

Ábrázolva:

(múlt) jelen jelen

v
é
g
t
e
l
e
n

jelen–jövő (halál?)

Az előzőekben említett más, szintén záródó terű versek között is van, ahol a végső zárt tér a halál gondolatához kapcsolódik (sírom éjjele, szomorú koporsó). Ahol nem, a zárás ott is megtörténik (keblét szomorúan bezárja); sőt A közelítő tél-ben látott egyetlen pontra zsugorodó tér is megvan egy másik verszárlatban, a *Levéltörődék barátnémhoz végén*:

„Még két mulatótárs van ébren mellettem:
A szellő szerelem hamvadó szikrája
S bús melancholiám szomorgó nótája.”

Itt a zárás mellett még a fény fokozatos csökkenését is megfigyelhetjük: „... tüzetet gerjesztem...” – „kanócom pislogó lángjait...” – „hamvadó szikrája”.

Nem állítom, hogy a két verscsoport minden tagjára jellemzőek ezek a szerkezeti sajátosságok; de mindkét csoport több versében megtalálhatók, és éppen a legnagyobb esztétikai értékű versekben. A két csoport hangulati, gondolati anyaga közelebb áll egymáshoz, mint sokáig gondolták. A köztük mégis végbement változást azonban nagyon szemléletesen mutatja a megváltozott tér- és időszerkezet, különösen a verszárlatok változása: a költészet végtelenébe nyíló perspektíva helyett a tár bezárulása, az idő beszűkülése; a teljesség ígérete helyett az eltűnt teljesség miatti fájdalom vagy annak felismerése, hogy a teljesség soha nem is létezett, látszata mögött „puszta ország” volt a valóság. A költészetnek pedig nincs hatalma arra, hogy a vadon tájékat kiderült viránná tegye, nincs hatalma, hogy a valóság és az eszményi lét közötti szakadékot áthidalja.

Szegedy-Maszák Mihály

A TÖRTÉNET ÉS AZ ELBESZÉLÉS SZEREPLŐI KEMÉNY ZSIGMOND REGÉNYEIBEN

1. A szereplők típusai és a cselekmény

Kemény regényeinek hangsúlyozott rendszerszerűségéből következik, hogy cselekményüket és jellemeiket csak egymás vonatkozásában lehet meghatározni. A cselekmény szerkezete mindig szembeállításokból szerveződik meg. Az *Özvegy és leány*ban és *A rajongók*ban a szereplők közötti viszony önmaga ellentétévé változik: a Tarnóczy és a Mikes család, Kassai Elemér és Pécsi Deborah kapcsolata megszűnik, s ez képezi a bonyodalmat. *A rajongók* esetében a bonyodalom és a tetőpont is egyazon szembeállítás két része: Kassai Elemért az a vád éri, hogy nagybátyjának a kiszolgálója, s így a szombatosok ellensége, amely vád alól csak halála menti fel. A szembeállításnak ez a formaszervező szerepe nemcsak az előrehaladó, hanem a visszatekintő művekben is érvényesül: *A szív örvényeiben* és a *Ködképek*ben Cecil-Ameline és Mery Agatha történetét titok megjelölésével kezdi, s ennek a titoknak a megfejtésével zárja az elbeszélő. A jellemek sorsát szembeállított vagylagosságok irányítják: vagy lehetséges, vagy lehetetlen felülről, erőszakkal boldogítani a népet (Jenő Eduárd), vagy cselekszik a hős, s erőszakhoz folyamodik, vagy nem (Gyulai Pál), vagy eléri célját, a szombatosok megbékítését, vagy nem (Kassai Elemér). Az ilyen általános cselekményszervező szembeállítások kimutatásával



azonban még csak Kemény regényeinek olyan általános tulajdonságait ragadtuk meg, amelyek többé-kevésbé minden meseszerű elemeket tartalmazó elbeszélő művet jellemeznek.

A mesében a szereplőkhöz kis számú minősítés kapcsolódik, és egy-egy szereplő minősítései vagy kizárólag pozitív vagy kizárólag negatív értékelést kapnak. Piroška és a farkas úgy viszonyul egymáshoz, mint ember az állathoz, szép a csúnyához, jó a gonoszhoz, őszinte a hazughoz. Az idősb Dumas, Jókai, Verne műveiben vagy a detektív történetekben a jelentés majdnem ennyire kevésbé egyénített. E szövegeknek egy-egy osztálya nagyjából közös szerkezetű és jelentésű. Keménynél, ezzel szemben, a jelentésegységek szembeállításai nem egyszerű. Komjáti Elemér például valóban szép, Barnabás csúnya, de a bátorságban már osztoznak. Ami pedig az őszinteség meglétét vagy hiányát illeti, ennek a szembeállításnak mindkét oldala mindkettőjükre vonatkozatható, csak más és más szereplők vonatkozásában. Barnabás a törökökkel, Elemér Barnabással szemben őszintétlen.

Jókai érték-evidenciákban gondolkodik, Keménytől viszont – a *Ködképek* bizonyossága szerint – még az értéknihilizmus sem volt egészen idegen. Kettejük ellentétét a jellemalkotás két típusával hozhatjuk összefüggésbe. Laclós és Flaubert kétértelműen állította szembe alakjait, regényeikben az értékek önmaguk ellentétébe csapnak át; Fielding és Dickens következetesek maradnak a műveik elején leszögezett értékekhez. Mindkét típus történeti korszak és lelki alkat függvénye; az elsőként említett típus a világkép egységének megrendülésével hozható összefüggésbe. Az elvesztett vagy el nem ért bizonyosság regényírói általában a világfelfogás differenciálatlanságával vádolták a szilárd értékrendű írókat, úgy látták, hogy azok „baltával faragták ki és szobafestékkel mázolták be a jellemeiket”.¹ Önmagában egyik típust sem tekinthetjük esztétikailag értékebbnek a másiknál, és pedig két okból. Először azért, mert e két típus általában csak viszonylagos tendenciaként érvényesül, másodsor azért, mert nem egyazon történeti szakaszhoz tartozik. Fielding egyértelmű szembeállításaihoz képest Laclós és Sterne kétértelmű szembeállításai a fejlődésnek későbbi szakaszát jelentették, s Dickens esetében egyazon életműben megfigyelhető az áttérés az alakok egyoldalú szembeállításáról a kétoldalú ellentétezésre. Elfogadva a néprajztudósok tételét, mely szerint az értékbiőség és értékhiány szembeállítása már a mesében sem annyira éles, mint a mítoszban,² a regényt a fejlődés következő szakaszaként értelmezhetjük, s a regényírókat a mesétől eltávolodás végtelen sok árnyalatával hozhatjuk összefüggésbe. Jókai és Kemény egymástól igen távol áll ezeknek az árnyalatoknak a skáláján, egészen másféle közönségigényt elégítenek ki; ezért esztétikai érték szempontjából tett összehasonlításuknak nem sok értelme van. Ha eltekintünk Jókai kitűnő mellékalakjaitól, s az általában velük kapcsolatos realista, életképszerű epizódoktól, akkor műveinek főhősait igen közel érezzük a mese, az óhajító mód világához. A *Fekete gyémántokban*, de még *Az aranyemberben* is elvileg kizárt a vágy és a megvalósulás feloldatlan ellentéte. A XIX. század közepén és a második felében az effajta, közvetlen meseszerűséget a kikapcsolódás irodalmához sorolhatjuk, anélkül, hogy lebecsülnők a viszonylag passzívabb szórakozás iránt a kor Magyarországon és mindig, mindenhol megnyilvánult társadalmi igény létjogosultságát, vagy tagadnók a meseélvezéssel együtt járó esztétikai hatást.

A XIX. század regényeinek többségéhez hasonlóan Kemény elbeszélő műveinek mélyszerkezete is a mesére vezethető vissza, csak hogy ő Jókainál sokkal jobban eltávolodott a mintaként szolgált paradigmától. A mesében s a meseszerű regényekben a főhős egybeesik a szereplővel, akivel a hallgató/olvasó a leginkább azonosítja magát, a *Férj és nő* vagy a *Ködképek* esetében ez nem így van. Jókainál a jellemek önértékkel bírnak, Keménynél a jellemek egymáshoz képest értékelődnek. Csiaffer basa önmagában véve inkább kiváltaná az olvasó rokonszenvét, mint Kun Kocsárd, a *Két boldog* teljes szövegének összefüggésrendszerében viszont Kun Kocsárd világszemlélete a Csiafferéhoz képest többre értékelődik. Komjáti Elemérnek több pozitívan értékelt emberi kapcsolata van, Barnabással szemben tanúsított magatartása azonban negatív értékmozzanatot tartalmaz. Az értékelésnek nem a szereplő, hanem a szereplők közötti viszony képezi tárgyát. E viszonyok mondatanná szervezik a jellemeket: egymásutániságot, egyidejűséget, okságot, kölcsönös egymásra utalást hoznak létre közöttük.

Az elbeszélő művekben a jellemek szembeállítását öt tényező befolyásolja: a minősítés, a szövegben való jelenlétének helye, önállóságának mértéke, szerepköre és a szöveg műfaja.³ A minősítés annak

¹ Ford Madox FORD: *Critical Writings*. Lincoln, 1964. 10.

² M. MELETYINSZKIJ: „A mese strukturális-tipológiai kutatása”, in V. J. Propp: *A mese morfológiája*. Bp. 1975. 241.

³ Philippe HAMON: „Pour un statut sémiologique du personnage” *Littérature* 6, mai 1972. 90–93.

alapján történik, hogy a szereplő megkülönbözteti-e magát valamely tetteivel, van-e családfája és neve, előfordul-e a külső leírása, kifejezést nyer-e hősiessége, van-e lelki indítóoka, emberi alakja van-e, elbeszélőként is szerepel-e, kapcsolódik-e hozzá vezérmotívum, létezik-e szerelmi kapcsolata, szóbozság jellemzi-e, külsőleg előnyös-e a megjelenése, gazdag-e, erős-e, fiatal-e és nemes-e a származása. A jellemnek a szövegben való jelenlétén az a kérdés értendő, hogy a szöveg egészének és főbb szerkezeti egységeinek elején és végén szerepel-e a kérdéses hős, és általában gyakorló-e a jelenléte. Az önállóság mértéke például abban mutatkozik meg, hogy ismerjük-e a jellem magánbeszédeit. Jókainál a jellemek szembeállítását befolyásoló öt tényezőből az első háromnak itt részletezett összetevői közül bármelyiknek a megléte általában maga után vonja az összes többinek a meglétét, Keménynél viszonyt a meglét és a hiány mindig keveredik egymással: sem Kolostory Albert, sem Jenő Eduárd, sem Kassai Elemér nem Berend Iván. A különbség még jobban szembetűnő, ha az utolsó két szempontot vesszük tekintetbe.

Szerepkör és műfaj csak együtt tárgyalható. Propp könyvének megjelenése óta tudjuk, hogy az elbeszélő művekben nem a motívum, hanem a szerepkör, a *funkció* a legkisebb egység. „Funkción a szereplők cselekedetét értjük, a cselekményen belüli jelentése szempontjából. [...] az egyes funkciók következményeik alapján határozhatók meg.”⁴ A varázsmesékben a funkciók száma korlátozott, sorrendjük mindig ugyanaz, tehát minden varázsmese egyazon felépítésű. A regény esetében e három tétel közül az első feltevésünk szerint a regénynek egy-egy történeti típusára vonatkozik, annyi megszorítással, hogy a funkciók számának korlátozottsága kisebb mérvű lehet. A második és a harmadik tétel eredeti formájában alighanem csak a szóbeliségre vonatkozik, azt azonban nem tagadhatjuk, hogy a funkciók az írásbeliségben is szintaxist képeznek. A *Zord időben* a Doboka megyei Deák-kastély nyugalma és a török által vér nélkül elfoglalt Buda válsága vagy az a tény, hogy a regény elején az élők, a végén a halottak túlsúlya jellemzi az egyensúlyt, az első fejezetekben előbb Deák Dóra, majd Komjáti Elemér, az utolsóban előbb Elemér, majd Dóra áll a középpontban – a meséből ismert funkciópárokra emlékeztet. A különbség főként a mesére jellemző ismétlődések hiányából adódik, ami mindenképpen a XIX. századi realizmus sajátossága, hiszen a regény fejlődésének egy korábbi szakaszán, például a *Manon Lescaut*-ban (1753), az ismétlődő eseményeknek még fontos szerep jutott.⁵

Kemény regényeiben jó néhány olyan funkció felismerhető, amely már a mesét is jellemezte. A szerződés, a próbatétel és az elválasztás hármasságának összefüggése⁶ legtisztábban a *Férj és nő*, a *Ködképek a kedély láthatárán* és a *Szezelem és hiúság* szövegében érvényesül: Kolostory Albert és Norbert Eliz, Jenő Eduárd és Villemont Stefánia, Coranini Róbert és Gévay Sarolta házassága a szerződés; Iduna újra megjelenése a népboldogítás, Sarolta és Romvay megismerkedése a próbatétel; mindhárom esetben a házasság kudarca az elválasztás módosított változatának tekinthető. A *Zord időben* e módosulás még nagyobb mérvű; az első funkciót előbb a harmadik követi, s csak azután a második: Dorka fegyvert ad Komjáti Elemérnek, hogy az Budára menjen; Elemér megígéri Barnabásnak, hogy nem hagyja el; Elemér meghal, s így Deák Dóra magára marad. A *Gyulai Pálban* a címszereplőnek Báthory Istvánnal kötött szerződését próbatételként a Senno feletti ítélet követi, s ez az ítélet önmagában elválasztja Gyulait Senno feleségétől, tehát két funkciót egyetlen esemény lát el, ami mesében soha sem fordul elő. Hasonló a helyzet az *Özvegy és leányával*: Mikes János számára a lányrablás egyszerre próbatétel és elválasztás. Ebből a regényből már a szerződés mozzanata is hiányzik. Még távolabb áll a mese hármasság szerkezetétől a *Rajongók*, ahol Kassai Elemér próbatétele a Pécsi Deborah-tól való elválasztása után következik be.

A szerződés, a próbatétel és az elválasztás funkciósor a mese három alapviszonyával áll kölcsönhatásban. A hős és a hős vágyának tárgya, az adományozó és az adományt átvevő, a segítő és gátló viszonyára gondolunk. Ha az elsőt a lehetőség, a másodikat az ismeret, a harmadikat az akarat

⁴ Vlagyimir Jakovlevics PROPP: A mese morfológiája. Bp. 1975. 37, 96.

⁵ Jean WEISGERBER: „Aspects de l'espace romanesque: L'Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut”, in *Études sur le XVIII^e siècle II*, éditées par les soins de Roland Mortier et Hervé Hasquin. Bruxelles, 1975. 105–107.

⁶ M. MELETYINSZKIJ: „A mese strukturális-tipológiai kutatása”, in V. J. Propp: A mese morfológiája. Bp. 1975. 249.

érvényességi körének tekintjük,⁷ akkor azt mondhatjuk: Keménynél az első kettőnek megléte vagy hiánya rendszerint a történet elején már adott – Komjáti Elemér számára eleve lehetséges, Gyulai számára lehetetlen Deák Dóra, illetve Sennoné megközelítése, Mikes János és Kassai Elemér számára a történet elején elvész a lehetőség Tarnóczy Sára és Pécsi Deborah elnyerésére –, a történet a harmadik viszony kibontakozását szolgálja. Másként fogalmazva: Kemény regényeiben adott a megfelelő cél és hős, irányító és irányított érték, de a történet során érvényét veszti az adományozó és a segítő, miközben megteremtődik a gátló. Ez utóbbi változások olyan ellentétpárookra vezethetők vissza, melyek a szereplők hatékonyságát befolyásolják. A *Zord időben* például az öreg–fiatal, szép–csúnya, hiszékeny–előrelátó szembeállítás érvényesül: a Deák testvérek azért nem hatékony adományozók, mert öregek, Barnabást végül is elöntetlen külseje miatt érzett kisebbségi érzése állítja szembe Elemérrel, Werbőczy azért sikertelen támogató, mert – György barátal ellentétben – hiú, s naiv ábrándok foglya. A mesétől való eltávolodás itt abban nyilvánul meg, hogy Kemény ismeri a dinamikus hőst. Még az egyébként hangsúlyozottan archaizáló *Zord időben* is előfordul, hogy egy szereplő az ellentét egyik oldaláról átkerül a másikra – mint Turgovics, a mű egyik legremekebben felépített jelleme.

Kétségkívül a meséből való leszármazásra utal vissza az a tény, hogy Kemény szépprózai műveiben a nő megszerzése a hős legfőbb vagy egyik célja. Ennek a nyitó funkciónak a megléte a dolgok természeténél fogva maga után vonja, hogy a mese funkciói közül két másik is megtalálható Kemény regényeiben. Az egyik a cél elérésére szolgáló eszköz megszerzése – ennek megjelenési formái a mesétől idegen változatosságot mutatják: Gyulait megsérti Senno, Norbert Eliz feleségül megy Kolostory Alberthez, Tarnóczy Sárát elrabolják, Komjáti Elemér Dorkától fegyverzetet kap. A másik funkció a próbatétel, amelyet már korábban, egy mások funkciósor részeként is szóba hoztunk. Mivel a próbatétel két funkciósorban is szerepel, ez a tény arra enged következtetni, hogy Kemény epikai műveinek legfontosabb funkcióját lássuk benne. Kemény „fölpépít a hős körül egy kiinduló helyzetet, s ezt újabb és újabb erők beiktatásával olyan helyzetsorozattá fejleszti tovább, amelyben a hős fokozatosan ellentétbe kerül önmagával, jelleme és sorsa elválk egymástól, s ez az ellentét oly kínzó próbák sorozatává fokozódik, mely végül katasztrófában, testi-lelki összeomlásban oldódik fel.”⁸

Az, amit a mélyebb szerkezetben próbatételnek nevezünk, a felszínihez közelebbi szerkezetben három viszonyra bontható, amelyeknek a fennálló helyzet elutasítása, a megváltoztatására tett kísérlet és a siker vagy kudarc nevet adhatjuk. Keménynél a főhős szempontjából mindig kudarc a vég – ami tudatos szakítás a meseszerűség hagyományával. Ha tovább közeledünk a felszíni szerkezethez, akkor azt mondhatjuk: a próbatétel négytagú szerkezet fő része. Ez a négytagú szerkezet két állítást és két tagadást foglal magában: Komjáti Elemér feleségül akarja venni Deák Dórát, egyezséget köt Barnabással; az egyezséget megszegi, nem veszi feleségül Dórát.

Végeredményben tehát azt mondhatjuk: a próbatétel Kemény regényeiben olyan tőszzerű elem, amelyhez pre- és szuffixumszerű elemek járulnak. A célkitűzést, a szerződést és a cél elérésére szolgáló eszköz megszerzését még előzetes próbatétel is kiegészítheti prefixumszerű elemként. Az előzetes próbatétel mindig kérdésként fogalmazható meg: elvállalja-e Gyulai Pál a Báthory István által megszabott feladatot, elveszi-e Kolostory Albert feleségül Norbert Elizt, elmegy-e Komjáti Elemér Budára. A cselekmény legfőbb tartópillérét maga a próbatétel képezi, mivel Keményt elsősorban az indítók érdekli, ami a mesékben legfeljebb másodlagos fontosságú lehet. A próbatétel is választás: megengedhető eszközöket fog-e használni Gyulai, illetve Jenő Eduárd Báthory Zsigmond védelmében, illetve volt jobbággyai felemelésében; hú marad-e Kolostory, illetve Coranini Sarolta a feleségéhez, illetve a férjéhez; részt vesz-e Mikes János Tarnóczy Sára elrablásában; kihasználja-e Kassai Elemér nagybátyja támogatását; kiváltja-e Komjáti Elemér Barnabást a török fogságból. A döntés mindegyik esetben negatív minősítést kap a mű értékszerkezetében. Egyedül *A rajongók* képez kivételt. A próbatételhez járuló szuffixumszerű funkció viszont ebben a regényben is vereséggel végződő küzdelem: Kassai Elemér ugyanúgy elbukik a szombatosok, mint Gyulai Pál Gergely diák, Kolostory Iduna és önmaga, Jenő Eduárd a parasztjai és önmaga, Mikes János Tarnóczy és Komjáti Elemér Barnabás ellenében. A próbatétel kivételes minősítése és szokásszerű lezárása közötti feszültség okozza *A rajongók* tragikumának Kemény életművében példátlanul intenzív hatását.

⁷ A.–J. GREIMAS: *Sémantique structurale*. Paris, 1966. 134.

⁸ BARTA János „Kemény Zsigmond”, in Kemény Zsigmond: Gyulai Pál Bp. 1967. I. 47.

A mélyebb szerkezetek szintjén Kemény regényei próbatételből és annak járulékaiból állnak. A felszínibb szerkezetben e járulékok funkcióssá bonthatók szét. A *Zord idő* cselekménye például tizenhárom funkcióból tevődik össze. A sor első tagját hiánynak nevezhetjük, s ez arra vonatkozik, hogy Komjáti Elemérnek nincs felesége. Ezt a mozzanatot kettős tilalom követi: az egyik szerint Elemér a maga alacsonyabb származása miatt nem veheti nőül Deák Dórát, a másik szerint nem szabad maga ellen ingerelnie Barnabást. Dorka elküldi Budára – ezt a cselvetés mozzanatának nevezhetjük. Az ötödik és hatodik funkció a hős döntésének és elindulásának felel meg. Ekkor jön el a próbatétel ideje: Elemér szavát adja Barnabásnak, hogy nem hagyja cserben. A segítő (Werbőczy) fogadja, ő pedig nem szerez érvényt adott szavának. Werbőczy feladatot ad neki, s ő teljesíti a feladatot: támogatója titkárává lesz. Deák Dániel, az adományozó és Werbőczy, a segítő odaigéri Elemérnek Dóra kezét. A hiány megszüntetése nem sikerül, mert Barnabás megöli Elemért: ez a tizenharmadik funkció, melyhez már csak epilógus csatoltatik. A tizenhárom funkció szinte kivétel nélkül megtalálható azoknak a funkcióknak a sorában, amely Propp szerint a varázsmese felépítését adja.⁹

Tény, hogy a *Zord idő* Keménynek legerősebben archaizált regénye. Ha a funkcióknak a szereplők közötti megoszlását tekintjük, akkor itt találjuk a legkisebb eltérést a mesére jellemző hét szerepkörhöz¹⁰ képest. Csak az álhős szerepköre betöltetlen, a károkozó ellenfelet Barnabás, az adományozót a Deák testvérpár, a segitőt Werbőczy, a keresett személyt Deák Dóra, az útnak indítót Dórka, a hőst Komjáti Elemér képviseli. A keresett személyre a fennálló elfogadása, a hősré annak elutasítása, a világ humanizálásának a vágya jellemző. A többi regényben a szerepkörök átalakítása is jelzi, hogy Kemény messzebb távolodott a mesétől. A *Gyulai Pálban* az ellenfél Gergely diák, a keresett személy Sennoné, az útnak indító Báthory István, a hős a címszereplő, az álhős Senno alakjával azonosítható, de az adományozó és a segítő szerepköre betöltetlen. A *Férj és nőben* hiányzik az álhős, és csak az útnak indító szerepkörét lehet egyértelműen egy regényalakkal – Kolostory Tamással – összefüggésbe hozni. Nem egy, hanem két keresett személy – Norbert Eliz és Iduna – fordul elő e regényben, Kolostory Albert pedig egyszerre hős és önmaga ellenfele, mint ahogyan Norbert Lipót nemcsak adományozó, hanem segítő is. Hasonló szerepzavar jellemzi az *Özvegy és leányát*: a segítő Mikes Mihály, a keresett személy Tarnóczy Sára, a hős Mikes János, az álhős Mikes Kelemen, de az útnak indító hiányzik, Tarnóczyné pedig egyszerre károkozó és adományozó. A *rajongók* szerkezete is hasonló: itt sincs útnak indító, az adományozó Pécsi Simon, a keresett személy Deborah, a hős Kassai Elemér, az álhős Gyulai Ferenc, Kassai István viszont egyszerre ellenfél és segítő a hős számára.

Az elmondottak alapján sejteni lehet, hogy Kemény a meséből átvett *funkciók átalaktásából* nyeri a regénycselekmény alapelveit. Háromféle módon végzi el ezt az átalakítást: részben a mese szerkezetén, részben egyes funkciókon, főként pedig a szerepkörökön változtat. A mese szerkezete a zeneelméletben ismert hídformához hasonló: négy elemet ugyanennek a négy elemnek a változata követ, fordított sorrendben. A hiányt cselvetés, próbatétel, erőszak, majd ugyanennek a négynek: az erőszaknak, a próbatételnek, a cselvetésnek, végül a hiánynak a megszüntetése.¹¹ Kemény még a leginkább meseszerű regényében is csak az első felét használja fel e szerkezetnek, s így a szerkezet jelentését teljesen megváltoztatja. A *Zord idő* szerkezetét a hiány, a cselvetés, a próbatétel és az erőszak egymásutánja határozza meg: Komjáti Elemér nőtlen, Dorka félig-meddig hamis indokkal Budára küldi, Elemér nem teljesíti Barnabásnak tett fogadalmát, Barnabás megöli Elemért.

Az egyes funkciók átalakításának négy módját figyelhetjük meg. Előfordul, hogy a meseben átmeneti szerepű kvázimegoldás¹² Keménynél elsődleges fontosságúvá válik, mert nem követi végleges megoldás. Gyulai, illetve Komjáti Elemér számára hamis megoldást jelent, hogy meggyilkoltatja Sennot, illetve Werbőczy titkárává lesz. Két szerepkör egyesül és így a funkció új irányulást kap. Legfeltűnőbb ez akkor, ha a két legfontosabb szerepkör: a történet alanya és tárgya esik egybe. Bánházy Arthur és Gyulai Pál a nőt csak másodsorban, elsősorban önmagát keresi. Az is elképzelhető, hogy egy olyan esemény, amely a mesében általában meghatározott funkció(k) megnyilvánulási módja,

⁹ Vlagyimir Jakovlevics PROPP: A mese morfológiája. Bp. 1975. 44–92.

¹⁰ Vlagyimir Jakovlevics PROPP: A mese morfológiája Bp. 1975. 114.

¹¹ M. MELETYINSZKIJ: „A mese strukturális-tipológiai kutatása”, in V. J. Propp: A mese morfológiája. Bp. 1975. 265.

¹² M. MELETYINSZKIJ: „A mese strukturális-tipológiai kutatása”, in V. J. Propp: A mese morfológiája. Bp. 1975. 258–259.

Keménynél másik funkciónak rendelődik alá. Az *Özvegy és leányában* például a lányrablás nem a hiány megszüntetését, hanem a kézrejtést szolgálja: Mikes János a benne való részvétellel kiszolgáltatja magát az ellenségnek. Ennél a módnál, sőt az önkeresésnél is általánosabb törvényszerűséget láthatunk abban, hogy Kemény a mesében egy bizonyos funkcióhoz társított értékszerkezetet önmaga visszájára fordítja: a hősnak általában nem annyira érdem szerzésére, mint annak elvesztésére (Gyulai) vagy megőrzésére (Kassai Elemér) adott a lehetőség.

Az egyes funkciók módosításánál sokkal szélesebb kört alkotnak a szerepkörök átalakításai. A meséből ismert szerepkörök bővítésekor Kemény más regényírókhoz hasonlóan, az írásos hagyományból indul ki. „– Sorsom változatlanul van kijelölve. Nekem túrni, neked bátorítani kell” – mondja Tarnóczy Sára Naprádinének. Sára jellemzése – akár a Csiaffer basáé vagy a Kassai Eleméré – a bűnbaknak, a pharmakosznak a hagyományos megformálását követi. „A pharmakosz sem nem ártatlan, sem nem bűnös. Ártatlan abban az értelemben, hogy sokkal nagyobb dolog történik vele, mint bármi, amit elkövetett. Ahhoz a hegymászóhoz hasonlít, akinek a kiáltása lavinát okoz. Bűnös abban az értelemben, hogy bűnös társadalom tagja, vagy olyan világban él, ahol az efféle igazságtalanságok a lét elkerülhetetlen velejárói.”¹³ A mesében általában nő az áldozatok,¹⁴ Keménynél Tarnóczyné még Kun Kocsárdnál is tevékenyebb, de Csiaffer basa vagy Kassai Elemér nem kevésbé áldozat, mint Norbert Eliz vagy Tarnóczy Sára. Sőt, Kemény regényeiben már nem is beszélhetünk arról, hogy az áldozat és a hős szembeállítása és önmagával való azonossága a történet egész hosszában változatlan. Sokkal inkább folyamatról van szó, melynek során ugyanaz a jellem szerepkört változtat. Az egyes szereplők és regények közötti különbség abból származik, hogy e változás mikor következik be. Tarnóczy Sára igen korán, Kassai Elemér később, Gyulai Pál és Komjáti Elemér még később válik áldozattá. Csak a hősből lehet áldozat, áldozatból soha nem lesz hős. Ez okozza, hogy Kemény regényei mindig a belső cselekményesség irányában fejlődnek.

Minden regényíró a mesére jellemző funkciók zárt rendjét lazítja fel, de ez korántsem jelenti azt, hogy a regényíró csak elhasználja, s nem teremti a funkciókat. A pikareszk és a detektívtörténet például úgy is felfogható, mint nagyrészt új funkciók rendszere. Sőt, a realista típusalkotás is a funkcióteremtéssel hozható összefüggésbe. Barta János például a cselekményen belüli jelentés alapján értékelt cselekedetük szerint különböztette meg Kemény tragikus típusait. Az első típust „a ráébredés tragikumá”-val hozta összefüggésbe, s ide sorolta Werbőczy és Pécsi Simon jellemét. Tarnóczyné, Kassai István és Barnabás esetében Beöthy Zsolt kifejezését, a „korlátlanra törő szenvedélyt” említette. Gyulai Pált, Kolostory Albertet, Mikes Jánost, Pécsi Deborah-t és Laczkó Istvánt olyan hősöknek tekintette, „akik valóban vétenek, küzdenek sorsuk ellen és elbuknak ebben a küzdelemben”. Végül Wesselényi Heléna, Norbert Eliz, Bodó Klára s Deák Dóra alakjában „mártír-tragikumnak” nevezte a közös sajátosságot.¹⁵ Bármelyik sort is vegyük elő, azonnal kiviláglik, hogy az egyes szereplők itt sokkal függetlenebbek a hozzájuk rendelt funkciótól, mint a mesében vagy Jókainál. Az alakoknak ez a nagyobb önállósága arra vezethető vissza, hogy Kemény a szereplők közötti viszonyokat a meseszerű regényektől idegen módon bonyolítja. Az ő regényeiben nemcsak tudatos, hanem félig, sőt teljesen öntudatlan félrevezető is előfordul – Gergely diák, Kassai István és a Deák testvérek példájával szemlélhetjük e három árnyalatot. Az emlékeztető gyűrűt az *Alhikmetben* hangsúlyozottan meseszerű elemként kezeli, de a mesében védelmet biztosító gyűrű a *Gyulai Pálban* megfosztatik eredeti jelentőségétől. Werbőczy, akinek segítséget, védelmet kellene biztosítania Komjáti Elemér számára, éppen kiszolgáltatottá teszi őt. A tudatos jötevő egyszersmind öntudatlan gátló is. Báthory István, Alhikmet, Kassai István vagy Dórka az adományozó, az elindító, a rábeszélő szerepére vállalkozik, de végül is egyikük sem felel meg ennek a szerepnek. Gyulai Pál és Gergely diák között egyértelműen a hős és a gátló viszonya áll fenn, de Komjáti Elemér és Barnabás között már bonyolultabb a kapcsolat, Kassai István pedig körülbelül egyforma mértékben gátolja és segíti okacéssét. Komjáti Elemér rossz tanácsadója egyértelműen Dórka, Gyulai esetében viszont már belülről jön a rossz tanács. Célul tűzi ki Sennoné megismerését, de nem semlegesíti magában az öntudatlan gátlót – meggyilkoltatja azt, kiről nem tudja, hogy a nő férje –, s ezért vall kudarcot. A történet egyik pontján Gyulai Leonóra öntudatlan kártevője, utóbb a nő lesz Gyulai tudatos ellensége. Más regé-

¹³ Northrop FRYE: *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957). New York, 1966. 41.

¹⁴ KIBÉDI VARGA Áron: „Népese és iroalomelmélet.” *Magyar Műhely* 1976. nov. 15. 42.

¹⁵ BARTA János: „Kemény Zsigmond”, in *Kemény Zsigmond: Gyulai Pál*. Bp. 1967. 54–55.

nyekben ismét másként alakul át a hős és a cáfoló közötti viszony: Kolostory Albert és Norbert Lipót, Bánházy Arthur és Alhikmet, Jenő Eduárd és Villemont Randon esetében a vállalkozó és az értelmező viszonyává lesz. Míg a mesében egyazon jelentőhöz két jelentett is tartozhat: Holle anyó nemcsak az igazságtevő öregasszonnyal azonos, hanem a télrel is,¹⁶ amelyet allegorikusan megismerés, addig Kemény – mint a romantika óta számos pályatársa – két jelentőt kapcsolt egy jelentetthez. Villemont Florestan és Jenő Eduárd, Taddé doktor és Alhikmet egymás hasonmásának is tekinthető, s voltaképpen akkor is hasonmás-szerkezettel van dolgunk, amidőn valamelyik szereplő önmagára alkalmaz egy példázatot.

Kemény műveiből különösen kettő példázhatja írójának a szerepkörök bonyolításában megnyilvánuló kísérletezését: a *Ködképek a kedély láthatárán* és a *Gyulai Pál*. A *Ködképek* különösségét akkor láthatjuk világosan, ha a mesére jellemző hat elsőrendű szerepkört választjuk kiindulópontnak. A legfontosabb történetnek Jenő Eduárd az alanya, a népboldogítás a tárgya. A tárgynak Jenő Eduárd az adója és a birtok jobbágysága a befogadója. A segítő hiányzik, Jenő Eduárd és a birtok jobbágysága együtt képezik az alany ellenségeit. Végeredményben tehát egyetlen főszereplő sem köthető egyazon szerepkörhöz. A *Gyulai Pál*ban is a szerepeknek ehhez hasonló egymásrajátszását figyelhetjük meg. Nem véletlen, hogy ebben a regényben drámai formájú részek is akadnak: a főhősök mind egy-egy szereppel azonosíthatók. Csakhogy míg a mesében alak és szerep azonosságja természetes, addig itt a szerepszerűség értékítélet: az ábrázolt világ, s azon belül a jellemek értékarányát jelzi, hogy a szerep szintjére süllyesztenek. A szerep idézőjelbe kerül, a stilizáltság megnyilvánulása. A bonyodalmat hármas szerepzavar okozza: Gyulai lefoghatja Sennot, s így lehetetlenné teszi a színjátszást; Gergely diák kizsorítja a muderrisek korábbi vezetőit, az asztrológót és Márkházyt; végül ugyanő kizsorítja Báthory Zsigmond kegyencét, Gyulai Pált. A megoldás tanúsítja, hogy a regényíró csak kiindulópontként használhatja fel a mesére jellemző formulát. A hősök egymásnak ellentmondó szerepekre hullnak szét: Gyulai államférfi (azaz kegyenc) és költő-tudós (azaz független személyiség); Márkházy főpalotaőr és török ügynök; Alfonso Báthory Zsigmond gyóntatója, Habsburg-ügynök és kolduló barát; Eleonóra Senno felesége, Tiefenbach grófné néven Báthory Zsigmond szeretője, Anna testvérként pedig egy zárdai főnöke; Gergely diák a fejedelem kegyence és török ügynök. Gyulai Pál a fejedelem kiszolgáltatója, a fejedelmet Eleonóra csavarja az ujjá köré, ő Alfonsótól kapja az utasításokat, aki viszont tudta nélkül Gergely diák ellenőrzése alatt áll. A szerepek egymásba csúsztatása nyilvánvalóan olyan világ jelölésére szolgál, amelyben teljes a manipuláltság, az emberek elidegenedett törvények eszközei.

Abban a pillanatban, amidőn egy jellem kialakulása megkezdődik az epikus szövegben, felismerhető, hogy a szerző az *egyszerű formák* közül melyiknek a jelrendszerét választotta kiindulópontul. A jellemzés néhány vonása alapján ugyanis már az olvasó tudja, mit várjon, mert bizonyos számú elemből meg tudja szerkeszteni a jelrendszer egészét. Az egyszerű formák jelrendszere ugyanis annyira zárt, hogy két azonos műfajú alkotás – például mese, proverbium vagy legenda – azonos funkciójú alkotóeleme kicserélhető egymással. Jolles tíz egyszerű formát különböztetett meg: a példáságot, a mítoszt, a gesztát, a mondat, a találós kérdést, a viccet, a proverbiumot, a legendát, a fabulát és a mesét.¹⁷ A magunk részéről úgy látjuk, Kemény merített e formákból: részelemként gyakran élt proverbiummal, fabulával és mesével, művei egészének megformálásakor pedig nemcsak a mese, hanem a példáság is ösztönözte: Kolostory Albertnek az egyedi esete a polgárosulni nem tudó arisztokrácia általános sorsa helyett áll, és Jenő Eduárd, sőt Tarnóczyné is felfogható úgy, mint egy egészet képviselő részjelenség. Éppen ezért túlzásnak véljük azt a megállapítást, mely szerint hiányzik Keménynél „mint elbeszélőnél vagy mesélőnél a komoly, művelő erejű érintkezés az alsóbb irodalmi kultúrával, az íratlan elbeszélő formákkal”.¹⁸ Tény, hogy a népies hangnem hiányzik a műveiből, s az is világos, hogy messze távolodott az egyszerű formáktól. E kettő közül az elsőt lehet helyteleníteni, a másodikat viszont nem. A XIX. század közepén minden komoly esztétikai igényű regényíró meghaladta az egyszerű formákat. Az epikus egyszerű formák ugyanis mind pusztán cselekvéskülfüggésből álló rendszerek. Egyrészt mozdulatlanok – a normatív jelleg annyira uralkodó bennük, hogy a jelek elsődleges feladatukra mindig emlékeztetés a műfajt meghatározó általános szabályrendszerre –, másrészt – szóbeliségüknek fogva – sosem véglegesek. Kemény Zsig-

¹⁶ Vlagyimir Jakovlevics PROPP: A mese morfológiája. Bp. 1975. 22.

¹⁷ André JOLLES: *Formes simples* (1930). Paris, 1972.

¹⁸ BARTA János: „Kemény Zsigmond mint szépíró”, in *Költők és írók. Irodalmi tanulmányok*. Bp. 1966. 93.

mond idejében a szerepkörben kimerülő jellem fokozatosan a kikapcsolódás műfajaiba került át. A lélektani érdeklődés nem kaphatott helyet az egyszerű formákban – mint ahogy a detektívregényből is mindmáig hiányzik a belső cselekményesség.

A regényt három tényező is szabadabb felépítésűvé teszi, mint a mesét: egyrészt a nagyobb terjedelem, másrészt az írásbeli rögzítettség, végül az, hogy a társadalom magasabb fejlettségi szakaszában létrejött összetett forma. A hosszabb lélegzet és az összetettség okozza, hogy vagy sok műnetes, vagy több szintes a történet. Kemény e két lehetőségből az utóbbit: betétek közébeekelését választotta. A mesében a főszereplő életéről tudunk meg a legtöbbet. A legtöbb regényben – a *Vörös és feketétől* az *Anna Kareninán* keresztül az *Ulyssesig* – ugyanez a helyzet. Keménynél e biografikus funkció kisebb elhangolódásáról beszélhetünk: Báthory Zsigmond életéből nagyobb szakaszt ismerünk, mint Gyulaiéból, Pécsi Simon és Barnabás életrajzszerűbben áll előttünk, mint a két Elemér. Az összetettség és a rögzítettség inkább lehetővé teszi a nyitott zárlatot. A mesében a funkciók rögzítettsége kizárja, hogy a befejezéskor valami kezdődjék, Kemény viszont – a realizmus igényétől vezetve – a *Férj és nő* és *A rajongók* végén éppen azt érezteti olvasójával, hogy a regény befejezése csak egyes szereplők (Kolostory Albert, Kassai Elemér és István) életében jelent lezárást, mások (Iduna, Pécsi Deborah, Báthory Zsófia, Gyulai Ferenc és II. Rákóczi György) életében legfeljebb pillanatnyi megállapodást.

Kemény regényeink szerkezetében olyan szabályszerűségek érvényesülnek, amelyek feltáráshoz nem elég a bennük módosított egyszerű formákat tekintetbe venni. A történeti poétika szempontjainak csak akkor teszünk eleget, ha azokat a műfaji hagyományokat is megvizsgáljuk, amelyek már az *összetett formák* fejlődése során jöttek létre.

Abból a feltevésekből indulunk ki, hogy elméleti igényű vizsgálatban célszerűtlen a regény megjelölést a köznyelvi, tehát igen tág értelemben használni. Célravezetőbb, ha inkább az elbeszélő műnem különböző történeti típusait különböztetjük meg. Mind a *Tündérbert*, mind a *G. A. úr X-ben*, mind *A karthausi*, mind a *Magyarország 1514-ben* hátrányos színben tűnhet föl, ha egyazon műfajhoz soroljuk őket. Éppen ezért a továbbiakban öt műfaj bevezetésére teszünk kísérletet. A meseszerű műfajokban – az írásos hagyományból ide soroljuk a lovagregényt, a pikareszket és a detektív történetet – a harmadik személy uralkodó és a funkciók képezik a fő szervező elemet. A szűkebb értelemben vett regény annyiban tér el ettől a műfajtól, hogy a harmadik személy elsődlegességéhez jellemek kapcsolódnak, meghatározott idővel és térrel. A vallomás első személyű. A kulcsregény és a románcos regény harmadik személyű, de a jellemeket eszmék szócsövei, illetve stilizált lélektani őstípusok váltják fel, az idő és a tér pedig – különösen a románcos regényben – gyakran meghatározhatatlan. A románcos regény a verses epikával, a balladával, az allegóriával, s a régmúltban játszódó történettel, a regény a jellem- és az életképpel tart rokonságot. A többi műnem közül a líra a vallomásra és a románcos regényre, az értekezés a kulcsregényre, a leírás a szűkebb értelemben vett regényre gyakorolhat hatást.

A felsorolt öt műfaj természetesen nem egyéb, mint ideáltípus. Az egyes művekben uralkodó tendenciaként érvényesülhetnek. A *Hiúság vásárán* például a regény, a *Karthausiban* a vallomás, a *G. A. úrban* a kulcsregény, az *Adolphe*-ben a románcos regény a meghatározó minőség. Hasonló dominanciát Kemény életművében legfeljebb *A rajongók* esetében lehet kimutatni, ahol a regényszerűség elsődleges. A többi műben szembetűnő a műfajok keveredése: *A szív örvényei*, a *Szerelmem és hiúság* és a *Zord idő* a románcos történet és a regény ötvözet, az *Élet és ábránd*ban és a *Gyulai Pál*ban a románcos jelleg a vallomásszerűvel, a *Ködképek*ben a románcos a kulcsregénnyel keveredik. A kettős írásítások közül Kemény csak a regény és a vallomás, illetve a vallomás és a kulcsregény egyesítését hagyja kihasználatlanul. Enciklopedikus igénnyel nem lép föl, azaz nem használ négyes kombinációt, de az ilyen művek az egész világirodalomban nagyon ritkák. A hármas összetételre viszont akad példa az életművében. A *Férj és nő* és az *Özvegy* románcos, kulcsregény- és regényszerű elemek együttese. Végeredményben azt mondhatjuk, hogy Kemény kivételesen nagy hajlamot áruel a műfajok ötvözésére. Nemcsak Jókaiival szemben, aki legtöbbször a mese és az életkép társításához folyamodott, hanem legtöbb külföldi kortársával szemben, akik vagy tisztán a regény, illetve a románcos történet hagyományához fordultak – mint Balzac és Dickens, illetve Emily Brontë, Hawthorne és Melville –, vagy legfeljebb váltogatták e két műfajt – mint Flaubert.

A szóba hozott műfajok közül a románcos történet és a példázatszerű kulcsregény tart közelebbi rokonságot a mesével, amennyiben a szereplő mind a háromban allegorikus, konkretizáló színekdoché jellegű: Jenő Eduárd és Tarnóczyné is felfogható általános szabály esetenként, mivel mindkettőjük megformáltsága erősen funkcióhoz – az erőszakos népboldogítást, illetve az elvaskult türelmetlenséget

cselekvő megnyilvánulásaihoz – kötött. A mese funkcióinak átalakításában Keményt nemcsak különböző műfaji hagyományok, hanem történeti irányzatok is befolyásolták. Az *Élet és ábránd*, a *Gyulai Pál*, a *Két boldog*, a *Ködképek a kedély láthatárán*, az *Alhikmet*, a *vén törpe* és a *Poharzás alatt* a romantika, *A szerelem élete*, az *Özvegy és leánya*, *A rajongók* és a *Zord idő* a realizmus elsődleges hatását mutatja. Ennek alapján Kemény regényírói pályafutásában két szakaszt különböztethetünk meg. Az első korszak utolsó műve, a *Poharzás alatt* (1853) már a romantikus kísérletezés kimerülését mutatja, míg a realista szakasz első alkotása, *A szerelem élete* (1854) a három utolsó regényhez képest még szerény vállalkozás. A második korszakban Kemény jobban tudta összpontosítani erőit, de másrészt az is tagadhatatlan, hogy a realizmus után jelentkező lélektani regényírást leginkább az első időszakban írt műveivel (*A szív örvényei*, *Férj és nő*, *Szerelem és hiúság*) előzte meg. A lélektani regény iránti hajlam okozza, hogy Kemény a mesében, lovagregényben, pikareszk történetben majdnem kizárólagos külső cselekményt jelentős részben belső történéssel váltja fel. A romantikus örökség teszi érthetővé azt a törekvést, hogy a mese allegorikus szereplőit szimbolikus, többértelmű alakokkal helyettesítse. Végül a realista szándék vezet a leírások és a jellemképek megformálásakor. Minél jobban távolodik el a regényíró a mesétől, a szöveg egyes részei annál kevésbé változtathatók meg, anélkül, hogy a szöveg egészén is változtatni kellene. Kemény a romantika, a realizmus és a lélektani regény ötvözésével olyan regénytípust teremtett, amelyben a részek felcserélhetősége, illetve kiiktathatósága teljesen megszűnt. Nincs teljesen kizárva, hogy távoli kapcsolat áll fenn a meseszerűségtől és a vallásos világmérettől való eltávolodás között.

Az említett műfajokon és irányzatokon kívül az epika fejlődésében megkülönböztetett egyéb paradigmák is bevonhatók Kemény regénytípusainak meghatározásába. Egyetlen példaként a Bahtyin által megkülönböztetett három típusra: a próbatételes, a hétköznapi kalandregényre és az életrajzi regényre hivatkozánk.¹⁹ Közülük a próbatételes kalandregény áll legközelebb a meséhez, mert mindig ugyanazokból a részelemekből épül fel. Egyedi és egyszeri jelenségeknek, egymástól független, véletlenszerű kalandoknak elvileg végtelen soraiból és állókészszerű jellemekből tevődik össze. Ebből a hagyományos szerkezetből – melyet a *Daphnisz és Khloe* vagy a barokk regény körülbelül tisztán képvisel – Kemény csak a próbatétel funkcióját őrzi meg. A véletlenszerű, mely e típus szervező elve, nála kivételes: alighanem egyedüli megnyilvánulásaként tartható számon a *Szerelem és hiúságnak* az a részlete, amelyben Coranini betoppan Sarolta és Romvay beszélgetésének a kellős közepén. A *Satyricon*, *Az aranyszámár* és a pikareszk által tisztán képviselt köznapi kalandregény felépítése viszont annál érezhetőbb hatással volt Kemény tevékenységére. Ez a hagyomány biztosítja szépprózai életművének egységét. A köznapi kalandregényben a vétek – bűnhődés kettősség célulva a szervező erő a cselekmény, az átváltozás a jellem szintjén. A *Gyulai Pálban*, *A szív örvényeiben* és a *Ködképekben* Kemény nem „romantikus sablonokat” használ, hanem ezt a paradigmát idézi fel. Sennoné vagy Mery Agatha vétkezik a bűnhődik, közben pedig átváltozáson megy keresztül. Taddé és Bánházy Arthur, Iduna és Ameline-Cecil, valamint Villemont Randon és Gergely diák is átváltozik, Villemont Florestan történetében a szereplők ruhát cserélnek. Kemény azért folyamodik ehhez a paradigmához, hogy tagadja az életrajz paradigmáját, amelyben a szereplő folytonossága a szervező elem. Rákerdez az embernek önmagával való azonosságára, s ezzel olyan kezdeményezést tesz, mely történeti szerepét illetően átmenetet képez a romantika és Dosztojevszkij között. Ez az átmeneti jelleg szorosan összefügg azzal, ahogyan Kemény a már említett műfajok közül a románcos történetet, a kulcsregényt és a szoros értelemben vett regényt ötvözi.

Keményt érdekes módon „az egyedítés képességéért” szokás dicsérni, ami távol áll a *románcos történet* hagyományától. Az ő jellemzéseinek a dicséretét Gyulainak még félig elmarasztaló véleményére lehet visszavezetni, mely szerint Kemény „nem téved absztraktiába, kerüli a typust, talán inkább, mintsem kellene és egyénekre törekszik”. Ha arra gondolunk, hogy az *Egy régi udvarház utolsó gazdjában* a kulcsregényszerű és a románcos elemek teljesen kiszorították a regényszerűséget, akkor igazat kell adnunk annak az irodalomtörténésznek, aki úgy vélte, hogy idézett véleményével Gyulai „önkéntelenül is saját kevésbé egyenítő jellemfestéseit törekedett igazolni”.²⁰ Csakis a tiszta

¹⁹ Mihail Mihajlovsics BAHTYIN: A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok.) Bp. 1976. 266–301.

²⁰ NÉMETH G. Béla: Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után. Bp. 1971. 131; GYULAI PÁL: „Kemény Zsigmond”, in Emlékbeszéd. 3. bőv. kiad. Bp. 1914. I. 174; NAGY Miklós: Kemény Zsigmond. Bp. 1972. 228.

allegorizálás felől lehet azt állítani, hogy Keménytől idegen a típusalkotás. A naturalizmus felől éppen ennyi joggal állíthatná valaki, hogy Kemény csak típust ismer, egyént nem. Valójában a típusalkotás „olyan eljárás, amely egyensúlyt igyekszik teremteni a szemléletes-konkrét és az elvont-általános között”,²¹ és Kemény ennek az egyensúlynak a megteremtésére törekedett, valahányszor a regényt a románcos történettel és kulcsregénnyel ötvözte. A románcos jelleg tehát a típusalkotás eszköze, akár az évszakok váltásának, a kozmikus időnek az ábrázolásában nyilvánul meg (*A szerelem élete*), akár a szereplőnek szimbolikus felfogásában – mint Tarnóczyné esetében, aki egyszerre az elvakult türelmetlenségnek, a normatív ideológia végletes túlhajtásának, az irracionálisnak és az anya-komplexusnak a példája. Amikor a románcos jelleg módosítja a regényszerűséget, az eredmény lélektani őstípus – mint Tarnóczyné és Sára, Barnabás és Komjáti Elemér esetében, akiknek a viszonya a szörnyeteg és az angyal ősrégi szembeállításának a leszármazottja. Ha viszont a kulcsregény keveredik a szűkebb értelemben vett regényszerűvel, akkor társadalmi típusok keletkeznek – mint Laczkó István (Szőke Pista), Kassai István és Pécsi Simon esetében, akik kiszolgáltatott jobbágyot, illetve kétpolgári gondolkodásmódot képviselnek.²²

A *kulcsregény* hagyományát azért kell tekintetbe venni Kemény jellemalkotásának megítélésakor, mert a *Ködképek*, az *Alhikmet* és az *Özvegy és leánya* szerzője ugyanúgy a példázat műfaját vette kiindulópontnak, mint ahogyan *A kőszívű ember fiai* és a *Fekete gyémántok* szerzője a mesét. Közvetlen mintaként a menipposzai szatíra XVIII. századi leszármazottja, a felvilágosodás kori tanregény állhatott előtte. Míg azonban a *Gulliver utazásai* vagy a *Candide* eszme szemléltetésére vállalkozott, a történethez mellékelve a tanulságot, tehát az értekező elemet az elbeszélőnek rendelte alá, addig Kemény szerves egységet képezett a jellemből és az ideológiából. Ez okozza, hogy a *Ködképek*ből egyértelműen nem vonható el az ideológia, ezért nem lehet választ adni arra kérdésre, Alexander Bachra vagy Kossuthra utal-e Jenő Eduárd jellemzése. A felvilágosodás kori eszmeregényben az eszmék szoros értelemben véve nem szereplőkhöz tartoznak: Pangloss és Candide végső párbeszéde csak ürügy a szerzőnek arra, hogy egy általa helytelenített, illetve helyeselt álláspontot tanító céllal állítson szembe egymással. Bahtyin joggal nevezte ezt a szerkezetet monologikusnak.²³ Voltaire vadembere eszme jellem nélkül, Gergely diák, Jenő Eduárd, Tarnóczyné vagy az öreg Kádár esetében viszont a jellem és az ideológia kölcsönhatását figyelhetjük meg. A módosítatlan kulcsregény szerkezete logikai következtetéshez hasonlít, amelyet rendszerint az elbeszélő, esetleg a főhős von le a történetből. Ebben a műfajban csak helyeselt és polemikusan elutasított eszme létezhet. Gyulai visszaemlékezéséből tudjuk, hogy Kemény szívesen gondolkozott példázatokban.²⁴ Szépprózai műveiben mégsem fordul elő, hogy az elbeszélő vagy valamelyik hős a mű egészének jelentését tanulságként fogalmazza meg. Igaz, hogy két regény, a *Ködképek a kedély láthatárán* és az *Özvegy és leánya* kulcsregényszerű mélyszerkezetét logikai következtetés átalakításaként is értelmezhetjük:

Az erőszakos népboldogítás kudarchoz vezet.
Jenő Eduárd gróf erőszakos népboldogításra tesz
kísérletet.
Kísérlete kudarchoz vezet.

A türelmetlenség köz- és önveszélyes.
Tarnóczynéből hiányzik a türelem.
Tarnóczyné köz- és önveszélyes.

Mégsem hisszük el, hogy e végtelenül egyszerű formulák képeznék e két regény alapjelentését. Azért nem, mert e következtetéseket csak az olvasó vonhatja el a szövegből. Más szóval, a kulcsregény szerkezete a *Ködképek* és az *Özvegy* esetében csak összetevő a mélyszerkezetben. A másik a szoros értelemben vett regény, pontosabban azon belül a lélektani regény felépítése, amelyben az öntudat a szervezőelem. A következtetés lezárható, de Jenő Eduárd és Tarnóczyné mint öntudat lezáratlan.

²¹ BONYHAI GÁBOR: Az értékek rendszere Thomas Mann „A kiválasztott” című regényében. Bp. 1974. 9.

²² SÖTÉR István: Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után. Bp. 1963. 549, 537.

²³ Mihail Mihajlovics BAHTYIN: A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok.) Bp. 1976. 120–121.

²⁴ GYULAI Pál: „Kemény Zsigmond”, in Emlékbeszéd. 3. bőv. kiad. Bp. 1914. I. 176–177.

Mivel az elbeszélő egyik hősenek a véleményével sem azonosítja magát, Kemény regényeit ideológus hajlamú öntudatok párbeszédékként értelmezhetjük. A *Gyulai Pál*ban a címszereplő, Gergely diák és Alfonso páter, a *Két boldogban* Csiaffer basa és Kun Kocsárd, a *Ködképek*ben Jenő Eduárd és Villemont Randon, az *Özvegy és leányában* Tarnóczyné, Haller Péter és Mikes Szigmond, *A rajongókban* Pécsi Simon és Kassai, a *Zord időben* Martinuzzi és Izabella párbeszédét figyelhetjük meg. Sőt, a meghasonlott lélek, Gyulai, Jenő Eduárd, Kassai István vagy Barnabás még önnön tudatában is szembesít ellentétes nézeteket. Mindezek a párbeszédék végül is lezáratlanok, eldöntetlenek maradnak. Főként azért, mert Kemény minduntalan átlendül a példázatból a regény műfajába, hősei eszmék szócsovéiból jellemekké válnak.

Jellemről csakis a szűkebb értelemben vett *regény* esetében beszélhetünk. A jellemet három tényező határozza meg: a környezethez való viszonya, önmagában levő összetettsége és a cselekményhez kapcsolódása.

A *jellem és környezet* között fennálló viszony fontosságát már Arisztotelész is érezte, amidőn „jellemnek” és „gondolkodásmódnak”, „fordulatnak” és „felismerésnek” nevezte azt, amit ma külső és belső jellemként, illetve eseményként tartunk számon.²⁵ Kemény e viszony értékelésében félúton áll a romantikus voluntarizmus és a pozitivista determinizmus között. Nemcsak Kun Kocsárd és Csiaffer basa története igazolja ezt, hanem egyrészt Gyulai Pál és Komjáti Elemér, másrészt Kassai Elemér sorsa is. Gyulai és Komjáti Elemér számára adva van a választás lehetősége, s mivel saját tettük eredménye a visszafordíthatatlanság, mindketten felelősek halálukért – ha Gyulai esetében nagyobb is ez a felelősség. Kassai Elemér viszont nem választhat, s így nem felelős a visszafordíthatatlanságra. A naturalista regényben mindenható a körülmény, Keménynél viszont csak részleges hatalommal bír. A két darabontok körül zűrzavart tömegverekedés jön létre, de ebben saját szökési tervüknek is része van. A körülmény felerősítheti az emberi kezdeményezést, de nem lehet kiváltó ok: „Mindenik átlátta, hogy a véletlen zaj eddig csak bátor tervüket rögtön vakmerésszé tette.” Az ennek a nem-énnel szemben táplált rossz előérzete csak a mellékalakokat (pl. Pécsi Simont) jellemzi, minél inkább főhősről van szó, annál erősebb a szabadság élménye a történet kezdetén. Az első fejezetben nemcsak Komjáti Elemérben, de még Gyulai Pálban is sokkal több a remény, mint a félelem. A naturalista regényben gyakori humanizálatlan térábrázolásnak itt nyomát sem találjuk. Kemény szépprózájában a tér és az alak kölcsönösen hat egymásra. A tér irányítja a hős sorsát: Bodó Zsiga bizonytalan, kialakulatlan jellemét például tovább gyengíti a váratlan elemekkel tele utazás. Ugyanakkor a külső táj a lélekállapot függvénye: a Komjáti-várból visszafelé jövet Bodó Zsiga muderrisektől várt jutalom reményében már úgy látja, hogy a táj önbizalmát, biztonságérzetét növeli. A külső befolyás a főhősöknek inkább a társadalmi rangját, mint a lelkiállapotát befolyásolja, egyedül a *Gyulai Pál*ban jelentős a kölcsönhatás, de még Gyulainál is számottevő a belső történés önmozgása, pedig ő a kegyenc végletes kiszolgáltatottságában él. A főalakok inkább vannak belső, mint külső befolyásnak kitéve. Még Bánházy Arthur is csak látszólagos kivétel, hiszen nem Taddé doktor ébreszti rá életmódja szűköségére, hanem ő maga indul utazni. Kezdeményezésük belülről jön az első ösztönzés, és Gyulai Pál, Kolostory Albert vagy Tarnóczy Sára példáján jól megfigyelhetjük, hogy a tiltás is általában belső eredetű. Az is a fő jellemek viszonylagos önállóságát bizonyítja, hogy nem hallgatnak tanácsadóra. Sőt, a tanácsadó sokszor hiányzik is, a főszereplők magukra hagytak, nincs védettséjük. Mivel azonban él bennük a cselekvés iránti igény – Gyulai vagy Kolostory Albert nem tudja elviselni a belső holtponthoz –, önmagukra vannak utalva: Gyulai, Jenő Eduárd, Tarnóczyné, Kassai Elemér egyedül a saját kútforrájára támaszkodik. A belső motiváltság külön hangsúlyt kap, azáltal, hogy a kívülről kapott tudósítást nem követi külső megerősítés: Gyulai Senno szemtelen viselkedéséből indul ki, amidőn feltételezi, hogy a színészek vezetője Báthory Boldizsár közeli embere, de feltevése nem kap külső támasztékot.

Kemény azonban csak egy bizonyos mértékig biztosít önállóságot alakjainak. A környezetükhöz képest határozza meg őket, nem ad nekik hatalmat arra, hogy kérdésessé tegyék a környezetüket. Ha a hős ismeretei hibásak saját állapotát illetően, a hirtelen megvilágosodás inkább külső esemény, mint belső folyamat következtében jön létre. Gyulai, Coranini vagy Turgovics példájára hivatkozhatunk. Igaz, Balzacnál a hős cselekedeteinek társadalmi motivációja a cselekmény legfontosabb szervező elvei közé tartozik, de Keménynek is vannak alakjai – például Kolostory Albert, Norbert Lipót, Jenő Eduárd vagy Laczkó István –, akiknél az ilyen motiváció döntően esik latba. Az is figyelmet érdemel,

²⁵ ARISZTOTELÉSZ: Poétika. Bp. 1974. 15–17.

hogy utolsó regényeiben Kemény már alacsonyabb sorsú főhőst szerepeltet, s a hűbéri társadalom rangjainak rendszerét már az *Élet és ábránd*-ban és a *Gyulai Pál*-ban mint nem valódi értékrendszert kezeli, és ettől a hierarchiától merőben idegen szellemi-intellektuális értékrend alapján rangsorolja jellemeit.

A külső helyzet merev korlátai feszültségben állnak a belső függetlenséggel, s ez képezi a jellemzés kiindulópontját. Akik Kemény jellemteremtő erejét dicsérték,²⁶ általában feltehetően *jellemeinek összetettségére* céloztak. Ebben a vonatkozásban is feltűnő, mennyire ellentmondásos a viszony Kemény és a realizmus között. A realizmus igénye nyilvánul meg abban, hogy Kemény kétértékű jellemeket ábrázol, de a realistának a nyelvre vonatkozó feltevését – mely szerint „a kicsiny és pontos részletek felhalmozása az ábrázolt dolog igaz voltát erősíti meg”²⁷ – nem fogadja el. Egyértelműen rangsorolja a szereplőket. A mellékalakokat emlékeztető szóbeli fordulattal vagy mozdulatbeli gesztussal jelöli meg, amelyet többször, sőt gyakran ismétel. A háttérben álló Naprádiné vagy Haller Péter éppannyira változatlan és végleges, mint Dickens torzképszerű alakjai Pickwick úrtól Skimpole-ig. A különbség ott kezdődik, hogy Kemény a két kiterjedésű alakot három kiterjedésű jellemmé formálja át. Turgovics átváltozása majdnem olyan hirtelen, mint Odette átalakulása Madame Swann-ná, Charlus báró átminősülése rejtélyesen finom ízlésű úriemberből kiszolgáltatott homoszexuális vénemberré. Csakhogy Proustnál a jellem hirtelen megváltozását az elbeszélő nézőpontváltása okozza, Turgovics esetében viszont a nagy csapás a magyarázat kulcsa, amely csapás az elbeszélő számára sem egészen megfogható belső válságot okoz Turgovicsban. Pedig Turgovics csak a regény második felére válik annak a jellemtípusnak a megszemélyesítőjévé, amely Kemény művészetének egyik fő erőssége. *A rajongók* részben azért tartozik a XIX. századi magyar irodalom remekei közé, mert Kassai István, I. Rákóczi György vagy Pécsi Deborah összetettségét Dickensnél vagy Thackeray-nél is hiába keressük.

Három kiterjedésű jellemeit Kemény hatféle összetevőből hozza létre: a külső leírást olyan gesztusok megjelenítésével egészíti ki, amelyek látszat és való különbségére engednek következtetni, külön jelrendszert használ az intellektuális képességek megmutatására, az elbeszélőben a szóban forgó jellemmel kapcsolatban támadt sejtéseknek és a vele szemben érvényesített magatartásának a kifejezésére, végül az is a jellemzés külön szintjét képezi, hogy a jellem mennyire szubjektivizált a szövegben: ismerjük-e a belső magánbeszédeit, és milyen mértékben. E hat összetevőből Kemény a három kiterjedésű alakok esetében önellentmondásos rendszert hoz létre. Pécsi Deborah önmagával való azonossága legalábbis megkérdőjelezhető, s ugyanez áll Barnabásra, Jenő Eduárdra, sőt Gyulaira is, aki kétszeresen is megtagadja magát, amidőn kegyenc lesz és gyilkolat. Arany inkább hajlott arra, hogy hőseit egy-egy alaptulajdonságból vezesse le – Toldinál is, Etelénél is az indulat a meghatározó elem²⁸ –, Kemény nemcsak hőseinek egyértelműen pozitív vagy negatív értékelését kerüli, hanem az őket fűtő szenvedélyt is összetettnek mutatja.²⁹ Barnabás irigy, de becsületes, durvaság gyengédséggel keveredik benne, Tarnóczynét nemcsak a rögeszme, hanem a képmutatás és a kapzsiság is fűti. Végeredményben azt mondhatjuk, hogy Kemény jellemeinek összetettségét értékrendjének összetettsége oldozza. A *Ködképek*-ben éppúgy kérdéssé válik, hogy mi a bűn s mi az erény, mint Arany nagy balladáiban. Ez a rákérdés emeli Keményt a *Zách Klára*, az *Ágnes asszony* és a *Vörös Rébék* alkotójának közelébe.

A jellemzés árnyaltságából semmiképpen nem következik, hogy *jellem és cselekmény* viszonyában Kemény az előbbinek tulajdonít elsődleges szerepet. A jellemregényben a térbeli szerkezet elsődleges, a cselekményregényben az időbeli ritmus, az elbeszélés ütemének a váltakozása.³⁰ Korábban, amikor

²⁶ SALAMON Ferenc: „Zord idő” (1862), in *Dramaturgiai dolgozatok* Bp. 1907. 462–463, 486; KERESZTÚRY Dezső: „Az özvegy és leánya. A regényíró Kemény Zsigmondról (1814–1875)”, in *Örökség. Magyar író-arcképek*. Bp. 1970. 230; BARTA János: „Kemény Zsigmond”, in *Kemény Zsigmond: Gyulai Pál*. Bp. 1967. I. 48.

²⁷ Roland BARTHES: *Système de la mode*. Paris, 1967. 268. idézi Jonathan CULLER: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London, 1975. 38.

²⁸ SÖTÉR István: *Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után*. Bp. 1963. 426.

²⁹ PÉTERFY Jenő: „Báró Kemény Zsigmond mint regényíró” (1881), in *Összegyűjtött munkái I.* Bp. 1901. 148; GYULAI Pál: „Kemény Zsigmond”, in *Emlékbeszéd*. 3. bőv. kiad. Bp. 1914. I. 174.

³⁰ Hasonló, de az itt kifejtettől több vonatkozásban eltérő megkülönböztetésről lásd: Edwin MUIR: *The Structure of the Novel* (1957), in Robert Murray Davis (ed.): *The Novel. Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, 1969. 229–240.

Kemény regényeinek idő- és térszerkezetét vizsgáltuk, arra az eredményre jutottunk, hogy ezekben a művekben egyértelműen az idő a központi rendező elv. A jellemregényben – gondoljunk a *Pickwick Klubra* – az idő lassan múlik, a jellem változatlanak tetszik, az olvasót biztonságerzet tölti el. Mindennek nem sok nyomát találjuk Keménynél. Mégis különbséget lehet tenni egyes regényei között annak alapján, hogy a jellem szerepe viszonylag nagyobb-e vagy kisebb. Ha ismert regényeknek akár csak a címét idézzük fel, akkor hamarosan két csoportra oszthatjuk őket: a címek egy része valamely szereplőt nevez meg (*Don Quijote, Moll Flanders, Manon Lescaut, Werther, Goriot apó, Egy régi udvarház utolsó gazdája, Bovaryné, Anna Karenina, Az aranyember, Egy hölgy arcképe, Az öreg tekintetes, Mrs. Dalloway, Klim Számgin élete, Árvácska, A kiválasztott, A versenyló halála*), más része viszont vagy helyszínre utal (*Kopár ház, Tündérbert, Csendes Don, A találkák háza, Élet az Epszilonon*) vagy időre (*Magyarország 1514-ben, A kamaszkor*), gyakran többes számú főnevet tartalmaz (*Veszedelemes viszonyok, Holt lelkek, Elvesztett illúziók, Üvöltő szelek, A pénzhamisítók, A felvonások között, Fokozatok, Vezérlő huzalok*), esetleg a szöveg műfajára, felépítésére vonatkozik (*Passacaglia, Fabula*). Az első típushoz tartozó címek alapján az olvasó a jellem kitüntetett szerepére következtethet, és többnyire joggal. Kemény regényeit is ebbe a szabályrendszerbe illeszthetjük: a *Gyulai Pál* és az *Őzveggy és leánya* szövegében a jellem viszonylag kitüntetettebb szerepű, mint a *Ködképekben*, a *rajongókban* vagy a *Zord időben*. Arisztotelész a cselekmény elsődlegességét hirdette, úgy vélvén, hogy jellemet könnyebb szerkeszteni, mint cselekményt.³¹ A XIX. században a lélektani érdeklődésű írók megkérdőjelezték ezt a tételt, s végeredményben csak a század legvégétől kezdődtek kísérletek, amelyek arra irányultak, hogy a cselekmény ismét visszakapja eredeti súlyát. A lélektani jellemregény történeti szerepe mégsem nevezhető epizodikusnak, már csak azért sem, mivel a hatásának tulajdonítható, hogy a későbbi írók a külső cselekmény elsődlegességéről a belső történés elsődlegességére tértek át. Keményt annak alapján tekinthetjük előre mutató regényírónak, hogy főhőseit előszeretettel jellemezte a bennük végbemenő lelki folyamatok ábrázolásával. A hagyományosabb jellemképszerű megközelítés inkább csak a mellékalakoknál érezhető. Kolostory Tamás vagy Naprádiné nem képes fejlődésre: bármilyen történet is velük, a történés nem megteremti, csak szemlélteti állóképességű jellemüket. Végül soron nincs szükség rájuk a történet szempontjából, s ez az egész regény megtervezésének alapvető fogyatékoságára enged következtetni.

A *Ködképek* a *kedély láthatárán* és a *rajongók* viszont egyértelműen szembeállítható a jellemregény hagyományával. Ebben a két regényben a szereplők a cselekmény alkotórészei. Pontosabb körülírásukhoz a cselekményregényeken belüli megkülönböztetésre van szükség. Ezt annak alapján tehetjük meg, hogy a kozmikus, a történeti vagy az egzisztenciális idő³² uralkodik-e a regényben. Az első időtípus a nappal és az éjjel, valamint az évszakok végtelen körkörösségét jelenti. Az eposzok nagy részében e kozmikus idővel találkozhatunk, a középkori művekben is gyakori – példa rá a *Gawain úr és a zöld lovag* –, egyébként általában a lírát jellemzi, bár a *vörös postakocsiban* és a *Szindbád*ban, valamint a *Finnegans Wake*-től Beckett *Comment c'est* című művén keresztül Le Clézio *Utazások a túldalolon* (1975) című regényéig az avantgarde epikában is döntő szerepű. Szöges ellentétet képez a célképzetes idővel. Az egzisztenciális idő viszont egyszerre mindkettővel is szembeállítható, mivel arra ad lehetőséget, hogy az egyén felszabadítsa magát a másik két idő kötöttségei alól. Éppen ezért főként olyan szerzők folyamodnak hozzá előszeretettel, mint Sterne vagy Proust, akiknél az első személyű elbeszélés a szubjektív időérzék érvényét hivatott kiemelni.

Keménynél teljesen vitathatatlan a történeti idő uralkodó volta. Az egzisztenciális idő mindig csakis a történeti idő keretén belül érvényesül – mint Kun Kocsárd visszaemlékező gondolatsorának vagy Senno és Bánházy/álmának megjelenítésekor. A hősök mind célulv történeti időben élnek, a kozmikus idő legfeljebb a legtávolabbi háttérben érvényesül, ahonnan nézve a történelem egyensúly és válság körkörös ismétlődésének látszik. A szerelem élete az egyedüli kivétel. Ebben a műben a körkörösség a szereplők egymáshoz való viszonyában is érzétteti hatását, ironikus jelentéssel: Bikfalvi Szántó Eduárd családjával együtt elszegényedik, miközben a szegény Bartalics Mariból grófné lesz. Ha ettől az alkotójára nem különösebben jellemző műtől eltekintünk, akkor azt mondhatjuk, hogy a

³¹ ARISZTOTELÉSZ: Poétika. Bp. 1974. 16–17.

³² A három időtípusnak az itt körvonalazott értelmezéstől lényeges vonatkozásban eltérő meghatározását adja: John Henry RALEIGH: „The English Novel and Three Kinds of Time”, in R. M. Davis (ed.): The Novel. Modern Essays in Criticism. Englewood Cliffs, 1969, 244.

cselekményt cél irányítja, s e cél többnyire egybeesik a hős váratlan halálával. Kolostory Albert, Kassai Elemér vagy Komjáti Elemér halála nem esik egybe a regényszöveg végével. Kettős jelentősége van ennek az eltérésnek: egyrészt az elbeszélés objektivitását bizonyítja, vagyis arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy a művészi forma erőszak a művön kívüli világ végtelenségével szemben, másrészt ironikus hatású, arra emlékeztet, hogy a közösség elidegenedik a tragikus hőstől.

A regény jellemét tulajdonképpen az olvasó alkotja meg önmagában. Mivel a szereplő csak a könyv szabta határokon belül létezik, az olvasó a jellem fejlődésének összes szakaszát ismeri, és a szövegben bármikor visszakeresheti a korábbi állapotokra vonatkozó részeket. Felvetődik tehát a regényhős megszerkesztettségének, *mimészsiz és szövegszerűség* viszonyának a kérdése. Kemény a teljesebb mimészsiz igényével lép fel, amidőn a történet kezdő időpontjához képest külső visszatekintéssel lényeges mozzanatokot közül alakjainak múltjából – például Tarnóczy Sára, Pécsi Simon vagy Komjáti Elemér esetében –, de ezzel ellentétes tendencia érvényesül abban, hogy hősei jelentős részének nincs gyermekkor. A fő hangsúly a „célba érésre” tevődik. Ehhez a célhoz viszonylag egyenes vonalú mozgás vezet, a cselekedetek és helyzetek többnyire egyszerűek, nem ismétlődnek, a főalakok nem kepezik részét életkép-szerkezetnek. A korai művekben a történet célszerűsége és az állóképszerű jellem ellentmond egymásnak, 1850 után azonban egyre jobban érvényesül a szereplők belső fejlődése.³³

Figyelmet érdemel, hogy Arisztotelész a célelvőség mellett még egy szempontot látott érvényesülni a jellem megalkotásában: a hagyományt.³⁴ A mi nyelvünkön ezt úgy mondanók, hogy a „szükség-szerűség”, a „valószínűség” a műfajnak s a használt jelrendszernek is függvénye. A közvetlen jellemzés általában a nyilvánvaló indítékok megnevezésére szolgál, a közvetett jellemzés viszont rejtett indítékok megsejtésére ad alapot. Az előbbi annak felel meg, amit később subjektív elbeszélésnek fognak nevezni, az utóbbi az objektív elbeszélés velejárója. A közvetlen jellemzés a szereplő alkatának lényegét kész tételként fogadhatja el az olvasóval, a közvetett jellemzés a hőst létében mutatja be, s a következtetést a befogadónak kell levonnia, a lényegét neki kell a látszat mélyén kikeresnie. Mivel Kemény gyakran él közvetett jellemzéssel, bírálói a saját konvenció rendszerük alapján közelítették meg műveit, s így jutottak ahhoz a következtetéshez, hogy „lélektani hitelesség” dolgában Kemény csak Aranyhoz fogható, vagy ennek alapján látták „valószínűtlenséget” a *Ködképek* ben és a *Szerelem és hiúság*ban.³⁵ A magunk részéről inkább úgy vélnők, a lélektani hitelességnek különböző történeti hagyományai léteznek. Történetietlen normativitás hibájába esnénk, ha azonos követelményeket támasztanánk az *Alhikmet*, a *vén törpe* és *A rajongók* című alkotással szemben.

A jellem befogadásában legalábbis három tényező játszik szerepet. A benyomások folyamatos rögzítése biztosítja az alak folytonosságát. Keménynél ez a politikai jellemképek és a mellékalakok befogadásánál visz döntő szerepet. Emlékezetünk teszi lehetővé a szereplők értelmezését és az azonosulást. Végül a várhatóság ad lehetőséget a fordulat, a jellemfejlődés észlelésére. Mivel Kemény főalakjainál inkább csak e két utóbbi tényező érzeteti hatását, a jellem folytonossága időnként kérdésessé válik. A rejtett indítékok feltárása arra készíti Keményt, hogy ne ragaszkodjék ahhoz, amit a XX. század cselekményközpontú írói már „a személyiség fantomjának” érznek.³⁶ Jenő Eduárd, Coranini vagy Turgovics hirtelen átalakulásával rákérdez az emberek önmagával való azonososságára.

Jellemalkotásával Kemény egyszerre tekint vissza és előre: művészetének ezt a rétegét is *romantika és realizmus* ellentmondásos összefüggése hatja át. Túlzott leegyszerűsítéssel azt mondhatná valaki, hogy műveiben a jellem folytonosságát a realizmussal, váratlan átalakulásait a romantikával lehet összefüggésbe hozni. Részben pozitivistá hajlama teszi érthetővé, hogy 1850 után Kemény magyar kortársainál közelebbi kapcsolatba került a realizmussal. A szereplők testi felépítésének, a körülményeknek a pozitivistá ösztönzésű részletezése viszont feszültségben áll a látomásokkal és álomképeknek romantikus megjelenítésével. Jellemképei pozitivistábbak a regényeinél, de még a *Széchenyi István*ból sem hiányzik a látomásos elem. A jellem összetettségét részben azért kedveli, mert alkalmat

³³ MARTINKÓ András: Báró Kemény Zsigmond pályafordulata. Pécs, 1937. 82.

³⁴ ARISZTOTELESZ: Poétika. Bp. 1974. 34.

³⁵ BARTA János: „Kemény Zsigmond mint szépíró”, in *Költők és írók. Irodalmi tanulmányok*. Bp. 1966. 108; illetve NAGY Miklós: Kemény Zsigmond. Bp. 1972. 108. 104.

³⁶ HALÁSZ Előd: A polgári tudat válsága és a modern regény szerkezeti problémái. (Az idő mint szerkesztési elv A Varázshegyben.) [Kandidátusi értekezés, 1960.] 220.

ad a pozitívista elemzésre, de a patológia ábrázolásában hirtelen átvált a romantikus jelrendszerre. Maga az a tény, hogy jellemzéseiben kerüli az egyértelműséget, kétségkívül a történeti értelemben vett realizmushoz kapcsolja,³⁷ a háttér és a hősök leírásával együtt. Fogalmak meghatározásából és elemzésekből álló tanulmányai s politikai jellemképei mégis közelebb állnak a pozitívizmushoz. Részint azért, mert Kemény a jellemet általában a cselekménynek rendeli alá, ellentétben a *Bovaryné*, az *Anna Karenyina*, de még az *Egy hölgy arcképe* szerzőjével is. Másrészt azért is, hogy Gergely diák, Kolostory Tamás, Tarnóczyné, Haller Péter, Barnabás és Dorka ábrázolásakor a groteszk kifejezésének romantikus hagyományát használta fel. Legfőképpen mégis az álom és a látomás központi szerepe okozza, hogy Keménynél mindvégig meghatározó jellegű a romantikus jellemábrázolás. A magunk részéről Scott helyett inkább Hoffmann jelölnék meg forrásként, nem hallgatva el, hogy a romantikus hatáskeltés egyszerűbb és igen elterjedt formái sem hiányoznak Kemény műveiből – ennek bizonyítására Mery Agatha, Iduna vagy Villemont Florestan történetének több mozzanatát is idézhetnők. Tagadhatatlan, hogy e mozzanatok modorosságát is tartalmaznak, de nem az ilyen külső cselekményességben, hanem a regényalakok belső életének megjelenítésében érezzük Kemény romantikájának a lényegét. Az sem bizonyos, hogy egyértelműen romantikus sajátosságról van szó, amidőn a jellem egyetlen alapszenvedélyre egyszerűsítődik.³⁸ Láttuk, hogy a belső indítékok még Tarnóczyné esetében is összetettek, s aligha lehetne az öreg Goriot-ról bebizonyítani, hogy az ő szenvedélye nagy mértékig összetett. Feltehetően Kemény esetében sem egyértelműen romantikus jellemábrázolással, hanem műfaji kérdéssel állunk szemben. Kemény jellemábrázolását nemcsak a romantikus örökség befolyásolta, hanem az is, hogy a regényt sokszor a románcos történettel és/vagy a példázattal ötvözte. Ez az ötvözés indokolta, hogy később a *Tündérvölgy* és az *Iznya* szerzője az ő kísérletének az eredményeit használta fel.

2. A történet elmondójának és befogadójának viszonya

Mivel bármely epikus mű nemcsak történet, hanem elbeszélés is, a benne szereplő személyek sem korlátozódnak a történet hőseire, hanem az elbeszélésnek mint közlési tevékenységnek a résztvevőire, a történetnek a szövegben jelölt elmondójára és befogadójára is kiterjednek. Miután Kemény történeteinek szereplőit több szempontból is meg próbáltuk közelíteni, szükségképpen kísérletet kell tennünk a történetelmondó és a történetbefogadó szerepének a meghatározására, akkor is, ha e kérdéskörrel a szakírók még kevésbé foglalkoztak.

Az elbeszélő közlés résztvevőit is viszonyfogalomként értelmezzük, a történetelmondó beszédhelyzetéből tesszük függővé. Valahányszor a történetelmondó elbeszél, leír vagy értelmez, az írott hagyományban kialakult szabályok szerint módosított, de már eredeti szóbeli formájában is konvenció jellegű beszédaktust végez el.³⁹ A történet szempontjából csak elrendező szerepűek e szabályok, az elbeszélés szempontjából viszont már konstitutív törvényszerűségek, nélkülük nem is lehet elképzelni az elbeszélést. Ahhoz tehát, hogy körülírassuk a történetelmondó és a történetbefogadó viszonyát Kemény regényeiben, azokat a beszédhelyzeteket kell megneveznünk, amelyek az e szövegekben irodalmiasított beszédaktusokat meghatározzák.

Elsőként az elbeszélő *utaló* (referenciális) szerepét említendő, mivel e nélkül az összes többi elképzelhetetlen lenne, hiszen a többinek hozzá képest jórészt modális feladatköre van. Utalni arra lehet, ami létezik, fennáll, önmagával azonos, azonosítható.⁴⁰ Történet elmondása csakis az utaló beszédhelyzet gyakori alkalmazásával lehetséges, hiszen a történet végső soron nem más, mint események, hősök, környezetek azonosítása. Kemény azonban az utaló beszédhelyzet másik szerepkörére is

³⁷SÖTÉR István: *Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után*. Bp. 1963. 515, 516, 517; 516, 505, 503.

³⁸SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. 2. átdolg. kiad. Bp. 1935. 319, 322; WÉBER Antal: „A romantika vége. Kemény Zsigmond regényeiről”, in *Irodalmi irányok, távlatból. Fejezetek a felvilágosodás és a reformkor irodalmának történetéből*. Bp. 1974. 344–346; uő: „Gondolatok Kemény Zsigmond történetfelfogásáról.” It. 1975. 531, 536.

³⁹J. L. AUSTIN: *How to Do with Words*. Oxford, 1962. 14–15, 105, 118; John R. SEARLE: „The Logical Status of Fictional Discourse”. *New Literary History*. Vol. IV. Winter, 1975. Number 2. 325, 327.

⁴⁰John R. SEARLE: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language* (1969). Cambridge, 1974. 77–80.

igényt formál: pozitívista hajlamánál fogva ismereteket is közölni akar, és pedig főként történeti, másodsorban lélektani ismereteket.⁴¹ Önmagában a nagy ismeretanyag nem lenne művészi tehertétel Kemény szépprózájában, az esztétikai egyenetlenséget az okozza, hogy az elképzelt történetre való elsődleges utalás nem képez szerves egységet a tényleges ismeretekre való másodlagos utalás nevelő célzatával.

Az azonosítható tételeket az írónak rendszerezni kell. Az elbeszélő *elrendező* szerepét még a legrövidebb elbeszélte történetekben is ki lehet mutatni. Kísérletképpen a *Zord idő* néhány eseményének saját magunk által készített elbeszélésén szemléltetnők ezt az állítást:

Komjáti Elemér feleségül szeretné venni Deák Dórát. Budára, megy, hogy hírnevet szerezzen, s így társadalmilag Dóra rangjához közelebb álljon. Barnabás diákkal együtt fogságba esik. Mikor Werbőczy kiváltja, társának megígéri, hogy őt is ki fogja váltani. Nem siet, hogy beváltsa ígéretét, és a külső körülmények sem kedveznek neki. Barnabás török katonává lesz, s adandó alkalommal megöli Elemért.

Ebben a végtelenen rövid szövegben az állítmányok adják a fabulát, a kompozíciót, az elbeszélést, a mondatok többi része képezi a szűzsét, a történetet. Ugyanezzel az alapelvvel Kemény saját szövegeit is végig lehetne elemezni. Négy mű aprólékos megvizsgálása után arra az eredményre jutottunk, hogy Kemény történetmondói nagyon ritkán tesznek előrevetítő megjegyzést, viszont annál gyakrabban folyamodnak ismétlődő visszatekintéshez. A megelőzés hiánya a művek objektív elbeszélő nézőpontját bizonyítja, Kemény nem szívesen csökkenti a feszültséget előretekinéssel. Egyazon történés többszöri elbeszélése – a gyakorító életképszerűség ellentéte – viszont egyértelműen emlékeztető jellegű. Különösen akkor van szükség erre, ha a történet és az elbeszélés időrendje nagy mértékben eltér egymástól, mint *A szív örvényeiben* vagy a *Gyulai Pálban*. A románcos jellegű művekben a történet elbeszélő átalakítottasága fokozott mértékű, jellemző, hogy például a *Gyulai Pálban* ugyanaz az esemény, a székely kék darabontok megszökése Gyulafehérvárról a történet egyik szálán az I. kötet 274., a másik szálon a 416. oldalán szerepel. A regényszerű művekből hiányoznak az ilyen ismétlések, mivel ott az elbeszélés időrendje közelebb áll az elbeszéléséhez. Az *Özvegy és leányában* magyarázó jellegű visszatekintés elején és végén van szükség elrendezésre, ami ebben az esetben nem jelent mást, mint különböző időpontok vagy helyszínek egymáshoz viszonyítását. Kemény két regénytípusának a különbözősége azonban nem zárja ki, hogy olyan sajátosságok is léteznek, amelyek biztosítják a szépprózai életmű egységét. A történetelmondó elrendező szerepének vonatkozásában ilyen mozzanatként értelmezhetjük azt, hogy a tetőpontot jelentő esemény hirtelen megy végbe, de az elbeszélő nézőpontja nem esik közvetlenül rá: Kolostory Albert és Taróczy Sára „a színpalak mögött” lesz öngyilkos, Gyulai és Komjáti Elemér haláláról utólag értesülünk.

Az idő- vagy térbeli elrendezés olykor értelmezéssel jár együtt. A régmúltban játszódó történetek elbeszélésekor a történetelmondó összehasonlítást tesz a saját jelenével. A *Gyulai Pálban* az is előfordul, hogy a történethez képest külső, *értelmező* jellegű előretekinés az elmondott eseményekhez képest fél évszázaddal későbbi vagy XVIII. századi időszakra vonatkozik. Az értelmezésnek sajátos változata az önértelmezés. Az *önmagát értelmező* történetelmondó indokolja azt a távolságot, amely az elbeszélés idejét elválasztja a történetétől, használati utasításokat ad a könyv elolvasásához, magyarázza a műben használt jelrendszert.

Tulajdonképpen már az alcímekben adott műfajmegjelölés is ilyen szerepet lát el. A „beszély” elsősorban rövidebb terjedelemtre utal, de a románcos jelleget is hangsúlyozhatja. A „beszélyfűzért” Kemény akkor használja, amidőn az elbeszélő mozzanatok nem egyértelműsítik a történetek viszonyát. Az *Alhikmet* és a *Két boldog* azért nem visel ilyen alcímet, mert *Alhikmet* éber és álombéli létformája, illetve *Csiaffer basa* és *Kun Kocsárd* sorsa párhuzamos és ellentétes egymással. Az elbeszélte mindkét szövegben zárt. *A szerelem élete*, a *Poharzás alatt* és a *Ködképek a kedély láthatárán* esetében viszont *Bikfalvi Szánthó Eduárd* és *Dániel*, *Mataba* és *Vandana*, *Jenő Eduárd* és *Villemont Florestan* története az elbeszélő által nem világosan meghatározott viszonyban áll egymással. *A szerelem életében*, főként pedig a *Poharzás alatt*ban maguk a történetek keveset mondanak ahhoz, hogy kölcsönhatásukban mélyebb értelmet sejtethetnének. A *Ködképek* viszont látszólag ellentétes magatartásoknak, *Jenő Eduárd* és *Villemont Florestan* kitörő, illetve *Villemont Stefánia* és *Cécile*

⁴¹ SÖTÉR István: *Nemzet és haladás. Irodalmunk Világos után.* Bp. 1963. 517–518.

Ameline visszafojtott indulatának, az előbbieket hedonista voluntarizmusának, rögeszméinek és az utóbbiak szenvtelenül kívülről cinizmusának különböző módon megnyilvánuló, de egyaránt romboló hatását mutatja meg, s így feszültség és egység összetett benyomását kelti az olvasóban.

A legáltalánosabb értelemben véve az első és második személyű formák, valamint az elbeszélés idejére mutató elemek mind a történetelmondó öntükröző tudatát jelölik, de sokkal közvetlenebbül önríteliző formák is léteznek. Ezek a *Gyulai Pál*ban fordulnak elő leggyakrabban. Azokat a szövegrészeket tekinthetjük a legegyszerűbb megnyilvánulásainak, amelyekben az elbeszélő bejelenti, hogy áttér a drámai vagy a naplóformára. A közvetlenség már nem ennyire maradéktalan, de még mindig nyilvánvaló akkor, amidőn a történetelmondó azt mérlegeli, mit fontos közölni a regény további kimenetele szempontjából; azt a hajlamát említi, mely a külső események helyett inkább a belső történés elbeszélését vonja maga után; vagy az érzélgősség iránti ellenszenvét fejezi ki, ily módon:

„En az érzékeny jelenetek barátja nem vagyok. Ennél fogva egy egész hajnali órát mellőzök.”

Létezik azután az önrítelizésnek olyan burkolt formája, amelynél a regényíró az olvasóra bízta annak eldöntését, miről is van szó. A *Gyulai Pál* elején például értekezést olvasunk a félig eszményítő XVI. századi olasz festészetéről. A könyv elolvasása után mindenkinek a saját tapasztalata alapján kell eldöntenie, vajon nem az egyoldalú eszményítés cáfolata-e a regény. Az *Özvegy és leányában* szó esik arról, hogy az olvasott történetek miként élnek Naprádiné tudatában. Annyi bizonyos, hogy e két-három lapon Kemény a szereplőkkel való teljes azonosulásban kimerülő regényolvasás paródiáját adja. Azon viszont már az olvasónak kell töprengenie, vajon nem éri-e itt bírálat a meszeszerű regény műfaját vagy akár annak legnagyobb magyar képviselőjét, Jókait.

Az önrítelizés burkolt formái arra emlékeztetnek, hogy a regényírás közlésforma. Mivel íráskor az olvasó, olvasáskor viszont az író nincs jelen, a közlés csak a szövegben jelölt elbeszélő és történetelmondó közbeiktatásával lehetséges. Ha az utalás teremti meg az elbeszélő mű pilléreit, amelyhez az elbeszélés és az értelmezés járulékos elem, akkor azt mondhatjuk, hogy az elbeszélő *kapcsolatteremtő* és *kapcsolatfenntartó* szerepe biztosítja az összekötő elemeket.

Kemény az elbeszélőre, a tér- és időszerkezetre és a történetbefogadó ismereteire vonatkozó célzásokat használja fel a történetbefogadóval való kapcsolat megteremtésére. Minél jobban hangsúlyozza az elbeszélő és a történetbefogadó kapcsolatát, annál többet veszít a történet idő- és térbeli folytonosságából, s annál folyamatosabbá válik az elbeszélés ideje és tere. Szélső példaként egyfelől az *Özvegy és leányát*, másfelől a *Ködképeket* említhetjük. Az objektív elbeszélő nézőpontú *Ködképek*ben az elbeszélő és a történethallgató – Várhelyi, Cecil és Cecil második férje – időben-térben közel áll egymáshoz, a *Gyulai Pál* szubjektív elbeszélő nézőpontú részeiből viszont hiányzik e közeli kapcsolat. Kemény regényeiben a jelen idő többnyire az elbeszélő és a történetbefogadó közös ideje: vagy a történet megszakító elbeszélő részekben fordul elő, vagy a lassan megjelenített jeleneteknél, amelyekben az elbeszélő és a történetbefogadó együtt van jelen. A jeleneteket elválasztó múlt idő viszont gyors ütemű elbeszélésnek felel meg, amelyben az elbeszélő ideje elkülönül a történetbefogadó idejétől. Akár közelebb áll a történet idejéhez és teréhez, akár távolabb tőle, a történetbefogadó mindig a szöveg része, az elbeszélés idejében és terében mozog, szemben az olvasóval, aki esetenként a saját idejében és terében él.

Bizonyos fenntartásokkal azt állíthatjuk, hogy a regény időben lejátszódó művészi forma, a regénybeli és a regényen kívüli idő között szorosabb az összefüggés, mint a regénybeli és a regényen kívüli tér között. Ez magyarázza, hogy a tér Kemény regényeiben még az időnél is nagyobb mértékű megszerkesztettséget áru el. A perspektivikus rövidülés hatása nem mutatható ki e művekben; a tér különböző részeinek rangsorolása a történetelmondó önkényének, értelmező gesztusainak a függvénye. Ebben a projektív térben elsősorban a vízszintes tengelynek van jelentősége, ez képezi a rangsorolás alapját. Mivel a regények tér- és időszerkezetének vizsgálatakor az elő- és háttér megkülönböztetésében rejlő lehetőségekkel is foglalkoztunk, itt csak arra kívánunk emlékeztetni, hogy a vízszintes irányú rangsorolás éppen ellentétes a XVIII. századi regények térábrázolásával, ahol is a magasra kerülésnek vagy a mélybe bukásnak van jelképes fontossága.⁴² Egyedül a *Szerellem és hiúság* látszik kivételnek:

⁴²Jean WEISGERBER: „Aspects de l'espace romanesque: Moll Flanders”. Revue des langues vivantes. 1974. 505; uő: „Aspects de l'espace romanesque: L'Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut”, in Études sur le XVIII^e siècle II, éditées par les soins de Roland Mortier et Hervé Hasquin. Bruxelles, 1975. 99–100.

Sarolta elesése a kirándulás során metaforikusan előrevetíti erkölcsi botlását. Ez a kivétel azonban mindjárt a különbséget is mutatja a korábbi regényekhez képest. Míg a XVIII. század több jellegzetes alkotásában – köztük a *Moll Flanders*-ben és a *Manon Lescaut*-ban – a fölfelé mozgás a rangban emelkedést, a lefelé zuhanás rang elvesztést jelent, addig Keménynél a rangnak csak másodlagos jelentősége van. Kemény tehát feltehetően azért nem használja ki a függőlegesség jelképét, mert az évszázadokon át a társadalmi rang fokozatait jelentette. Ebből azt gyaníthatjuk, hogy a regényíró Kemény már túlhaladottnak ítélte a rendiség gondolatát.

Az elbeszélő és a történetbefogadó kapcsolata nemcsak az ábrázolt, hanem az ábrázoló térben is megnyilvánulhat. Az írás terének két vonatkozására gondolunk: a regényzárlatra és a szöveg tagolására. Ami a zárlatot illeti, a *Férj és nő* és *A rajongók* szerzője nyilvánvalóan eltért a korabeli közönség megszokásától, amikor a szöveg végén elvágta a történetet. Tematikus (mimetikus) helyett formális zárlattal élt, ami újabb bizonyíték lehet arra, hogy az életrajzi formától elrugaszkodott; nem Kolostory Albert, illetve Kassai Elemér halálával fejezte be regényét. Hasonló törekvést gyaníthatunk a fejezet-felosztásban: a történet szakaszossága nem egyezik meg a szöveg tagolásával.

Kemény úgy is teremt kapcsolatot az elbeszélő és a történetbefogadó között, hogy célzást tesz a történetbefogadó ismereteire. Vannak regényírók, akiknél az elbeszélő kevés ismeretet tetelez fel a történetbefogadóról – Charles Lamb ezért szólta meg a *Tristram Shandy* szerzőjét. A XIX. századi realisták – a felvilágosodásnak intellektuális értelemben (olykor éppen a nevelő célzatuk miatt) arisztokratikus szemléletű íróval ellentétben – általában olyan elbeszélőt szerepeltettek, aki ismeretek szempontjából egy szinten áll a történetbefogadóval. Anthony Trollope tételszerűen is megfogalmazta ezt az álláspontot, *Barchester Towers* (1857) című regényében.⁴³ Keménynél egyáltalán nem egyértelmű az elbeszélő és a történetbefogadó intellektuális és műveltségi szintjének azonossága. Ez is azok közé a különbségek közé tartozik, amelyek elválasztják Keményt a realizmustól. Igaz, gyakran szerepelnek proverbiális kifejezések a szövegben, amelyek az elbeszélő és a történetbefogadó közös nyelvének részeként a realista jelrendszerben is megtalálhatók. A nem kitalált tulajdonnevekre tett utalásoknak viszont az egyik része már az elbeszélő megkülönböztetett – főleg történeti és képzőművészeti – ismereteire utalnak. Mégsem állíthatjuk, hogy a történetelmondó egyértelműen több ismerettel rendelkezik a történetbefogadónál. Inkább arról beszélhetünk, hogy az elbeszélő megosztja a történetbefogadókat. Nem életkor szerint – mint Thackeray, akinél az elbeszélő a *Hűség vására* XI. fejezetében külön fordul az idősebbekhez, akik a felidézett kort ismerték –, hanem a műveltség alapján. Egyetlen példára hivatkozunk. *A szív örvénye*-ben a történet első összefüggő szakaszánál a legutóbbi kiadás 70. oldalán, Anselmnek Pongráchoz írt első leveléből tudjuk meg, hogy a regény októberben játszódik. Ezt a történeten belüli időmeghatározást a 78. oldalon külső meghatározás követi: az elbeszélő 1847. késő őszt említi. Mindkét időmegjelölés kései, a műveltebb történetbefogadó viszont már korábbi, belső jelzésből is tudja, hogy 1847-ben játszódik a történet. A 16. oldalon ugyanis arról van szó, hogy Pongrác La Grange fellépésére hívja Anselmet. Anna de la Grange (1825–1905), a híres francia koloratúrénekesnő 1847-ben aratta első olaszországi sikereit.

Az elbeszélő és a történetbefogadó közötti kapcsolat fenntartásának négy fajtájával találkozhatunk Kemény regényeiben. Közülük az fordul elő leggyakrabban, amelyek az elbeszélés folytonosságát biztosítja. Sokszor képezi első és utolsó mondatait, s általában a történetelmondó elrendező szerepével függ össze: egyidejűségek megjelölésére szolgál, emlékeztető és vagy elrendező visszatekintéssel jár együtt, vagy annyit jelent, hogy valamilyen betét, kitérés vagy másik eseménysor elbeszélése után a történetelmondó folytat egy félbehagyott történetet. Különösen jellemzi e válfaj a *Gyulai Pált*, ahol egyrészt a történetből a nagy időbeli ugrások miatt hiányzik a folytonosság – a prolóógus 1581-ben, a történet törzse 1591-ben, az epilógus 1612-ben játszódik –, másrészt nagy a távolság a történet és az elbeszélés időrendje között – a II. kötet 326 lapos, de a legkésőbbi esemény, Sofronia férjének a halála a 205. lapon említődik. Ugyanennek a regénynek a befejezése egészen más jellegű példával szolgál az elbeszélő és a történetbefogadó közötti kapcsolat fenntartására: a történet elmondója válaszol azokra a kiegészítő kérdésekre, amelyeket a történet befogadója a közöttük fennálló kapcsolat megszűnése, azaz a

⁴³ Charles Lamb levelét és Anthony Trollope regényét idézi A. A. MENDILOW. *Time and the Novel*. London, 1952. 101. Az utóbbi idézet eredeti lelőhelye: Anthony TROLLOPE: *Barchester Towers*. New York, 1959. 113.

szöveg vége előtt feltesz. A távolabbi múltban játszódó történetek többségénél fennáll az a lehetőség, hogy elbeszélő kiszólásként időről időre megjegyzést tesz a történetbefogadó jelenére. Ennél a kimondott jelenre vonatkoztatásnál sokkal burkoltabb a kimondatlan utalásoknak az a rendszere, amelyben a *Zord idő* egyik fő szerkezetét látjuk. Izabella Buda török hódoltságát és a nemzeti királyság megszűnését, Frangepán Orbán az ország három részre szakadását és a török ellen több nemzedékig tartó harcot, Martinuzzi Török Bálint fogságba kerülését jósolta meg, s a történetbefogadó éppúgy tisztában van azzal, hogy e jóslatok valóra válnak, mint ahogy azt is tudja: a szultán, ígérétével ellentétben, sosem adja majd vissza Budát János Zsigmondnak; Martinuzzi téved, amidőn nem hisz abban, hogy a törököt a vallásháborúk miatt nem lehet kiűzni Európából; a Deák testvérek alaptalanul várják haza Elemért, tévednek, amidőn előbb úgy vélik, hogy Barnabás is Werbőczy környezetében van, utóbb örülnek, hogy Elemért és Barnabást a janicsárok elfogták, mivel így nem eshet bajuk s kiváltnak. A regény II. részében a valóra való megsejtések voltak többségben, a III. rész tévedések sorozata: Deák István akkor kap jó hírt Budáról, mikor a történetbefogadó már értesült róla, hogy minden elveszett; Werbőczy követje Barnabást összecseréli János diákkal, a történetbefogadó tudja, hogy tévesen; Deák István pedig akkor vár vélegényt Budáról, amikor a történetbefogadó már tisztában van azzal, hogy Elemér halott. A nem elképzelt eseményeknek és a két távoli színhelynek a szerepeltetése módot ad arra, hogy az író közvetlen módon jelöletlenül hagyja az elbeszélőt és a történetmondót.

Az elbeszélő eddig sorra vett szerepeinek meglétén kívül egy szerepnek a hiánya is jellemzi Kemény elbeszélő szépprózáját: szépprózái műveiben hiába keressük a közvetlen felszólítást valamilyen cselekvésre. Az elbeszélő nem tegezi a történetbefogadót, nem foházkodik hozzá, nem is szólítja fel. Három lehetőséggel él. Gyakran magazza, tehát magától elkülöníti a történetbefogadót, így ez utóbbi távolabb áll a történettől, mint ő. Ilyenkor beszélhetünk az események háttér szerző megjelenítéséről. A többes szám első személynek is lehet ilyen kizáró-elkülönítő jellege. Ez a második típus voltaképpen nem egyéb, mint az elsőnek személytelenebb változata, amelyre akkor van szükség, ha szerkesztői többséssel jelölt mindentudó elbeszélő kívülről, szenvtelenül közelít az elbeszélthez. Van azután a többes első személynek összefoglaló-társító változata is. Az előtérben bemutatott jelenetek többségénél az elbeszélő és a történetmondó egyazon távolságból figyel, hogy mi történik.

E három típus között az eltérés a *történetbefogadó jelöltségén* is múlik. Az *Özvegy és leánya*, *A rajongók*, a *Zord idő* esetében az elbeszélő megnevezetlen, nem áll távol a műben tárgyiasult szerzői tudattól, az *Alhikmet*, a *vén törpe*, a *Ködképek a kedély láthatárán*, *A szerelem élete* című szövegekben viszont megnevezett elbeszélő szerepel. Puskin az első, Dosztojevskij a második típusú elbeszélést használta,⁴⁴ s e két alkotó fejlődési irányt is jelez. Kemény az ötvenes évek első felében írt műveivel abban az értelemben kísérletezett, ahogy a nálánál jelentősebb külföldi regényírók a század második felében. Az egyes alkotó korszakai között fennálló különbség azonban csak tendenciaként fogható fel, mivel Kemény az elbeszélőt mindig határozottan megjelöli, az eltérés csak abból származik, hogy milyen mértékben válik az elbeszélő szereplővé. A *Gyulai Pál*, *A szív örvényei*, a *Férj és nő*, a *Szerelem és hiúság*, az *Özvegy és leánya*, *A rajongók* és a *Zord idő* szövegében a tárgyiasult szerzői tudathoz képest az elbeszélő éppoly kevésbé önállósult, éppúgy csak az elbeszélésnek s nem a történetnek szereplője, mint a *Hiúság vásárának*, a *Háború és békének*, az *Esti Kornélnak* vagy *A Mester és Margaritának* az elbeszélője. Ezt a típust a regény teremtette meggyőzőnek nevezhetjük. Nyilvánvalóan más az elbeszélő rangja a *Ködképekben*. Várhelyi önmaga is mellékszereplő, ugyanúgy a főhős kikémlelésének, a megfigyelőnek szerepkörét látja el, mint a *Tristram Shandy*, az *Üvöltő szelek*, *A nagy Gatsby* vagy a *Doktor Faustus* elbeszélője. Ismét más fokozatot képvisel az *Alhikmet*, hiszen itt az elbeszélő azonos a főszereplővel, mint a *Színek és években* vagy *A jó katonában*. A találmány kiválasztott, hevenyészett példák közül azt sejtethetjük, hogy az első típus inkább a regényszerűséghez, a másik kettő a románcos jelleghez kapcsolódik. Ezt a két típust Kemény nagyon élesen elhatárolja az elsőtől azáltal, hogy öntudatos elbeszélőt használ: Várhelyi is, Bánházy Arthur is írja s nem elmondja a történetét.

Noha az azonosulás, a rokonszenv az olvasó és a szereplő távolságára vezethető vissza, ez a távolság viszont a történetbefogadó jelöltségétől is függ, pontosabban négy összetevőből: az író és az elbeszélő, az elbeszélő és a szereplő, az elbeszélő és a történetbefogadó és a történetbefogadó és az olvasó

⁴⁴ Mihail Mihajlovics BAHTYIN: A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok.) Bp. 1976. 95.

távolságából áll. E négy viszony közül a harmadikkal már foglalkoztunk. A legutolsó részint a mindenkor olvasó értékrendjétől függ, részint attól az egyre növekvő időbeli távolságtól, amely az olvasót Kemény működésének korától elválasztja.

Ez a növekvő távolság egyre jobban erősíti azt a meggyőződésünket, hogy Kemény életművében nem lehet szembeállítani ún. történelmi regényeket ún. társadalmi regényekkel. A történet és az olvasás ideje ma már egyetlen műnél sem esik közel egymáshoz, viszonylagos közelség vagy távoliság inkább csak az elbeszélő és a szereplő ideje között áll fenn. A *Zord idő*, a *Gyulai Pál*, az *Özvegy és leánya* és a *Rajongók* ebben a vonatkozásban egyazon folyamat egyes szakaszainak kinagyításaiként értelmezhetők. Az elbeszélő és a történetbefogadó ugyanennek a folyamatnak távolabbi pontján helyezkedik el, ezért érezheti az olvasó úgy, mintha e regényekben saját világának előtörténetét ismerné meg. Az *Élet és ábránd*-ből hiányzik ez a jelenre vonatkoztatás, az elbeszélő és a szereplők térben is távol esnek egymástól. Ez okozza, hogy e töredékben ránk maradt mű sokkal általánosabb jelentéssel bír: a cselekvő és a szemlélődő magatartás példázataként olvasható.

Az elbeszélés modalitását, hangnemét az elbeszélő és az író távolsága szabja meg. Ha e távolság számottevő, akkor a történetmondó megbízhatatlan. Feltolul a kérdés: miért hallgat Várhelyi önmagáról, mi történt közötté és Cecil között, s vajon Bánházy nem a saját gyávaságát akarja-e menteni az álom-mesével. A megbízhatatlan elbeszélő tevékeny olvasót igényel. Keménynél a mellék- vagy főszereplővé előléptetett elbeszélő azért is megbízhatatlan, mert nem kap helyesbítést. Bánházy történetét csak az ő elbeszélésében ismerjük. Nem lehet tudni, nem szépi-t-e a saját szerepét. Vajon Villemont Florestan és Jenő Eduárd nézőpontjából hogyan látnók a történetet? Mivel az elbeszélő megbízhatóságához kérdés fér, az olvasó bizonytalan, hogy melyik szereplő értékeivel azonosuljon. A többértelműség többféle olvasót tételez fel, s ez ellentétben áll a realisták gyakorlatával, akik mindentudó elbeszélőként teljes hiszékenységet, bizalmat követelnek olvasóiktól. Az a lehetőség, hogy az elbeszélő ösztinttlen – visszaél az írónak és a történetbefogadónak a bizalmával, félrevezeti a történetbefogadót –, nagyobb önállóságot ad az olvasónak. Azáltal, hogy a *Ködképek*-ben a szereplők egymás teremtményei: Villemont Florestan alakját Cecil, Jenő Eduárdét és Cecilét Várhelyi alkotja meg, ez a regény ket-tős arcot ölt: egyrészt értéknihilizmust fejez ki – ami Kemény értekező műveiben nagy fogyatékos-ság, de itt jelentős esztétikai hatású mű költőileg megformált világgépe –, másrészt játékosságot juttat érvényre. Ez a játékosság abból származik, hogy az olvasó tények helyett csak hangsúlyozottan szubjektív elmondó és befogadó értelmezésekkel ismerkedik meg. Elbeszélő és történetbefogadó szerepet cserél, a szerzői tudat teljesen eltűnik a szövegben, és az olvasónak időnként már az lehet a benyomása, hogy a figyelem arra irányul: ő mit tud kezdeni a szöveggel.

Összefoglalásképpen azt mondhatjuk, hogy az epikus művek esetében a történet képezi az üzenetet, míg a küldő az életrajzi értelemben vett íróból, a szövegben tárgyiasult szerzői tudatból és az elbeszélőből, a vevő pedig a történetbefogadóból, a szövegben tárgyiasult és az életrajzi értelemben vett olvasóból állhat.⁴⁵ Kemény a küldő három lehetséges összetevőjéből mindegyiket igénybe veszi. Tulajdonképpen a vevő lehetséges értelmezésére is ez áll. Igaz, a szövegben tárgyiasult olvasó megkülönböztetése csak ritkán fordul elő, de azért ez sem hiányzik műveinek jelrendszeréből.

A *szív örvényeinek* legkorábbi, belső időmeghatározása, a La Grange-ra tett utalás például világosan elárulja, hogy Kemény a maga korának legműveltebb rétegét tartotta szem előtt műveinek megszerkesztésekor. Elbeszélő és történetbefogadó viszonyának bonyolítása tekintetében a *Ködképek*-et nevezhetjük legmerészebb kísérletének, mert ott a történet a résztvevők benyomásain keresztül jut az olvasó tudomására. Ebben a művében és az *Alhikmet*-ben a történetmondónak szereplővé előléptetése maga után vonta, hogy egész szöveg közvetlen beszéd jellegű, s így talán még az is megfontolást érdemel, vajon nem igényel-e hangos olvasást. Kemény feltehetően megérezte, hogy az objektív és szubjektív nézőpontú elbeszélés dialektikus viszonyban van egymással: a végletes szubjektívizmus objektívizmusba csap át. A *Ködképek* szubjektív elbeszélője szereplővé válik: a műben végig csak e szereplő megfigyelései hozzáférhetőek az olvasó számára. Ez a mű a regénynek a James okozta fordulat utáni szélsőséges objektívizmusát vetíti előre. Hasonló a szerkezete, ugyanúgy az elbeszélő-szereplő általánosításával kezdődik. Állításunk bizonyítására Ford *A jó katona* (1915) és Conrad *Árnyékvonala* (1917) című szövegének felütését, majd a *Ködképek* elejét idézzük:

⁴⁵ Vö. Seymour CHATMAN: „Towards a Theory of Narrative.” *New Literary History*. Vol. IV. Winter 1975. Number 2. 304.

„Ez a legszomorúbb történet, amelyet valaha is hallottam.”

„Csak a fiataloknak vannak ilyen pillanataik. Nem a nagyon fiataloknak. Nem. A nagyon fiataloknak a szó igazi értelmében nincsenek pillanataik. A korai fiatalsággal járó kiváltság előre élni a remény teljes és szép folytonosságában, amely sem megállást, sem befelé tekintést nem ismer.”

„Mondják, hogy egy nővel barátságunk akkor is, ha nincs a világ félrevezetésére ürügyül használva, vagy szerelmünk előnesze, vagy pedig utóhangja.

Mondják, hogy érzéseink és szenvedélyeink regényének ez csak bevezetése vagy zárszava, melyen egészen kívül esik a figyelmet ingerlő szöveg, s így mentől művészebb alakú, mentől tisztább és kedélyesebb modorú, annál több kíváncsiságot ébreszt annak megtudására, ami még el sem kezdődött, vagy már be van befejezve.

De én merőben más véleményen vagyok.”

Mind a három regénykezdet egyaránt megfelel a XX. század eleji író célkitűzésének, amely szerint „az ember mindig általánosítást mondasson ki a hőseivel akkor, amidőn bevezeti őt, mert a jellemnek az általánosítások az erős mutatói”.⁴⁶ A *Ködképek a kedély láthatárán* átmenetet képez egy későbbi regénytípus felé, amelynél az egész cselekmény egy központi tudatban formálódik meg, így lesz összetartozó s így kap intenzitást. Ennek a műnek az ismeretében azután Kemény többi szövegében sem lehet kifogásolni a sok értelmezést. Először is emlékeztetnünk kell arra, hogy az elbeszélő soha nem eshet egybe az íróval. Másodsor le kell szögeznünk: az elbeszélő megszólalása nem kisebbségi, vagy fokozhatja az esztétikai hatást. Ha az elbeszélő gyakran közbeszól, akkor szereplővé válik, s így a szubjektivizmus átfordul az ellenkezőjébe. Kemény a XIX. század regényíróinak túlnyomó többségéhez hasonlóan éppúgy nem iktatta ki az elbeszélőt, ahogy e század költői is nagyrészt nem száműzték verseikből a lírai ént. Az elbeszélő fontossága azonban más és más mértékű az egyes regényekben: a *Ködképek*ben hangsúlyos szerepű, s ezért az elbeszélés már-már azzal fenyeget, hogy vitathatóvá teszi a történet elsődlegességét, *A rajongók*ban viszont sokkal kisebb, s így a történet háttérbe szorítja az elbeszélést. A *Gyulai Pál* naplórészleteinél vagy a *Ködképek*ben már nem annyira író és mű, mint inkább írás és olvasás képezi a szöveg megítélésének alapját, de másodlagos tendenciaként Kemény egész szépírói tevékenységére vonatkozik e tétel, hiszen egyetlen epikus alkotása sincs, mely ne tartalmazna megjelölt elbeszélőt és történetbefogadót. Az elbeszélő és a történetbefogadó kapcsolata közvetítő szintként elősegíti az író és az olvasó kapcsolatát, az elbeszélő és a szereplő viszonyának keretét szolgál.

⁴⁶Ford Madox FORD: *Critical Writings*. Lincoln, 1964. 39.