az átviteli mágia jellemzője, hogy korábban már egymással kapcsolatba került tárgyak későbbi időkben ismét hasonló kapcsolatba lépnek egymással. Ilyen módon működik a novellaciklus férfi-nő kapcsolatainak egy része is, s ez főként a hűtlen férfi vagy nő visszatérésében nyilvánul meg. Az átviteli mágia működésének is tekinthető, hogy Tímár Zsófihoz „visszatér” férje, Kovács Marishoz Csúz Gábor, Gélyi Jánoshoz Vér Klára. Megnyilvánul ez a törvényszerűség az élő személyek és a számukra különösen fontos élőlények vagy tárgyak kapcsolatában is. Az átviteli mágia szolgálhat magyarázatul ahhoz, hogy Baló Borcsa „megtalálja” a Cukri bárányt, ez a kapcsolat lelhető fel Baló Ágnes és tulipánosládája között, s e kapcsolat az alapja a pogány Filcsik és bundája történetének is.

A homeopatikus mágia jellemzője, hogy az egyén személyes tárgyainak megszerzése a személy fölötti mágikus hatalom gyakorlását is jelenti. Ennek értelmében amikor Galandáné Palyusra mos (azaz személyes holmiját birtokolja), nem egyszerűen hétköznapi viszonyokra utal, hanem arra is, hogy Galandáné olyan hatalommal rendelkezik Palyus fölött, hogy az Galandáné kedvéért eladja a lelkét az ördögnek. Filcsik akkor látogat el beteg leányához, vagyis akkor tudják cselekvésre kényszeríteni, amikor veje megszerzi tőle a féltett bundát, azaz Filcsik személyes tárgya a birtokába kerül.

B. A bináris oppozíciók

A bináris oppozíciók¹⁶ egyik megjelenési formája a már említett kint-bent fogalom-páron belüli ellentét. A kint-bent ellentéte azonban nem csupán a ciklus egészében található meg, hanem az egyes novellákon belül is. A *Szegény Gélyi János lovai* című novellában a lakodalomba vezető út a falu határán kívül lévő kenderáztatók mentén vezet, s így a „kint” megjelenítője, a lovak rituális felszerszámozása az istállóban, tehát „bent”, Gélyi János és a lovak külön világában történik. A „királyné szoknyája” című novellában Gyócsi Imre örökölt földje a maga kopárságával és terméketlenségével a „kint” világot testesíti meg, míg a Gyócsi házba a testvéri szeretet révén az otthon melege költözik, aminek eredményeképpen a „kinti” kopárság „bent” gazdagsággá (tudniillik kőszénné) változik.

A tél-nyár ellentét a mitikus időszemlélethez kapcsolódik: a már korábban bemutatott, a műegészen belüli, természeti évet átfogó egységben a ciklikusságot biztosítja. Ennek értelmében a nyár a *Péri lányok szép hajáról* című novellában az aratás

¹⁵ Az általunk használt *szimpatetikus mágia* és *átviteli mágia* fogalom James G. Frazer terminusa. *I. m.*

¹⁶ A *bináris oppozíció* fogalmát a Jeleazar Meletyinszkij által alkalmazott értelemben használjuk. *I. m.*

és a szerelmi történet összekapcsolásával az élet, a termékenység megjelenítőjévé válik. Ezzel ellentétben a tél a *Galandáné asszonyomban* az öregség, a terméketlenség, a halál kifejezője.

A férfi–nő oppozíciója a ciklus szerelmi történeteiben mutatkozik meg leginkább. Az egymásnak rendelődött férfiak és nők kapcsolata harmónia helyett diszharmóniát eredményez.

Így például Csató Pista és Péri Judit szerelme a lány közösségből való kiteszítottságához vezet, Gélyi János és Vér Klára házassága mindkettejük halálát okozza, Galandáné és Palyus viszonya a tisztátalan erőssel kötött szerződéssel és Palyus öngyilkosságával végződik.

A világos–sötét ellentéte elsősorban a nőalakok külsejében nyilvánul meg, s gyakran a jó–rossz ellentétpárral kapcsolódik össze. Tímár Zsófi és Kovács Maris szökevénye ártatlansággal, őszinteséggel, szeretettel párosul, s alakjuk az „örök nőiség” eszméjének megjelenítőjévé válik. Velük szemben Tímár Zsófi férje elcsábítójának és Goghi Pannának feketesége igaztalansággal, csábítással, testiséggel párosul, s az érzéki, démonikus nő megtestesítőiként jelennek meg.

A föld–ég ellentéte szinte minden novella hangulati háttérének megjelenítője, mivel állapotuk lefestésével az elkövetkező események hírnökeivé válnak. Jelenségeik minden esetben egymás kiegészítőiként szerepelnek. Ily módon jelentőségük abban áll, hogy a hősök életében bekövetkező változásokat vagy a hősök közötti ellentéteket közvetítsek. A tragédia bekövetkezését vihar jelzi előre, s a vihar tombolása mind az égen, mind a földön lejátszódik (*A néhai bárány*). A szerencse eljövetelét napsütés, a természet kivirulása jelzi (*Szűcs Pali szerencséje*, *A „királyné szoknyája”*).

A föld–ég ellentétpár ilyenén megnyilvánulása a szubjektum-objektum viszony felcserélődését is eredményezi, s ez szintén a mitológikus gondolkodás jellemzője. Hiszen a földnek és az égnek a természeti jelenségek formájában történő leírása (objektum) az emberi érzelmek, hangulatok, cselekedetek függvényeként értelmeződik, azaz a szubjektum kivetül az objektumra. Ily módon a Mikszáth-műben antropomorfizált természet van jelen, ami egyben azt is jelenti, hogy az ember mint mikrokozmosz azonos a világgal mint makrokozmoszsal.

C. *A tertium non datur elvének érvénytelensége*

A tertium non datur elvének érvénytelensége azt jelenti, hogy a mitológiai gondolkodásban nem érvényesül a formális logikának az a szabálya, mely szerint egy dologra nem vonatkoztatható két, egymást kizáró tulajdonság. Mikszáth művében a formális logika *vagy-vagy* elve helyett néhány esetben a mitológiai gondolkodás *is-is* elve érvényesül. Így például az eső (azaz a víz) lehet pusztító (*A néhai bárány*) és életet adó (*A bágyi csoda*), a kút vize szerelmi tragédia és boldogság előidézője (*Hová lett Gál Magda?*), a föld a terméketlenség, szegénység és a gazdagság, jólét megteste-

sítője (*A „királyné szoknyája”*), illetve élet és halál helyett a történetek csaknem mind-egyikében a lét és másféle lét állapota jelenik meg.¹⁷

V. A nyelvi jellegzetességek

A mű egyik jellemzője a helyenként végletekig egyszerűsített nyelv, amely főként a mondatszerkesztésben mutatkozik meg. E nyelv feladata hasonló a mitikus kor nyelvének feladatához, vagyis a szavak teremtő erővel rendelkeznek: a dolog megnevezése a dolog megteremtődésével azonos: valószínűleg ilyen funkcióban is szerepelhetnek a ciklus eszközöket, használati tárgyakat, ruhadarabokat megnevező és számbavevő köz- és tájnyelvi szavai.

Hasonló szerepet játszik Mikszáth művében a névadás is. A név feladata, hogy magába foglalja viselőjének mind külső, mind belső tulajdonságait, s ezzel a név hordozóját egyértelműen meghatározza. Gélyi János lovai például a népmesék táltos lovainak jellegzetes neveit viselik (Tündér, Ráró, Villám). A hősök az ősi eposzok hőszaihoz hasonlóan gyakran állandó jelzők segítségével határozódnak meg, s ez mindenképpen archetipikus jellegükre utal (például: „pogány Filcsik”, „nagyitalú Mócsik György”, „helyke-petyke Vér Klára”, „szegény Gélyi János”, „szegény Palyus”, „nyalka Csipke Sándor”).

A jó palócok névanyaga esetén feltűnik a nevek szimmetriára törekvő homogenitása. Általában négy szótagos nevekkal találkozunk, melyeknek mind elő- mind utótagja két-két szótagú. (Például: Bede Anna; Péri Kata; Gyócsi Eszter; Réki Maris; Tímár Zsófi; Csipke Sándor; Csúri Jóska; Gélyi János.) A neveknek ez a fajta egység típusa Mikszáth stilizált „palóc világába” a népi névadásban rejlő törvényszerűség felfedezésével és következetes alkalmazásával simul bele, s azáltal, hogy a kivételt képező nevek száma a műben igen kevés, a névadásban rejlő közlőérték is az állóképszerűség – tudniillik az időtlenség érzetének meglétét, s végső soron a közösség névadáson túli, egyéb szinteken is biztosított és működő törvényeinek analógiás meglétét erősíti az olvasóban. A kivételt képező nevek birtokosai (például: Vér Klára; Gál Magda; Sás Gyuri; Sós Pál; Csúz Gábor; Galandáné), pedig ugyanúgy a közösség belső elvárásainak meg nem felelő, attól eltérően cselekvő-gondolkodó karaktert testesítik meg.

¹⁷ A mítoszi világ működésének ugyan nem állandóan funkcionáló alaptörvényei, mégis hangsúlyos szerepűek a benne rejlő szimbólumok. Jelen dolgozat nem tekinti tárgyának ugyan az egyes mitológiai motívumok módosult továbbélését Mikszáth művében, mégis figyelmefelkeltőnek bizonyult Torma András tanulmánya, aki a Kert (Paradicsom); az Úrnő (termékenységistennő); a Kincs; a Kincsrózó és a Megváltó Gyermekestén fellelhető motívumait értelmezi Mikszáth egyes művei alapján.

Az egyes nevek azonban nemcsak önmagukban tartalmaznak lényeges többletinformációt,¹⁸ hanem együttesen is további – s éppen a keresztény mítoszi-jelentésséggel gazdagítják a szövegegyüttest. *A jó palócok* történeteinek névanyaga – s döntően a női nevek – kizárólag bibliai, keresztény vallási vonatkozásúak¹⁹ (Judit; Eszter; Zsuzsanna – „Zsuzsi”; Mária – „Maris”; Magdolna – „Magda”; Anna – Panna; Erzsébet – „Erzsi”; Katalin – „Kati”; Zsófia – „Zsófi”; Teréz – „Terka”; Klára; Borbála – „Borcsa, Boris” és Ágnes), s a mitológiai gondolkodás szabályszerűségei érvényesülésének következtében a név és viselője a mű világában (s a népi hitvilágban) feltétlen kapcsolatban marad.

Így válhat Kovács Maris minden „bűne” ellenére is a tisztaság és anyaság megtestesítőjévé. Gál Magda életének ezért központi problémája a bűnösség vagy „megértés” állapotának választhatósága. Ezért érezzük úgy, hogy Bede Annát a saját – s egyben a haldoklók – védőszentje segíti túlvilági nyugalma meglelésében. Péri Kata is ez okból léphet fel – Katalin mivoltában – egy leány (testvére, Judit) pártfogójaként. Tímár Zsófi, jellemében is a „bölcsek” (Sophia) világlátását hordozza szelíd, sorsba való beletörődésével, s mentális „jövőbe látásával”, amire öntudatlan, fekete kendő viselése utal. Vér Klára, a műben való első megjelenési módjával azonnal eleget tesz Szent Klára legendájának, akinek: „Teste holtában sem enyészett el – vére folyékony maradt.” Baló Ágnes (Agnus) sorsa is törvényszerűen eggyé válik a kis Cukri bárányéval. S végül a kis Baló Borcsa nemcsak mint tiszta gyermek, de mint „Borbála” is indokoltan nyeri el az igazság kiderítésének, a „megvilágosodás”-nak a lehetőségét, s mintha diadalában – a templomavatásról hazatérő, hamisan esküdő Sós Pál leleplezésében – a harangok, tornyok, templomok patrónája, Szent Borbála is segítené.

A művet átszövik a nyelvi sztereotípiák, melyek annak köszönhetően, hogy hasonló szituációhoz ugyanaz a nyelvi fordulat kapcsolódik, az állandóságot, örökérvényűséget jelzik, s mint ilyenek, az archaikus kor megjelenítőivé válnak. A leggyakoribb nyelvi sztereotípiák a műben a népdalok fordulatait idézik („Az egyik, aki ott áll, olyan piros, mint a rózsa, a másik, aki ott nyög, olyan fehér, mint a liliom.” [125.], „...ha fehér liliom volt előbb, olyan most a szegyetől, akár a bíbor.” [119.], „Még észre sem vette, csak a Gyurit nézte, csak a Gyurit látta, liliom két arcán a csókját érezte.” [191.]), de találhatók benne esküvések („Esküszöm kendtek előtt, itt a szabad ég alatt, az egy élő Istenre...” [116.]), fogadkozások („Előbb folyik fölfelé a

¹⁸ Nagy Miklós az író által leggyakrabban feltüntetett nevekről s azok hangzásvilágáról, jelentéséről és hiteles mivoltáról, összegezve kutatási eredményeit, a következőket állapítja meg: „az írói névadás Mikszáth esetén a mű világán belüli hitelesség megteremtésének – tkp. az illúzióteremtésnek – egyik lényeges eszköze.” NAGY Miklós, *Mikszáth írói névadása*, ItK, 1987–1988/4, 449–454.

¹⁹ Ha *A jó palócok* történeteire gondolunk, akkor Mikszáth legkedvesebb művei egyikeként ismerjük el a novelláskötetet, s éppen ezért meglepő az a tény, hogy a szereplők körének névanyaga keveset tartalmaz akár a korabeli névadási divatra utalót, akár pedig Mikszáth legkedveltebb szereplői nevei közül valót (pl. női nevek közül az Ilona, Rozália, Piroška, Veronka nevet), s végül még a vidéki – palóc – névadási szokásokkal sem teljesen egyeznek a vonatkozó keresztnevek.

bágyi patak, mintsem az én szívem tőled elfordul.” [144.]), átkozódások („Verje meg hát az isten azt a csillogó veres hajadat, mely a nyugalmamat megint elsöpörte.” [145.], „Verjen meg az Isten, de meg is fog verni!” [181.]). Hasonló szerepet töltenek be a néprajzi elemzésben bemutatott szólások, közmondások, népies fordulatok is.

Párbeszédei ennek értelmében mindig megmaradnak a hagyományos nyelvi formulák keretei közt s ezért soha nem egyedi, hanem mindig közösségi tapasztalatot juttatnak érvényre – épp a szólások, közmondások útján –, s ha az egyes szereplők épp nem fejezhetik ki magukat ezen a módon, akkor a történet már a gesztusok nonverbális szintjére tevődik át (ami *A jó palócok* hősei esetén további érvként szól archetipikus vonásaik mellett).

Különleges a mű nyelvének szempontjából a ritmikus szövegrészek alkalmazása. E nyelvi jelenségek szoros kapcsolatban állnak az archaikus ráolvasásokkal, melyeknek szerepe a varázslás, azaz a szakrális és a profán világ közötti kapcsolatteremtés és az események mágikus befolyásolása. Az adott novellákban e ritmikus sorok hangsúlyos helyzetben, a hősök sorsának fordulópontján találhatók. Például:

– 4/2-es magyaros verselésű sor:

„bánatos kék / szemek, // hófehér jobb / karján, // mely tövistől / vérzik, // egy kicsike / gyermek // édesdeden / alszik...//” (163.)

„– Verjen meg az / Isten, // de meg is fog / verni! // – Oh, tartsd azt a / gyeplőt, // édes uram, / férjem! //” (181.)

– felező hatos:

„...szép piros / arcára, // hófehér / keblére, // hófehér / keblén a // két mályva / rózsára, // pirosra, / fehérre. //” (180.)

VI. Mitopoétikai elemek és egységesítő világkép

A mitopoétikai elemeknek és a mitologikus gondolkodás elemeinek kimutatásával bizonyítottan véljük, hogy *A jó palócok* egységes, zárt világa a hétköznapi tárgyak, helyzetek, hősök, cselekedetek, szóbeli megnyilvánulások archaikussá tétele révén az ősi mítoszok kozmoszaként is felfogható. A mitikus formákhoz mint univerzális emblémákhoz való visszatérés Mikszáth számára is azért lehetett indokolt, amiért európai kortársai számára: a világ megbomlott egységének tapasztalása ellenében a mű világában megteremteni vagy feltámasztani az ősi egységet, az „aranykor” harmóniáját.

A szerző azonban a XIX. század végének művészeként csak erős distanciával tud viszonyulni az archaikus létrehozásának kísérletéhez.²⁰ Ezt a távolságtartást

²⁰ A szakirodalom e kérdéskörhöz utalja *A jó palócok* történeteiben megnyilvánuló relatív elbeszélői láttatás jelenlétét, aminek bizonyítékként Vadai István az időrend szándékos összezavarását, FÁBRI Anna (*i. m.*) az ember és a természet helyenként eltérő viselkedé-

A jó palócok elbeszélőjének pozíciója mutatja leginkább: az elbeszélő olyan, a fiktív Palócföld közösségből származó, de onnan kiszakadt, latinos műveltséggel rendelkező személynek mutatkozik,²¹ aki származása révén elfogadni, erudíciója révén kétségbe vonni igyekszik az ábrázolt világ archaikus, mitikus jellegét (bár szakralitását nem!). Az elbeszélőnek ebből a pozíciójából fakad elsősorban, hogy a mű világa hétköznapi banális és mitikus egyszerre, s talán az ilyen láttatás *A jó palócok* humorának legfőbb forrása.

Az „aranykor” feltámasztásának kísérlete tehát Mikszáth művében eleve azzal a tudással indul, hogy a harmónia létrehozása lehetetlen, mégis törekedni kell rá. Ezt az ellentmondást Mikszáth úgy látszik feloldani, hogy az archaikus egység megteremtését nem a nagy európai és/vagy ázsiai kultúrmitológiák formáinak megidézésével igyekszik elérni. Mikszáth kifejezetten a fiktív Palócföldnek, az ott élő emberek tetteinek gondolkodásának, szokásainak egységteremtő elvét hangsúlyozza, a világ egységét Palócország hétköznapi legendáinak, „mitológémáinak” felhasználásával e „kisvilág” perspektívájából mutatja meg. Elsősorban tehát nem a művelt olvasó számára ismert „magas kultúra”, hanem erőteljesen a szubkultúra „kultúra alatti” anyagára támaszkodva teremt és ábrázol kozmoszt Mikszáth. Ennek következtében azonban a kulturális vonatkozások is átértékelődnek, a szubkultúra részeivé válnak. Jellemző példa erre *A néhai bárány* elején szereplő, a „kisvilág” léptékével mérhetővé, szinte „otthonossá” tett apokalipszis-ábrázolás, mely hangsúlyos helyzeténél – cikluskezdő mivoltánál – fogva az egész mű alaphangját megadja: „Az napról kezdem, mikor a felhők elé harangoztak Bodokon. Szegény Csuri Jóskának egész hólyagos lett a tenyere, míg elkergette a határból istennek fekete haragját, melyet a villámok keskeny pántlikával hiába igyekeztek beszegni pirosnak.

Minden érezte az isten közeledő látogatását: a libák felriadtak éji fekhelyeiken és fölrepülve gágogtak, a fák recsegeve hajladoztak, a szél összesöpörte az utak porát s haragosan csapkodta fölfelé, a Csökéné asszonyom sárga kakasa fölszállt a házfedél-

sét IMRE László (*i. m.*) és Beke Albert (*i. m.*) a játékosság mindent átfogó jelenlétét, TAKÁTS József (uő, *Mikszáth-szövegek relativizmusa, Holmi, 1997/9, 1581–1590.*) a paródia következetes írói alkalmazását, KISS Dénes (uő, *Az eszmeképzés irodalmi meséi, Palócföld, 1997/2, 140–144.*) a „megfordított világábrázolás” tényét és NYILASY Balázs (*i. m.*) a bűnnek mint a világrend természetes részének az elbeszélő általi elfogadottságát határozza meg. EISEMANN György (*i. m.*) pedig már nem is egyes nézőpontok váltakozásaként, hanem egyenest „nézőpontok szintéziseként” fogja fel az „elbeszélői hang” vállalt szerepkörét.

²¹ Az elbeszélőnek az ábrázolt közösségből való származását mutatja, hogy bennfentesként Eisemann György pedig már nem is egyes nézőpontok váltakozásaként, hanem egyenest „nézőpontok szintéziseként” fogja fel az „elbeszélői hang” vállalt szerepkörét. *I. m.* 30.

Az elbeszélőnek az ábrázolt közösségből való származását mutatja, hogy bennfentesként ismeri a megjelenített helyszíneket, jó ismerőse a novellák szereplőinek, tehát ezek alapján „belülről” látja ezt a világot. Másfelől klasszikus műveltségére utalnak a beszédben sorjázó latin eredetű szavak (koktum, deputáció, instancia, nótárius, domínium, in natura), melyek a „kívülről” láttatást szolgálják.

re és onnan kukorított, a lovak nyerítettek az istállóban, a juhok pedig egy csomóba verődve riadoztak az udvarokon.” (111.)

A „kisvilág” a mitologikus gondolkodás szabályai szerint a világ közepévé s egyben az egész világgá válik. A világnak a „kisvilág” perspektívájából való bemutatása pedig azt eredményezi, hogy a szerző egyrészt eleve lemond a világ teljességének ábrázolhatóságáról, másrészt az egész világegyetem az ember számára birtokba vehető, bensőséges, meghitt lakhelyként mutatkozik meg.

KUNKLI ENIKŐ

„NAGYOT KOPPAN AKKOR,
AZUTÁN ELHALLGAT” –
avagy az önmagát olvasó (nyom)olvasás mint antiműfaj
(Mikszáth Kálmán: *A sipsirica*)

„Az igazság olyan tévedés, mely nélkül a létezők
bizonyos fajtája képtelen volna élni.”

(Nietzsche)

„...nem lehet mind igaz dolog, s ha csak egyik nem
igaz, mert mindet egyformán látta, tapasztalta,
akkor aztán mit tudja ő, hogy mi hát az igaz? Ak-
kor minden problematikus...”

(Mikszáth Kálmán: *A sipsirica*)

A Mikszáth-művek köré épült kritikai diskurzus vizsgálata során több kritikai előfeltevés érvényesülése, érvényesítése figyelhető meg. Közülük a legmeghatározóbb kanonizáló erővel rendelkeznek egyrészt azok, melyek a műveknek a keletkezésük korabeli társadalmat bíráló szerepét hangsúlyozzák, mintegy kordokumentumként kezelve textuális világukat¹, vagy ezt a nekik tulajdonított funkciót az őket kérdező mindenkori kritikai horizonthoz tartozó társadalomra aktualizálják. Másrészt azok határozzák meg a művek további utóéletét, melyek a romantika és realizmus kapcsolatát teszik értelmezésük tárgyává a művek tematikáját, világuk megjelenítési módját illetően². A fentebb említett kritikai előfeltevések dominanciáján kívül vagy ezeket kiegészítendő, a művek morális szempontú megközelítése, a szerzői szándék és alkat, az anekdotázó hajlam – s feltételezetten az abból fakadó elbeszélés-szervező szétszórtság – vizsgálata képezi még a diskurzus jelentős részét.

A Mikszáth-szövegek ilyen jellegű kritikai argumentációjának, a szöveg szövegiségére, nyelvi-retorikai szervezettségére irányuló kérdések háttérbe szorulásának is tulajdonítható, hogy a Mikszáth-életműből csupán néhány regény – gondolok itt elsősorban a *Beszterce ostroma* (1894), a *Szent Péter esernyője* (1895), az *Új*

¹ Schöpflin Aladár például olyan „kortörténeti apróságok”-at tart az elbeszélések fő jellemzőjének, melyek miatt „a háttér fontosabbá válik az olvasó számára az előtérnél.” SCHÖPFLIN Aladár, *Mikszáth Kálmán*, Bp., 1959, 112.

² „Mikszáth volt az egyetlen, aki megtalálta az átmenetet a romantikából a realizmusba [...] A témái romantikusak voltak, realiztikus modorban feldolgozva.” *Uo.*, 24.

Zrinyiász (1898), a *Különös házasság* (1900), *A Noszty fiú esete Tóth Marival* (1906–07), *A fekete város* (1908–10), esetleg még *A beszélő köntös* (1889) és *A gavallérok* (1897) című regényekre –, valamint a *Tót atyafiak* és *A jó palócok* kap stabil helyet, talán méltatlanul mellőzve bizonyos műveket, mint például *A sipsiricát* (1902) is. S noha Barta János 1966-os *Mikszáth-problémák* című tanulmánya számos értelmezési lehetőséget sugall, egészen a 90-es évekig (kivéve talán néhány munkát, például Fábri Annáét az itt értelmezésre kerülő mű és a *Beszterce ostroma* párhuzamáról³, valamint a mikszáthi szövegekhez az Esterházy-recepció felőli közelítés lehetőségét felvető kritikákat) még csak az igénye is alig merül fel az életmű újraolvasásának. 1994-ben például Grendel Lajos⁴, majd 1997-től (Mikszáth születésének 150. évfordulója kapcsán, vagy nem pusztán csak ezért) számos tanulmányíró⁵ sürgeti a Mikszáth-életmű újraértékelését, amelyhez nagy mértékben hozzájárult Eisemann György 1998-ban megjelent Mikszáth-kismonográfiája.

Szilasi László 1997-es tanulmányában a Mikszáth-regények újraolvasását azért is tartja nagyon fontosnak, mert az a Jókai-életmű utóéletékeként ennek értelmezéséhez is termékenyen hozzájárulhatna. Szerinte a Mikszáth-regények sorában 1883 és 93 között beálló tízéves szünetet a következő jellemzi: „a megtalált, de kielégítően meg nem oldott dzsentritematika átmenetileg elfelejtődik, és történeti vagy népi témájú szövegekben a műfaj, a hang, a nyelv és mindenekelőtt a hagyományhoz való viszony válik fő feladattá.”⁶ A Mikszáth számára átértékelendő hagyomány szerves része elsősorban Jókai nevéhez kapcsolódik. A Jókaihoz való mikszáthi kötődést a kritika (a korabeli és a későbbi is) már-már diskurzusának egyik fő megközelítési szempontjává avatta⁷. Szilasi említett tanulmányában az e hagyományhoz való viszonyt Harold Bloom hatás-izony-elméletével véli megragadhatónak: „Mikszáthot rabul ejtette Jókai költői ereje (választás), nyelvében és látomásaiban megegyezett, azonosná vált vele (szerződés), majd elődjével ellentétes inspirációkat választott (versengés), e versenyben megerősödött és immár önállónak látszó arcullattal lépett elő (megtestesülés), és új nézőpontjából átértékelte elődjét (interpretáció), végül pedig az eddigiektől eltérő módon újratereztette (revízió).”⁸

³ FÁBRI Anna, *Mikszáth Kálmán*, Bp., 1983.

⁴ „A 80-as években egy új irodalomtörténész-nemzedék alaposan átértékelte a huszadik századi magyar irodalmat (...) Mikszáth életművét az újraértékelés nem érintette.” GRENDEL Lajos, *Kálmán bácsi, a józan modern*, Európai utas, 1994/1, 12.

⁵ Különös tekintettel SZILASI László tanulmánya, *A Kopereczky-effektus, avagy hogyan fiadzhatja egy beszéd a saját apját, Holmi*, 1997/9, 1259., és TAKÁTS József tanulmánya: *Mikszáth-szövegek relativizmusa, Holmi*, 1997/11, 1582., és 1585.

⁶ SZILASI László, *i. m.* 1258.

⁷ „Az egyedüli irodalmi hatás, amit magába vett, a Jókaié”; „Jókaitól tanulta, hogy az elbeszélő írásmű lényege szerint mese...”; „Az ötletszerűséget (...) írói módszerré emelésében bátorította Jókai példája”; „Jókai méltó folytatója...” SCHÖPFLIN, *i. m.* 36., 38., 40., 43.

⁸ SZILASI, *i. m.* 1259.

A hagyományban-állás tudatosodása és az erre történő folyamatos reflexió, a tradícióhoz való kapcsolat állandó revidálása további kérdésirányok körvonalazódását vonja maga után. Ezek egyike lehetett a XVIII–XIX. századi idegen nyelvű regények és/vagy a kortárs „alacsony” irodalom Jókaira tett hatásának, valamint befogadói olvasási stratégiákat preformáló természetének tisztázása. Az előbbi kapcsán Sue, Dumas és Dickens hatása, az utóbbit illetően pedig az előbbiektől nem független francia és német irodalom nyomán meghonosodó melodramatikus és romantikus rablótörténetek, illetve az ebből kialakuló bűnügyi történetek ponyvairodalma említendő. Ez utóbbi hatásától nem tudnak eltekinteni olyan írók, mint Jósika, akit Hankiss János némi túlzással „a világirodalom egyik legtehetségesebb kriminalistája”-ként tart számon⁹, a XIX. század első felében Kuthy Lajos és Nagy Ignác, akiket a magyar detektívtörténet megteremtőinek tekintenek, de maga Jókai sem, akinek művészetéről Hankiss munkája a következőképpen nyilatkozik: „nála a »felsőbbrendű« és »alsóbbrendű« irodalom hatóeszközei (...) szervesen összeforrtak olyan élő organizmussá, amelyben a legfőbb esztétikai értékek (...) nem szégyenlik aktív szövetségre lépni a detektívregény, a francia hatásvadászó dráma, a fantasztikus regény, a cirkuszregény más irányú értékeivel.”¹⁰

Ugyanakkor pontosan ez az „alsóbbrendű” irodalomhoz való viszony az, amit Arany János az 1861-es *Szegény gazdagokról* írt kritikájában, de Jókai addigi életművére általánosan vonatkoztatva is, a mű gyengeségeinek sorába állít. Miután értekezik Jókai nyelvi leleményéről, kárhóztatja a „népmesei szellem- és beszéd”-ből fakadó „nagyításra való hajlamot” („Jókainál a ki nyomorék, hétszeresen szokott az lenni”), a reflexiók (!) hiányát, az újkori külföldi regények (főleg Dumas regényei) kompozíciós jellemzőinek majdnem teljes átvételét, valamint a haramia- és rablóregényekhez mint alantas műfajokhoz való erős kötődést¹¹. Az ilyen hatásmechanizmusokkal élő mű a kor „félművelt (...) és sznob”¹² olvasóközönségének elvárásai horizontját semmilyen formában nem provokálja, sőt erősíti, egységesíti, egyneműbbé teszi annak olvasási stratégiáit.

Mikszáth elbeszélései között található olyan, mely korai műveiben didaktikusan, majd egyre kevésbé teszi tárgyává az ilyen jellegű befogadói attitűdöt, mintegy parodizálva azt. Például az *Ami a lelket megmérgezi* (1871) című korai írásában a ponyvairodalom olvasóra tett hatása tematizálódik, a *Galamb a kalitkában* (1891) című elbeszélésről pedig maga Mikszáth írja: „Egy csomó hülyeség összerakva. Egy szatíra akar ez lenni a szobalányok kedvenc *olvasmányairól* (...) régi írók kifigurázni való

⁹ HANKISS János, *A detektívregény. (A „népszerű irodalom” elmélete és története I.)*, Debrecen, 1928, 20.

¹⁰ I. m. 120.

¹¹ ARANY János, *Tanulmányok és kritikák*, szerk. S. Varga Pál, Debrecen, 1998, 394–398.

¹² Az 1885-ben induló kiadói vállalkozás, az Egyetemes Regénytár is az ilyen közönség befogadói magatartására alapozza és köszönheti sikerét. Vö. *Mikszáth Kálmán Összes Művei, Kritikai Kiadás*, III., 266. (A továbbiakban: MKÖM.)

sületlen elbeszélése¹³, amellyel kapcsolatosan szintén felvetődik a paródiaként való olvasás lehetősége¹⁴.

Amennyiben Mikszáthnak számolnia kell a Jókai-hatás következményeivel, az őt ért hatás bírálati kiindulópontjául szolgálhat számára mind a Jókai-művek által indukált regényolvasási mechanizmus(ok) kritikája, mind a hozzá szorosan kapcsolódó fikcióteremtés eszközeinek (újra)értékelése. A folyamat állandó reflexió tárgya Mikszáthnál még a Jókai-monográfia megírása után is¹⁵, s eme reflexiót (elidegenítve újrateremtő jellegét) vélem fellelhetőnek *A sipsirica* antiműfajként, paródiaként való olvasatában. *A sipsirica* így nem pusztán a Jókai-hatástól való termékeny elidegenedés manifesztumává válhat. Tünete, jelzése lehet az affirmatív epikai beszédhagyomány és szövegvilág-teremtőelv tradíciójának egészétől való eltávolodásnak is, amelynek működőképessége, érvényessége a XIX. századi magyar regényirodalomban nem, vagy csak elvétve vált olyan mértékben kérdésessé, hogy szövegkonstituáló elvként funkcionáljon.

Jelen van egy ilyen jellegű orientáció a másodvonalbelinek tartott szerzőknél (például a detektívtörténeteket és ponyvairodalmat parodizáló XIX. század eleji művekben: Nagy Ignácnál, Gaál Józsefnél, vagy említhető még Fogarasi János Ossián-paródiája), de a kritika (elsősorban Toldy) elutasítóan fogadja¹⁶. A fikcionalitásra, a mű műalkotás voltára, az értelmezhetőség problematikusságára néhol utalnak szövegrészletek, de a történetek újabb történeteket generáló lényege mint a műalkotás létmódjához tartozó alapvető sajátosság, az elbeszélhetőség, az alinearitás kérdése a mű referencialitásába, lezárhatóságába, a világ (a műbeli is) jellel való megragadhatóságába vetett bizalom miatt a legtöbb írónál és befogadónál reflektálatlanul marad.

Nem így Mikszáthnál, akinek műveiben már a korabeli kritika is felfedezte, és hol értékelve, hol kárhoztatva (f)elismerte a cinikus, ironikus jelleget. Ez utóbbihoz kapcsolódva említhető Oláh Gábornak pontosan *A sipsirica*hoz kapcsolódó kritikája: „Mikszáth azért nem nagy író (...), mert szemét bántja a rend, neki a rendellenesség, a formából kicsapás az ideálja.”¹⁷ Talán eme kárhoztatott szubverzív technikák teszik lehetővé a mai kritikai diskurzus számára egyes Mikszáth-művek paródiaként való olvasatát. Az ironizáló és „parodizáló ellentechnikák”¹⁸ mikszáthi szövegekben rejlő felforgató ereje a figyelmet arra a problematikára irányíthatja, hogy miként kerülnek a megszilárdult irodalmi beszédmódok egy őket átstrukturálni képes, fellazító közegbe. Ezért beszélhet például Takáts József említett tanulmányában *A ga-*

¹³ *Uo.*, IV., 170.

¹⁴ HAJDU Péter, *Történetek metaforikus interakciója Mikszáth Kálmán: Galamb a kalitkában*, ItK, 1999/5–6, 694., továbbá MKÖM., IV., 170.

¹⁵ SZILASI, *i. m.* 1259.

¹⁶ IMRE László, *Műfajok létformája a XIX. századi epikában*, Debrecen, 1996, 170.

¹⁷ OLÁH Gábor, „Írói arcképek”, Bp., 1910, 53.

¹⁸ IMRE László, *i. m.* 178.

vallérok kapcsán az „etnográfusi megfigyelések és beszédmód paródiájáról” és a *Beszterce ostromának* mint „a történetírás paródiájának” olvasati lehetőségéről, a mikszáthi elbeszélő szövegekben rejlő relativizmusról¹⁹, Hász-Fehér Katalin pedig a *Fekete város* értelmezésében „az ok-okozatra épülő, lineáris történelemmel és ennek leírhatóságával szembeni mikszáthi iróniáról”²⁰.

Story 1

Schöpflin Aladár szerint Mikszáth kedvelte a detektívtörténeteket és ez talán hatott is írói technikájára²¹. Mikszáth valóban próbálkozott detektívtörténet-írással (*Apám ismerősei* [1878], *A lohinai fű* [1885]), és lefordította Poe *A Morgue utcai kettős gyilkosság* című elbeszélését is *Rejtélyes ügy* címmel, de a klasszikus detektívtörténet mintái szerint íródott nyomozástörténetei inkább önmaguk paródiáiként hatnak, mintsem argumentációs erejükkel a feszültséget folyamatosan fenntartani tudó, majd a végső megoldás felkínálásával lezáruló krimikként. Schöpflin a *Szent Péter esernyője* kapcsán felveti, hogy a regény, illetve a pénz utáni nyomozás története tulajdonképpen a detektívregények menete szerint építkezik, bár Wibra Gyuri nem „a logika fonalán nyomoz, mint a detektívregények hősei, a nyomok úgyszólván maguktól adódnak”²². Ennek a logikai másságnak a hangsúlyozása talán alátámaszthatja Oláh Gábor fent említett, a mikszáthi „rendellenességre” vonatkozó véleményét, s talán magyarázatul szolgálhat arra is, hogy miért tartja a kritikai diskurzus a „mikszáthi kimit” – joggal – sikertelen detektívtörténet-írói próbálkozásnak.

Az ok-okozatiság, a linearitás talán egyik műfajnál sem olyan hangsúlyozott strukturáló erő, mint a detektívtörténetnél. Olvasatomban *A sipsirica* című Mikszáth-mű mint antidetektívtörténet, avagy detektívtörténet-paródia artikulálódik. *A sipsirica* nyomozástörténet. A történet tulajdonképpeni banalitása – egy kocsmárosné tízezer forintért eladja lányát egy gazdag úrnak – annak a folyamatnak a hangsúlyozottságát jelöli, amely során a „bűn” elkövetésének módjára és az „elkövető” kilétére fény derül.

Todorov a detektívtörténetnek mint a lineáris, teleologikus történetelbeszélés prototípusának narratív szerveződését vizsgálva úgy véli „az ilyen narratívákat két történet problematikus kapcsolata hozza létre: a bűn története, amely hiányzik és a nyomozás története, mely jelen van, s melynek csak helyes volta ismertethet meg minket a másik történettel. Az első történet (a bűné) néhány eleme már kezdettől

¹⁹ TAKÁTS, *i. m.*

²⁰ HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Az irónia arabeszke (Mikszáth Kálmán: A fekete város)*, *Híd*, 1997/7–8, 524.

²¹ SCHÖPFLIN, *i. m.* 98.

²² *Uo.*

fogva elérhető: a bűnt a szemünk előtt követik el, de képtelenek vagyunk meghatározni tényezőit és okait. A nyomozás kitartóan vissza-visszatér az eseményekhez, igazolni vagy kijavítani a legkisebb részleteket, egészen a kezdeti történetről szóló, végül kiderülő igazságig (...)”²³.

Christine Brooke-Rose az orosz formalisták által applikált szüzsé és fabula fogalmak relációjában tartja megragadhatónak ezen narratív konstrukciót: szerinte a klasszikus detektívtörténetben nincs rés (gap) a fabulában, csak a szüzsében (...), strukturális szinten a story 2 (szüzsé; ebben az esetben a nyomozás) keresi a story 1-et (fabula; a gyilkos vagy bűnelkövető). Brooke-Rose hangsúlyozza, hogy a szüzsében keletkezett rés vagy hiány későbbi „kitöltése” nem az elbeszélte világ eleme, hanem tisztán csak a kompozícióé²⁴.

A detektívtörténet azon sajátossága, hogy a nyomozás története a bűn történetét olvassa, kiegészül egy másik jellegzetes elemmel, a hermeneutikus kód túlságosan meghatározott voltával, túltengésével. Barthesnál ez jelenti „azon elemek együttesét, melyek funkciója, hogy – különböző módokon – feltegyenek egy kérdést, megfogalmazzák az erre adott választ és mindazokat a tényezőket, melyek esetleg előkészítik a kérdést vagy késleltetik a választ; másképpen: azon elemeket, melyek rejtélyt közölnek, és elvezetnek a megfejtéshez.”²⁵ A detektívtörténet gyakorlatilag túlkódolja a hamis kulcsokat / megoldásokat, azaz a hermeneutikus kód túldeterminált a rossz megoldási kulcsok számára (a rossz nézőponton keresztül) és ugyanakkor alulkódolja a jó(ka)t, vagyis a hermeneutikus kód aluldeterminált az „igazság” számára (azon váratlan felismerés miatt, hogy a nézőpont rossz volt). Így a hermeneutikus kód ellentétes funkciókkal bír – tulajdonképpen minden lineáris történetelvű elbeszélésben, de a detektívtörténetben még inkább –, mely szerint az esemény feltárását elősegítve lassítja azt.

²³ „(...) such narratives are constituted by the problematic relation of two stories: the story of the crime, which is missing, and the story of the investigation, which is present, and whose only justification is to acquaint us with the other story. Some element of that first story is indeed made available from the beginning: a crime is committed almost before our eyes; but we have been unable to determine its real agents or motives, the investigation consists in returning over and over to the events, verifying and correcting the smallest details, until the truth about the initial story finally comes out.” In: Tzvetan TODOROV: *Genres in Discourse*, ford. Catherine Porter, Cambridge, 1990, 33. (a fordítás tőlem – K. E.)

²⁴ „For instance in the classic detective-story there is no gap in the *fabula* but only in the *sjuzet*, and late filling in is »merely an element of the composition, not of the narrated world«. This is perhaps misleading since the »narrated world« is surely both the murder and the quest for the murderer, the structure of the detective story being in the fact story 2 (*sjuzet*, i.e., here, quest) in search of story 1 (*fabula*, i.e. murder), which is then actually incorporated into story 2 in summary, as the »solution«.” In: Christine BROOKE-ROSE, *The Rhetoric of the Unreal Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*, Cambridge, 1983, 227.

²⁵ Roland BARTHES, *S/Z*, Bp., 1998, 30.

A hermeneutikus kód működésbe lépése a rejtélyes ügy észlelésével konstituálódik. „A rejtély a detektívtörténet genetikus szerkezeti utasítása.”²⁶ A rejtély a szűzsé szintjén jelentkező rés, melyet a nyomozó vagy nyomozók „kitölteni” igyekeznek. Az 1902-ben született *A sipsirica* című műben a rejtély megjelenése két személy egymás utáni feltűnéséhez kapcsolódik, akik a Fehér Páva világában különös figurákként hatnak. A kocsmáskodása engedve az eseménnyel járó hermeneutikai kényszernek, figyelőállásba helyezkedik: „Megfigyeltük, csak egyszer jött egy héten, csütörtökön estefelé, s mindig egy fiáker várta odakünn.” (92.)²⁷ „Nagy úr lehet.” (Uo.) – születik meg a közös vélemény az egyik különös úrról. A kocsmárosné, Jahodovszka titkolózása „átláthatatlan rejtéllyé” (93.) minősíti az eseményt. „Ehhez a rejtélyhez hozzájárul” (uo.) a másik idegen feltűnése, aki minden nap jön, kedélyes, rózsát, szegfűt, papagájt hoz kedveskedve Jahodovszkának és lányának, a sipsiricának. „Ki lehet ez az ember? És mit akar vele Jahodovszka? Ez is valóságos rejtély”-lyé (uo.) válik az asztaltársaság számára. Továbbszaporodnak a gyanús jelek, például Mliniczky hívja fel a figyelmet arra, hogy Jahodovszka csak az idegennek tartogatja az ingyenc falatotkat, elhanyagolva a többi vendéget. A férfi kilétéről az asztaltársaság egyik tagja, Kovik doktor szerzi meg a legfontosabb információkat: nyugalmazott burgzsandár, aki a pletyka szerint Jahodovszkát és annak vagyonát magáénak szeretné tudni. A hír újabb gyanút kelt, s az, aki a rejtély kinyomozását felvállalja, nem más, mint Druzba tanár úr, aki *Sipsirica* keresztapja és hasonló házassági terveket dédelget, mint Manusek Vince, a burgzsandár.

Mint gyakorlatlan és nem eléggé körültekintő „nyomozó”, Druzba úgy véli, az igazságra fényt deríthet, ha rákérdez: a pletykának van-e alapja. De Jahodovszka nemleges választ ad, amit mind Druzba, mind a vendégek igazságként értelmeznek és fogadnak el. A magyarázat mint hamis megoldási kulcs a rejtély megoldásához egészen addig fenntartja érvényességét, míg a véletlen – ami a detektívtörténetekben igen fontos szerepet játszik, mivel a megoldáshoz szükséges legfontosabb adatot szolgáltatja a detektív kezére – nem ad autentikusabb és meggyőzőbb adatokat a Manusek–Jahodovszka viszony természetéről: Druzba a templomban meghallja a házasság kihirdetését. A törzsvendégek azonban nem fogadják olyan tragikusan az új információt, számukra nem hat olyan revelatív erővel az újabb „igazság” provokatív és az előzőt cáfoló megjelenése, mint a „nyomozó” számára, és ez nemcsak az „igazság” érték(elés)ének különbözőségére utal, hanem a „detektív” és a társaság értelmezői érdekltségének másságát, a köztük fennálló distanciát is jelöli.

A nyomozás annyiban sikeresnek minősül, hogy a „nyomozó” a rejtély igazi megoldására, ha nem is saját nyomozói képességének köszönhetően, de talál racionális magyarázatot – vagy úgy véli, hogy talál. De ennek a nyomértelmezőnek szembesülnie kell egyrészt azzal, hogy milyen veszélyeket rejt, ha egy adott megoldási lehetőség autentikusságát – ebben az esetben Jahodovszka válaszáét – nem kérdőjelezi

²⁶ KESZTHELYI Tibor, *A detektívtörténet anatómiája*, Bp., 1979, 152.

²⁷ Az idézetek Mikszáth Kálmán *Összes Művei Kritikai Kiadás (KrK.)* XV. szerk. Bisztray Gyula és Király István, Bp., 1960, 83–162., alapján adottak.

meg: a megoldási kulcs ilyenkor túlkódolttá válik, és uralja avagy lezárja a nyomozást. A félrevezető válasz mint késleltető mozzanat a detektívtörténetek egyik leggyakoribb feszültségkeltő eszköze. Másrészt Druzbsba „nyomozó”-nak szembe kell néznie azzal is, hogy – mivel a törzsvendégek a „nyomozó” leleplezését nem tekintik jelentőséggel bírónak – Jahodovszka (tanú)vallomását a férjhez menésről szóló hír megerősítéséről, felmentő ítélet követi. A Druzbsba horizontjából bűnösnek minősülő Jahodovszka nem kap semmilyen büntetést, mi több, felmagasztosul, mert az asztaltársaság „generálisa”, Mliniczky „szent anyának” nevezi őt. Ezzel a Druzsbától oly eltérő, másfajta „igazsággal” magát a druzsbai nyomozást, az összes addigi nyomozói gyanút minősíti jelentéktelennek, a „nyomozó” helyzetét pedig nevetségessé teszi.

A Manusek-rejtély azonban maga is egy késleltető, feszültségkeltő elemként értelmeződik a másik, az először ismertett rejtélyes ügy nyomozásában, illetve annak elbeszélésében. Amint ugyanis az egyik rejtély megoldása megszületik, a figyelem ismét a csütörtökönként megjelenő öregúrra terelődik.

A körülötte szövődő gyanú tovább erősödik, mert egyszer Kovik doktor, aki a Manusek-rejtély nyomozásában az első hiteles adatokra fényt derített, meglátja az öregúr zsebkendőjén a kilencágú koronát. A kérdés, hogy egy ilyen gazdag, felsőbb körökből való úr miért a Fehér Pávát választja, újabb nyomozásra inspirál. Illetve inspirálna, mert nincs, aki felvállalná a nyomozói szerepet, mivel Druzbsba az előző eset miatt nem látogatja többé a Fehér Pávát. Ehelyett azonban egy másik rejtély lép működésbe, s Druzbsba ennek megoldására készül: a diákoktól tanórákon elvett szerelmes versek címzettjében ugyanis Sipsiricára ismer. A nyomok tehát ismét a Fehér Pávába vezetnek, s a tanár „kötelességből”, hogy diákjai ne szokjanak rá a kocsmázásra, és hogy keresztlányának ártatlanságát megvédje (ami számára jó ürügyül szolgál, hogy ismét eljárhasson régi kedvelt helyére), elhatározza, hogy újra a Páva látogatója lesz.

Azonban ennek a nyomozásnak is van egy, a versírási rejtély megfejtését lassító, késleltető története: egy újabb gyanús eset az, amikor Kutorai, a pedellus Lermer tanár úr cvikkerjét találja meg a lakásán. Druzbsba rögtön átlátja az összefüggéseket Kutorai felszarvazásáról, de nem árulja el a megoldást (felfüggesztett megoldás). A Kutorai-rejtély által kizökkentett nyomozás folytatódik, s összefonódik a titkos idegen kilétéről folytatott, de a Manusek-rejtély és annak megoldási következményei által felfüggesztődött nyomozással. Ugyanis útban a Páva felé Druzbsba találkozik az asztaltársaság két tagjával (Tibuly Gáspár és Mliniczky), s a rövid beszélgetés alatt újabb adatra derül fény: Sipsirica csütörtökönként selyemruhában jelenik meg, míg más napokon nem. A dolgok közötti összefüggést csak Mliniczky véli felfedezni: „Tu je volacso. (Itt van valami.)” (107.) Druzbsba azonban, afölötti örömeiben, hogy végre talált ürügyet arra, hogy Jahodovszkánál vendégeskedjen, siet a Pávába, és nem tulajdonít semmilyen jelentőséget ennek a később igen fontossá váló információnak. Tehát itt újra egy felfüggesztett megoldásról van szó.

A Pávába visszatérő Druzbsba „Egy filozóf magaslátáról nézte ezentúl az eseményeket.” (113.) Újabb rejtélyek, különös megfigyelések jelentkeznek, például: „ho-

gyan van az, hogy aki nem tanult főzni, jobban tud, mint a szakács”, s ezt az asztaltársaság „rettenetes rejtély”-nek (114.) tekinti. Mliniczky megfigyelésénél, hogy Sipsirica mindig csütörtökön, mikor az öregúr megjelenik, „vakító grófkisasszony” (uo.), azonban csak az események közötti összefüggések lehetőségét latolgatják. A (késleltető) rejtély a rejtélyben sorozata egy végtelen jelölőlánc létét implikálhatja az olvasó számára, mely egyrészt magának a rejtélynek a fogalmát teszi differenciáltabbá, másrészt elodázza (vagy meg is kérdőjelezheti) a végső megoldás jelenvalóságát.

Az olvasó számára egyre nyilvánvalóbb magyarázattal rendelkező adatok, mint például az, hogy Jahodovszka tízezer forintot tett be a takarékbba, jelentéktelennek tűnnek fel a „nyomozó” szemében, mert elfogult a nyomozás tárgyát illetően. Ez ellentétben áll a klasszikus detektívtörténetekkel, ahol a nyomozói elfogultság elképzelhetetlen, a detektív legtöbbször nem ismeri az esemény érintettjeit, a bűnelkövetés után érkezik, ezáltal külső szemlélőként, elfogulatlanul lát rá az esetek összefüggésére: mind a szereplők, mind a befogadó szinte metafizikai hatalomnak tekinti különöc egyénisége, viselkedése és nem mindennapi logikája miatt, akitől a káosz renddé való visszaformálását várják.

Ennek a detektívtörténetnek a „nyomozója”, Druzsba Sipsirica eltűnéséről azonban már nem tud tudomást nem venni, és ismét ő lesz az, mint a Manusek-rejtélynél, aki nyomozásba kezd és nekiszegezi a kérdést Jahodovszkának. A válasz félrevezető, Jahodovszka ismét hamis megoldási kulcsot ad a tanár kezébe, de amikor Kovik doktor (ismét ő) összefüggésbe hozza a lány eltűnését az öregúr Pávából való távolmaradásával, Druzsában gyanú ébred.

A véletlen is újra szerepet kap: a tanár Zsámra küldése, a tapasztaltakról való jelentéskészítése látszólag elvonja a nyomozástól, valójában azonban ez lendíti előre azt. Olyan enigmatikus esetek (a titokzatos kastély, melynek lakóiról semmit nem lehet tudni; ellopják a száz évben csak egyszer virágzó irupét stb.) fordulnak elő, melyek ismét a nyomozás alapjául szolgálhatnak Druzsba számára, bár nem jut eszébe, hogy Sipsirica eltűnésének ügyével összefüggésbe hozza – egészen a véletlenül (!) kihallgatott beszélgetésig. A gyerekek beszélgetése egy csodaszép virágról, annak titkos úton történő kastélyba viteléről, valamint az ott élő szép leányról olyan erős hermeneutikai kényszert létrehívó adatok Druzsba számára, hogy ismét nyomozásba kezd.

A kastélyba való bejutás nehézségei, s az ott tapasztalt, a racionális magyarázatok lehetőségességét elbizonytalanító effektusok (hasbeszélés, a ketrecben a gyermek, akit állítólag azért hizlalnak, hogy megegyék stb.) már-már a fantasztikum világába utaltatják vele a történeteket²⁸, s ez a Druzsbanál már tájékozottabb olvasó számára nevetségessé teszi a nyomozói figurát és annak kompetenciáját.

²⁸ Christine BROOKE-ROSE szerint pontosan a racionális magyarázat megléte az, ami a rejtélyt a fantasztikumtól elhatárolja: „This hesitation for the reader, as encoded in the text, may be resolved by a natural explanation (a dream, drugs trickery, etc.) in which case we are no longer in the pure fantastic but in the uncanny (l'étrange).” *I. m.* 63. vö. még

Sipsirica tanúvallomást tesz megsúgva a gazdag csábító nevét, aki fizetett érte Jahodovszkának, és akiről kiderül, hogy egy excellenciás úr. A rejtély, mely általában a detektívtörténetben egy név kereséséhez kötött, „nominatív rejtély”²⁹, így megoldódik. A nyomozás azonban csak a „nyomozó” számára végződik sikeresen, mivel az olvasó az egész elbeszélés során nem tudja meg a nevet, s ezért végül tájékozatlanabb marad, mint Druzsba.

Megtörténik a nyomozás adatainak feltárása és a tényeknek vélt adatok leleplezése is, mégpedig a detektívregényekhez hasonló rituális formában: a jelentés megírásában. A jelentés a társadalmi konszenzus értelmezésében fikciónak bizonyul, mintegy hangsúlyozván, hogy az tekinthető ténynek, amit annak értelmez egy adott értelmező közösség. Druzsbat tébolydába zárják, s nem a Druzsba szerinti bűnös(ök): Jahodovszka és az excellenciás úr) kerül(nek) rács mögé. Így ismét nevetség tárgyává válik Druzsba „nyomozó”.

A két nyomozási történet azonos megoldási kulcsot ad a „nyomozó”-nak. A nyomozás sikeresnek minősíthető annyiban, hogy a „detektív” a rejtélyre fényt derít, és talál egy olyan megoldást, melynek helyességét azzal támasztja alá, hogy kétségbe von vele minden előző helytelen interpretációs sémát. Azonban mindkét nyomozástörténet azonos ponton törik meg, mégpedig a közvélemény tény- avagy igazság-fogalmának értelmezési másságán. A „bűnös” nevére fényt derítő jutalma nem a detektívtörténetben műfaji „norma”-ként funkcionáló elismerés, az ész, az igazság felmagasztosulása.

A történetvezetés párhuzama, az, hogy a nyomozások kezdetén a hiteles adatokat, összefüggéseket az asztaltársaság ugyanazon két tagja, Kovik és Mliniczky szorgáltatja, az az egybeesés, hogy a nyomozati eredmények el- és felülbírálója, aki azokat hiteltelennek minősíti, mindkét esetben Mliniczky, valamint az az egybeesés, hogy azonos érdekviszonyok mozgatják mind Jahodovszka, mind a lánya „szerelmi kapcsolat”-át, arra engednek következtetni, hogy a két nyomozástörténetben az utóbbi (a Sipsirica-rejtély) olvassa az előbbit (a Manusek-rejtélyt). Mi több, a Jahodovszka–Manusek történet megoldási kulcsot kínál a Sipsirica-rejtélyhez.

Ami a klasszikus detektívtörténet narratív szerveződésének befogadásesztetikai vonatkozását illeti, elmondható, hogy az olvasói tevékenység aktivizálódása, az értelmezés és újraértelmezés szinte állandóan módosuló/módosító olvasási stratégiákat feltételező jellege erősíti a szöveg dialógus-generáló természetét. A detektívtörténetekkel kapcsolatos olvasói elvárás annak feltételezésén alapul, hogy létezik egy, a nyomozó által racionális érvekkel megtámogatott helyes megoldási kulcs, megtalálható a helyes fabula. Ez célelvűséget sugall. Keszthelyi Tibor elfogadja Austin

Todorov fantasztikum-fogalmával: „Ha az olvasó (...) a »habozás« után úgy dönt, hogy a jelenség a realitáson belül helyezendő el, akkor a különös (étrange) talajára lép. Amennyiben viszont a természetfölötti fontosabb számára, úgy a *csodás (merveilleux)* kategóriáját választja.” ANGYALOSI Gergely, *A próza poétikája. Körkép a hatvanas-hetvenes évek Franciaországából, uő, A költő hét bordája*, Debrecen, 1996, 131.

²⁹ A terminust Bényei Tamástól vettem át. BÉNYEI Tamás, *A rejtély alakváltozása*, Alföld, 1993/1, 42–49.

Freeman (1862–1943) azon állítását, hogy „az olvasót az orránál fogva kell vezetnie”³⁰ a detektívtörténet elbeszélőjének, így a rejtély megoldása még érdekfeszítőbb, a hermeneutikus kód működésének többszöri megszakítása, a cselekmény fordulatossága a feszültség növeléséhez járul hozzá.

A sipsirica tulajdonképpen fordítva ér el feszültségkeltő hatást a befogadóban, mert nem a rejtélyes „bűneset” vezeti el a „nyomozó”-t a megoldáshoz, hanem a rejtély a „bűnesethez” mint a rejtély megoldásához vezet. Valamint a nyomozás inspirálja sem a „bűntett”, csak a rejtély, mely azt sejteti. Az olvasó több információval rendelkezik, értelmezői játéktere tágabbnak bizonyul, mint magáé a „nyomozó”-é, s így a feszültség forrása nem a helyes megoldási kulcs kereséséből fakad, hanem abból, hogy a befogadó azt várja, vajon a „detektív” is megfejti-e a rejtélyt, s vajon ugyanarra a megoldásra jut-e.

Amikor azonban a „nyomolvasó” „utoléri” az olvasót, nem szűnik meg a feszültség, hanem újabb feszültség provokálja a befogadó elvárési horizontját: mivel elhangzik Mliniczky konszenzusképző kijelentése Jahodovszka „remek anya” voltáról, az olvasó nemcsak a „nyomozó” nyomértelmezésének helyességét kénytelen megkérdőjelezni, hanem saját kompetenciáját is. A történetet nyomozástörténetként értő olvasó már a „nyomozó” nyomolvasási készségét, kompetenciáját illetően is kénytelen elvárásain módosítani, Mliniczky véleményét megismerve pedig önnön értelmezői pozíciója is bizonytalanná válik.

A klasszikus detektívtörténet nyomozóival ellentétben itt egy fontos adatokról tudomást nem vevő, az összefüggéseket nagyon nehezen átlátó „detektív” nyomoz, aki érzelmileg is elfogult, noha a detektívtörténet logikusság-centrikus történetsterveződése szerint a szerelem tabu a detektívtörténetben. Azonban két, a klasszikus detektívtörténetre jellemző elem is nyomozónak engedné értelmezni Druzsba figuráját. Egyrészt az, hogy csakúgy, mint a klasszikus bűnügyi történet hőstét, őt is az igazságkeresés szenvedélye, a küldetésstudat motiválja: „nem a kíváncsiság visz, Kutorai, de a kötelesség” (137.) – mondja Druzsba Kutorainak, aki mint segéd kíséri el (újabb detektívtörténeti elem!), „aki sohasem annyira fényes elme, hogy túlragyogná a hőst – sőt, olykor éppenséggel együgyű, a detektív kontrasztja”³¹. A másik ilyen elem az, hogy a nyomozó itt is külön figura, aki különleges logikával van megáldva³². Például Druzsbanak sajátos előfeltevései vannak Jahodovszka homlokának szépségéről: „arra nem volt semmi kézzelfogható bizonyítéka [ti. hogy Manusek ne vette volna észre Jahodovszka homlokának szépségét], önkényes föltevésen alapult (...) úgy tekintette a homlokot, mint a saját fölfedezését” (115.). Azonban a két elem, mely Druzsbat a klasszikus detektívtörténeti jellemzőkkel való hasonlósága alapján nyomozónak engedné értelmezni hiábavalónak bizonyul, mert a nyomozásnak ebben a fázisában a detektív szakértelme már olyan mértékben vált kérdésessé, hogy az elbeszélés ezen pontján az ironikus olvasat számára nagyobb lehetőség marad.

³⁰ KESZTHELYI Tibor, *i. m.* 84.

³¹ *I. m.* 192.

³² *I. m.* 191.

Az eredmény, hogy végül mégiscsak fényt derít a „bűnre” Druzsba „nyomozó”, és megoldása azt igazolja, amit az olvasó is kikövetkeztetett, hitelesítheti megfelelő detektív voltát, nyomozói kompetenciáját. Azonban az elért eredménynek Mliniczky általi felfüggesztése (suspense) az elbeszélés végén végteleníti a feszültséget, s így a rejtély interpretálási lehetőségét, a létező egyetlen megoldás – a klasszikus bűnügyi történet legfőbb előfeltevése – feltételezhetőségének felszámolásával, a végtelenbe utalja. De nemcsak az egyetlen megoldás, hanem a bűn – ezért volt indokolt a bűn szónál az idézőjel használata –, a nyomozói elfogulatlanság, és a logikusságba vetett hit lehetősége is megkérdőjeleződik. Nincs egyféle logika, a logika nem univerzálé többé, ahogy a bűnügyi történetek implikálják, mert nem működik minden helyzetben és mindenkinél egyformán. Az elbeszélés felforgatja a klasszikus detektívtörténet minden prekonstituáló elemét és paródia tárgyává teszi azokat.

Story 2

A *sipsirica* című elbeszélésben Sipsirica eltűnésének és megtalálásának története a klasszikus detektívtörténet műfaji kódjainak, szabályszerűségeinek, narratív szervező mechanizmusainak, s ezáltal a detektívtörténet befogadásesztétikai vonatkozásainak kvázi átstrukturálásával következtetni enged a szöveg parodizáló, szubverzív irányultságára.

Margaret A. Rose a paródia fogalmának értelmezéstörténetét vizsgálva³³ megállapította, hogy a paródia fogalmát hol az ironikus, burleszk jellegű, hol a komikus és a metafikcionális jellemvonása szerint interpretálták. A szerző következtetései szerint az, ami a paródia posztmodern értelmezését érvényesebbé teszi a modern és/vagy késő modernekéhez képest, az, hogy az utóbbiak a hangsúlyt a paródia *vagy* komikus, *vagy* metafikcionális lényegére helyezték, míg a posztmodern definíció – kiemelve a paródia intertextuális meghatározottságát –, összekapcsolja ezeket: a paródia egyaránt komikus és metafikcionális. Az áttekintés többször is kiemeli, hogy számos késő modern paródiadefiníció jelentékenyen hozzájárul, avagy majdnem hasonlít a fogalom posztmodern értelmezéséhez.

Gérard Genette például a transtextuális kapcsolatot vizsgálva bevezeti a hyper- és hypotextus fogalmait, s ezzel próbál rámutatni a paródia mint egyszerű transzformáció és az imitáció mint közvetett transzformáció útján létrejövő hypertextus közötti különbségre³⁴. A paródia mint elsősorban a szövegre ügyelő forma a stílust

³³ Margaret A. ROSE, *Parody: ancient modern, and post-modern*, Cambridge, 1995.

³⁴ „Chiamo quindi ipertesto qualsiasi testo derivato da un testo anteriore tramite una trasformazione semplice (...) o tramite una trasformazione indiretta che diremo imitazione.” – „Hiptextusnak hívunk tehát bármilyen olyan szöveget, amely egy egyszerű transzformáció révén származik egy előző szövegből, vagy pedig egy közvetett transzformáció

másodrendűként kezeli, míg az imitációt elsősorban a stílusra való odafigyelés jellemzi. Ez utóbbi esetben csak egyfajta természetellenes, nem óhajtott következményként fordul elő, hogy a stílus a szöveget determináló erővel bírjon³⁵. Értelmezése mindazonáltal kissé problematikusnak tűnik, mert gyakorlatilag megmarad a forma és tartalom ellentétének előfeltevése révén körvonalazódó határok között, és a szöveg fogalma alatt implicite a tartalmi összefüggéseket érti. Emiatt az imitáció és paródia közötti különbségek nem árnyalódnak kellőképpen.

A paródia fogalmának megközelítésénél Brian McHale is a textuális kapcsolatról beszél, kiterjeszti ezt a pusztán egyszerű szövegtranszformációt jelölő paródiafogalmat, s ezzel Genette transztextualitás definíciójához hasonlít ad: „egy intertextuális űr konstituálódik, amikor felismerjük a két vagy több szöveg közötti, vagy egy specifikus szöveg és tágabb kategóriák, mint a műfaj, iskola, periódus közötti kapcsolatot³⁶. Umberto Eco pedig „a karakterjegyek egyik fikcionális univerzumból a másikba történő transzfigurációjának nevezi a paródiát³⁷. A. Rose szerint mégis David Lodge az, aki nagyon közel jár a posztmodern definícióhoz, mivel a paródia komikus és metafikcionális voltát sugallja³⁸ *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism of 1990* című kötetében, a bahtyini inspirációk hatására.

Úgy tűnik, a posztmodern paródiaértelmezéshez a legjelentősebb mértékben Bahtyin járult hozzá, mert az ő paródiadefiníciójához való viszony tisztázása úgy M. A. Rose vagy D. Lodge, mint Ch. Brooke-Rose számára elkerülhetetlennek bizonyul. Ez utóbbi a paródia befogadásesztetikai vonatkozására helyezi a hangsúlyt,

révén, amit imitációnak fogunk nevezni.” (A fordítás tőlem – K. E.) Gérard GENETTE, *Palimpsesti La letteratura a secondo grado*, Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992 alapján ford. Raffaella Novitá, Torino, 1997, 10.

³⁵ „il parodista (...) ha a che fare principalmente con un testo e secondariamente con uno stile; l'imitatore ha invece a che fare essenzialmente con uno stile, e secondariamente con un testo.” – „A parodistának főképpen egy szöveggel van dolga, és másodsorban egy stílussal, az imitátornak azonban lényegében egy stílussal és csak másodsorban egy szöveggel.” Uo. 88. „Distinguerò (...) due categorie principali: le trasposizioni in linea di principio (nelle intenzioni) puramente formali, e che incidono sul senso del testo solo casualmente o per una conseguenza perversa e non voluta (...) e le operazioni traspositive apertamente e deliberatamente tematiche, in cui la trasformazione del senso del hipertexto fa chiaramente (...) parte del disegno.” – „Két fő kategóriát fogok elkülöníteni: az elvileg (szándékaiban) tisztán formai áttételeket, melyek a szöveg értelmét csak esetlegesen, vagy egy természetellenes és akaratlan következményként befolyásolják; és a szándékosan és nyíltan tematikus transzpozíciós eljárásokat, amelyekben a hipotextus értelmének átformálása (...) nyilvánvalóan a szándék részét képezi.” Uo. 247. (A fordítások tőlem – K. E.)

³⁶ „...an intertextual space is constituted whenever we recognize the relation among two or more texts, or between specific texts and larger categories such as genre, school, period.” Margaret A. ROSE, *i. m.* 263.

³⁷ „...transfiguration of characters from one fictional universe to another”, idézi Umberto ECO, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, 1994 alapján A. ROSE, *i. m.* 40.

³⁸ „David Lodge for instance, has suggested such a characterisation of parody as both comic and meta-fictional in his discussion of Bakhtin in his *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism of 1990*.” *i. m.* 253.

mikor azt kérdezi: „hol és hogyan észleli az olvasó a különbséget totalizáció és nem-totalizáció, interpretáció és túlinterpretálás (vagy interpretáció-paródia), realiztikus technikák és realiztikus technikák paródiája (amennyiben az) között?”³⁹.

Bahtyin szerint a paródia és az imitáció között helyezkedik el a stilizáció, mely könnyen imitációba fordulhat, ha a stilizáló olyan mértékben lelkesedik a modellért, hogy összetöri azt a szándékolt érzést, mely szerint a reprodukált stílus egy másik személyé. Ebből a feltételezésből kiindulva Brooke-Rose abban látja a paródia paródiaként való olvasásának instabil voltát, hogy mivel „a paródiában az interpretáció és totalizáció paródiája az interpretáció realiztikus technikájának stilizációjával párosítva lehet csak jelen, s mivel ez a stilizáció – Bahtyin alapján – az imitációval határos, s így lerombolhatja a paródia és tárgya közötti távolságot, inkongruenciát, megfertőzheti a paródiát.”⁴⁰ Ezt a bizonytalanságot kiküszöbölendő van szükség a metafikcionális eszközök, technikák stabilizáló erejére.

Brooke-Rose értelmezésében a metafikció, a befogadás és értelmezhetetlenség tematizálása adja az antiműfajok paródiaként való olvasásának lehetőségét. Ez fokozottan jelentkezik olyan műfaj, mint például a klasszikus detektívtörténet paródiáiban, ahol a narratív szerveződést igen erős mértékben határozza meg a szüzsé logikusság- és célelvőségigénye. Az anti-detektívtörténet sajátossága tehát az, hogy a már említett, szüzsében keletkező rés (story 2) megjelenik a fabula (story 1) síkján is, azaz az elbeszélte világ részévé válik az űr(ök) jelenléte és azok kitöltése⁴¹. A *sipsiricában* az elbeszélői pozíció, illetve annak elbeszélésszervező feladatának vizsgálata ennek meglétére enged következtetni.

Fentebb már történt utalás arra, hogy például a *Beszterce ostroma* olvasható a történetírás paródiájaként (lásd 19. lábjegyzet), de ezt a lehetőséget az *Új Zrinyiász* kapcsán Eisemann György is felvetette már *Mikszáth Kálmán* című kismonográfiájában⁴². Mikszáth viszonylag korai írásaiban észlelhető a művek elbeszélőjének a mű fikcionalitáságra, megcsináltságára történő reflexiója (például a már említett *Galamb a kalitkában* [1891], *Farkas a Verhovinán* [1892] stb.).

A *sipsirica* első részében (*A „Fehér Páva” és alakjai*) az elbeszélő mint az asztaltársaság egyik tagja, azaz mint az események részese, szem- és fültanúja jelenik meg. Ezt az események történéseit hitelesítő szerepét azonban váltja a mindentudó elbeszélő szerepköre: tud arról, hogy Druzbának milyen tervei vannak Jahodovszkával,

³⁹ „...where and how does the reader feel the difference between totalisation and non-totalisation, interpretation and over-interpretation (or parody of interpretation), between realistic techniques and parody (if it is parody) of realistic techniques?” Christine BROOKE-ROSE, *i. m.* 370.

⁴⁰ „...there is *parody* of interpretation and totalisation but *stylisation* of realistic techniques of interpretation, which verges on imitation, thus destroying the distance, and infecting the parody.” Uo., 371.

⁴¹ „...the gap is *central, permanent*, and situated in *both the fabula and the szuzet*.” Christine BROOKE-ROSE, *i. m.* 227.

⁴² EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Bp., 1998, 60–66.

hogy miről álmodik a templomban, s ezzel mintegy kérdéssé teszi első, hiteles tanú jellegű pozícióját. Ezt egészíti ki a bizonytalan elbeszélő szerepével való játék, például: „Jómódú ember *lehetett*” (93.) (kiemelés tőlem, K. E.). Az olvasóban való bizalomkeltés szándéka, majd annak kijátszása jellemzi ezt a narrátori attitűdöt, példának okáért jelzi, hogy csak az érdekes dolgokat fogja előadni (92.), majd miután részletesen elbeszéli azt, hogy mi történt, mikor Kovik doktor megtalálta az idegen, kilencágú koronát ábrázoló zsebkendőjét, rögtön destruálja ezt, mivel „jelentéktelen epizód”-nak minősíti (93.).

Az elbeszélői következtetlenség vagy annak lehetőségének sejtetése az elbeszélői kompetencia kétségbevonhatóságára enged következtetni. A kívülálló elbeszélő olyan megnyilatkozásai, mint „a publikum nem látta a végjelenetet” (111.), „az egész jelenet ott hevert cserepekben” (117.), valamint azzal kapcsolatos reflexiói, hogy a riporterek hogyan viselkednek (108.), vagy hogy a hadi jelentések hogyan írnának arról, ahogyan végül Jahodovszka kilakoltatja a férjét, mindegyik a jelenetező, epizodizáló fikcióírás technikai eszközeire, az elbeszélés megcsináltságára, az elbeszélő konstruáló minőségére utalnak.

A saját elbeszélői kompetenciáját ily módon elbizonytalanító narrátor a második résznek a következő címet adja: *Druzsba úr jelentéséből kivett hiteles adatok nyomán tovább viszi történetét a szerző*. A cím implikációi ismét sokat árulhatnak el az elbeszélőről és elbeszéléséhez való viszonyáról. Azon kívül, hogy megtudható Druzsba jelentésírói tevékenysége (ez utal az elbeszélés idejére is, hiszen az elbeszélő a jelentés birtokában van), a szerző felhívja a figyelmet „a kivett hiteles adatok” kapcsán az elbeszélői önkényre a szelekció ténye révén, valamint arra, hogy hitelesnek tartja a jelentésben foglaltakat. A cím vége „nyomán tovább viszi történetét” pedig nem pusztán azt jelzi, hogy a szerző nem csak rekonstruál, de konstruál is, hanem a jelentés elbeszélői olvasatának és értelmezésének jelenlétére, az írás mint nyom követésének (nyom-án) gesztusára, valamint, mivel a szerző saját történetének tekinti elbeszélését, az eredetiség problematikájára is.

A második rész címe azonban az olvasói elvárásban leginkább a Druzsba jelentésének nyelvét illeti, annál is inkább, mert a jelentés írójának nyelvhasználatáról, például latinizmusairól, a hivatalos nyelv ismeretéről – „közel érintik a valódi tényálladék határait” (108.) – az olvasónak már vannak információi. Ezt az elvárást provokálja az, hogy az egész második részben a tündérmese nyelvi regisztereit és műfaji normáit applikálja az elbeszélő, aki a „hiteles adatok” ellenére igencsak bizonytalanul mutatkozik: „valami Klinec nevű faluban ettek” (121.). A narrátor – amellett, hogy reflektál is saját elbeszélésének elbeszélte világára: „Mind olyan volt ez, mintha valami tündérmesében olvasná” (146.) – parodisztikusan tematizálja a tündérmese befogadónak olvasói stratégiáját, amikor hangsúlyozza, hogy Druzsba milyen meséken és rablótörténeteken nőtt fel, és az eseményeket ezek olvasott világán, illetve annak segítségével értelmezi: „úgy hallgatta (...) édesdeden, mint egy ezeréveszakai mesét” (128.).

A jelentés alapján írt elbeszélés így nemcsak az abban foglaltakról szól, hanem írójáról is, aki helyett most szövege beszél. Ezáltal pedig magáról a jelentésírásról, a

nyomozásról, nyomolvasásról szóló jelentésírásról: egy, a titokzatos kastélyról folyó párbeszédben az ügy politikai magyarázata kapcsán az egyik beszélő megkéri Duzsbát, hogy ne regisztrálja az ő megjegyzését, mert az akár a fejébe (ti. Druzsbaéba) kerülhet. Az, hogy *A sipsirica* elbeszélője „tud” a dologról, azt bizonyítja, hogy Druzsba mégis felvette a jelentésbe. Ugyanakkor az olyan kijelentések, mint például: „Kutorainak feltűnt, hogy nagyon sápadt volt és izgatott” (138.) (ti. Druzsba), nem íródhatott Druzsba jelentése nyomán, vagy nem Druzsbaé nyomán íródhatott. Ez utóbbi igazolódik a második rész utolsó bekezdésében: „Kutorai (későbbi vallomása) szerint” (153.), mely állítás azt jelzi, hogy Kutorai vallomása is az elbeszélő birtokában van, elbeszélésének ez is fikciós alapját képezi. Ez viszont mintha azt igazolná, hogy az elbeszélőnek teljes és hiteles rálátása van a Druzsbával történt eseményekre, ami ellentétes nemcsak az első rész narrátori attitűdjével, hanem az elbeszélőnek a második részben hangsúlyozott adatértelmező magatartásával is: „Talán így volt, talán másképp volt” (143.), „Elméjének feszeréje mellett tesz azonban *tanúságot* (kiemelés tőlem – K. E.) az a körülmény” (147.) – ezen véleményformálások arra utalnak, hogy az elbeszélő mérlegel, adatokat osztályoz, történetet talál ki a történetekre, melyek hitelességében maga is kételkedik – egyszerűen, nyomoz. Nyomozza Druzsba nyomozásának (story 1) történetét, és történetet mond róla (story 2).

A harmadik rész címe azt sugallja, hogy történetét befejezhetőnek véli, vagyis ez egy lineáris, teleologikus – ezek a klasszikus detektívtörténet fő kritériumai is – történet lesz: *Epilóg, amelyben a szerző részint újságokból, részint a Ház naplójából és egyéb összeszedett apróságokból kiegészíti és befejezi a történetet.* A narrátor értelmezi a jelentést: „egy rettenetes vádirat a hatalmasok ellen” (156.), mi több, igaz, szabad függő beszéd révén, a Druzsba által írt szöveg nyelve is megszólal: „Megnevezte a piperkőc nagy urat, ki a király és a nemzet tiszteletét bírja, de isten előtt alábbjön a koldusnál, ki tízezer forintot vásárolta meg özvegy Jahodovszka Józsefnétől annak hajadon gyermekét, s akit a kastélyban hermetice elzárva tart (...), szóval, leírta a jelentésben elbeszélésünknek kis kivétellel majdnem egész második részét” (uo.). Amennyiben a „nyomozó” hivatalos szövegének a nyelve ehhez hasonló, ez nem feltethető meg a tündérmese nyelvi regisztereivel, sőt, ha ilyen regiszterek felhasználásával íródott, maga is fikcionált. Amikor tehát az elbeszélő azt mondja „kis kivétellel” mindent ugyanúgy vett át a Druzsba jelentéséből, leleplezi, hogy Druzsba szövegéből (re)konstruált történetében saját szövege hypotextusáról ad információt, s így újra az eredetiség és a „melyik szöveg volt előbb?” kérdésére utal.

A druzsbai „nyomozás” leírásának érvényességéről és adekvátságáról szóló, az elbeszélő által vizsgált szövegek az újságok, melyek „kiszínezték” (uo.) az esetet. Ha a narrátor kiszínezett újságcikkek alapján egészíti ki történetét, megint csak a fikcióba botlik. A fikcionálás szükségességére az újságírás kapcsán reflektál a névtelen beszélő csakúgy, mint a „bolond olvasó” (157.) félrevezetésére szánt újságírói trükkökre.

A kommuniké, mely deklaráta, hogy Druzsba megtévelyodott elméjének szüleménye a „zsámi ügy” az írás hitelének és az abban hívőknek a paródiáját adja és egy

újabb írás, az ellenzék válaszánaak létrehívója. Az ellenzéki válasz kapcsán az elbeszélő hangsúlyozza a választ írók írói technikáját: „olyan jó szakácsok, hogy még a csontot is kitűnő mártással tudják körülönteni és delícia azt a közönségnek szopogatni.” (159.)

A Druzsba-jelentést felülíró szövegek sorában szerepel még egy interpelláció, illetve az arra adott miniszteri válasz, melynek közlésével kapcsolatban az elbeszélő saját szerepkörét meghatározva így szól: „Nem lehet feladatunk kiszínezni az ülést, egyszerűen közöljük a Ház naplójából a miniszter beszédének elbeszélésünkhöz szükséges [szelekcio!] részét.” (160.) – A szövegeközlésnél azonban az idézőjel elmarad, nem tudható pontosan, hogy hol van a vendégszöveg vége. A szöveg beszélője egyes szám első személyűvé válik: a miniszter, aki „közégeitől szerzett adatok” alapján, tehát egy többszörös(en összetett) fikcióról van szó, formál véleményt, de annak közlésekor szelektál: „a következőket hozhatom a t. Ház tudomására” (160.) (kiemelés tőlem, K. E.). A vendégszöveg elbeszélői közlésében található zárójeles közbevetésekről, melyek a miniszter által mondottakra való reakciókat illető rövid megjegyzések, szintén nem lehet tudni, hogy a Ház naplójában található-e, vagy az elbeszélőtől származnak.

A miniszteri szöveg tulajdonképpen még problematikusabbá, megoldhatatlanabbá teszi Druzsba jelentésének ügyét, mert olyan orvosi vélemények szolgálnak az ítéletképzés alapjául, melyek nem egyértelműsítik Druzsba bolondságát, csak „plauzibilissé teszik” (uo.), ráadásul a miniszter mondata úgy kezdődik, hogy „*Eltékintve* az orvosi (...) jelentésektől” (kiemelés tőlem, K. E.) és így folytatódik, „nem lehet más [ti. Druzsba jelentése], mint egy kóros elme (...) szüleménye”. Azaz nem a tényfeltáró hitelesség, hanem a befogadói „hiszem vagy nem hiszem” kategóriája szerint minősíti a történeteket.

Attól kezdve, hogy Druzsbat a szövege képviseli⁴³, szöveg-befogadó, illetve szöveg-szövegfelülírás / palimpszesztek viszonyáról van szó. Az igazság(képzet) textuális világba utalt, a fikció, a fikcióról szóló fikció interpretációs végtelenjébe.

A miniszteri beszéd utolsó mondata: „Kérem válaszomat tudomásul venni” (161.), a tudomásul vétetés mint elfogadtatás, a további kérdések elutasítása egy szövegek feletti pozíció meglétére, vagy legalábbis annak kijelölésére utal, de mivel a Druzsba-rejtélyt feltáró nyomozó-elbeszélő párbeszédbe lép ezzel a szöveggel (is), a szövegek és értelmezésük, a nyomolvasás, a nyomozás lezárhatatlansága argumentálódik.

Abban a pillanatban, amikor a story 2 (a Druzsba-rejtély) elkezd olvasni a story 1-et (a Sipsirica-rejtélyt, amely a Manusek-rejtélyt olvassa) meghosszabbítja, felforgatja és átírja annak nyomozástörténetét. A folyamat során, ahogy megtörténik a transzfokalizáció⁴⁴ a Sipsirica-rejtély jelentésbeli elbeszélésének Druzsba egyes szám

⁴³ Vö. „önmagamat kifejezni annyit jelent (...), mint magamat tárgyá tenni a másik ember s önmagam számára.” SZILASI László, *A párbeszéd kudarcai Csokonai Lili: Tizenhét hatyúk = uő, Miért engedjük át az ácsnak az építkezés örömét*, Bp., 1995.

⁴⁴ „Si può transfocalizzare un racconto già transfocalizzato: pe. riscrivere Mme Bovary abbandonando il punto di vista di Emma ed estendo a tutto il romanzo la focalizzazione dei primi capitoli su Charles...” – „Átfokalizálni csak egy már fokalizált elbeszélést lehet,

első személyű nézőpontjából a névtelen elbeszélő fókuszába, maga az elbeszélői magatartás is elbizonytalanodik: „létrejön az oppozicionális elbeszélői pozíciók sokasága, amelyek már megszólalásuk pusztá ténye által is a „centrum” ellenében beszélnék (...), felszámolja önmagát (a centrumból való beszéd lehetőségét)”⁴⁵. A narrátori hang és pozíció ilyen jellegű elbizonytalanítása, a nézőpontváltások, „ez a nagyszerű és mesteri közvettség”⁴⁶ késztet reflektálni a narrátori szöveg létmódjára, nyelvi-retorikai természetére, technikai kivitelezettségére. *A sipsiricában* a szövegek a szövegben a rejtélyek végtelenítésének eszközévé válik, jelezve, hogy a szövegek és értelmezésük kognitív koherenciája csak egyenként, magukban állva érvényesek, nincs olyan elfogulatlan metapozíció, mint amelyet a klasszikus detektívtörténet mint az affirmatív beszédmód prototípusa feltételez.

Így a Druzsba-rejtély nyomába eredő, a rejtélyhez megoldástörténetet konstruálni próbáló elbeszélő a (szöveg/nyom) értelmezések végtelen potenciálját megtapasztalva számolja fel önnön elbeszélésének linearitását, történetelvűségét, más szövegek mögé bújva saját, kezdetben hitelesnek vélt pozícióját és hangját, hangsúlyozva a nyomozás sikertelenség, avagy részlegesen sikeres jellegét, ezáltal öndestruáló természetét. Nincs helyes fabula. Az értelmezés „[...] mindig kivon egy sávot az értelem és a kód ellenőrzése alól”⁴⁷; „minél messzebb megyünk az interpretációban, annál közelebb kerülünk egy veszélyes területhez, ahol az interpretáció egy ponton nem csupán a visszájára fordul, hanem eltűnik mint interpretáció, magával vonva talán magának az interpretátornak az eltűnését is”⁴⁸: „egy feneketlen szakadékba küldi vissza”⁴⁹.

Vonatkozik ez a Sipsirica-rejtély kapcsán nyomozó Druzsba rejtélyének nyomába eredő elbeszélő(k) nyomolvasását követő és abból (értelmező) történetet létesíteni próbáló olvasó és a konstituálódó olvasat létmódjára is.

például újraírni a Bovarynét elhagyva Emma nézőpontját és az egész elbeszélésre kiterjesztve a Charles-ról szóló első fejezetek fokalizációját.” (A fordítás tőlem – K. E.) GENETTE, *i. m.* 345.

⁴⁵ BÉNYEI Tamás: *Az angol posztmodern regény tanulságai*, Jelenkor, 1997/1, 73.

⁴⁶ „...magnificent and mastery indirectness”, Jamestől idézi TODOROV, *i. m.* 34.

⁴⁷ Jacques DERRIDA, *Éperons Nietzsche stílusai*, Atheaeum, 1992/1, 3. füzet, 172–213., 192.

⁴⁸ Michel FOUCAULT, *Nietzsche, Freud, Marx*, *uo.*, 157–171., 161.

⁴⁹ Jacques DERRIDA, *i. m.* 199.

